

O Doutor Fausto de Thomas Mann pelo espírito da música: um recorte mediante a filosofia de Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche

The Doctor Fausto of Thomas Mann by the spirit of the music: a cutout through the philosophy of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche

André BONIATTI ¹

Resumo

O estudo aqui apresentado pretende relacionar a obra “Doutor Fausto”, de Thomas Mann, com as ideias filosóficas de Artur Schopenhauer e de Friedrich Wilhelm Nietzsche, demonstrando como a vida do compositor Adrian Leverkühn coaduna com a emancipação do bem e do mal nietzschiana, a partir da metafísica schopenhaueriana, que vê na música (fisicamente) a essência para todas as coisas. Ao compactuar com o demônio, Leverkühn libera sua genialidade e faz-se senhor de seu destino, passando a criar seus próprios valores, assim sofrendo o castigo trágico sobre sua *hamartia*. Nesse sentido, a relação aqui proposta é capaz de auxiliar no entendimento acerca da arte como princípio motor independente de moralidade ou preconceitos e mesmo de conceitos pré-estabelecidos, tidos como imutáveis, levando-nos a entender o grande teor essencial e primevo das artes: A plena liberdade do espírito, em ato puro.

Palavras-chave: Thomas Mann, Nietzsche, Schopenhauer, Fausto, literatura alemã.

Abstract

The study presented here aims to relate the work "Doctor Faustus", by Thomas Mann, to the philosophical ideas of Arthur Schopenhauer and Friedrich Wilhelm Nietzsche, demonstrating how the composer Adrian Leverkühn lines with the Nietzschean emancipation of good and evil, since from Schopenhauer's metaphysics, which sees music (physically) as the essence of all things. When colludes with the devil, Leverkühn releases his geniality and becomes himself master of his fate, creating now his own values, thus suffering the tragic punishment on his *hamartia*. In this sense, the relationship proposed here is able to assist in the understanding of art as a principle independent of morality or prejudices and even pre-established concepts, regarded as

¹ Mestrando em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE).
E-mail: zeforis@hotmail.com

immutable, leading us to understand the great essential and primal arts content: the full freedom of the spirit, in pure act.

Keywords: Thomas Mann, Nietzsche, Schopenhauer, Faustus, German literature.

Introdução

Este estudo intenciona tão simplesmente indicar, para além do bem e do mal, junto aos demais estudos acerca do romance “Doutor Fausto”, de Thomas Mann, alguns pontos de confluência entre as discussões suscitadas pelo romancista no citado texto e as proposições filosóficas percorridas por Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche entorno da música, como essência primeira do mundo e grau supremo das artes (para Nietzsche, talvez motor da finalidade estética da existência). Deveras, são notórias as proximidades entre as ideias emergentes nesses três pensadores alemães; às vezes nítidas, já que a própria filosofia de Nietzsche nasce do estudo da de Schopenhauer (DURANT, 2000), principalmente no que se refere ao texto a ser aqui citado: “O nascimento da tragédia”, o qual, embora queira às vezes se opor, retoma o pensamento schopenhaueriano acerca da música quase no seu todo. Mann, em sequência, admite-se que sofre plena influência desses pensadores, inclusive do compositor Richard Wagner, amado e, depois, repellido pelo filósofo da transvaloração dos valores.

Thomas Mann, em monumental obra, genialmente, retoma a lenda do Dr. Fausto, incorporando-o à personagem de Adrian Leverkühn; narrando, sob o foco de Serenus Zeitblom, a vida genial do músico, desde a infância à sua morte, entregue à loucura (acometido de sífilis, tal como Nietzsche). Adrian descobre-se amante da música, com habilidade acentuada também para a matemática, e, tal como a lenda, pactua com o demônio (que o procura) anos a mais de uma vida densa e tensa, contanto sublime, em razão de sua genialidade.

É clara a seus estudiosos, nessa obra, não só a influência da supracitada filosofia, que a embasa, mas também a metáfora acerca da Alemanha nazista, que, bem como a alma de Adrian, entregue ao demônio até à derrocada, conduzir-se-ia ao caminho da queda. Nesse trecho, entretanto, Mann despande reflexões profundas sobre teoria musical, o que, na verdade, suscita a reflexão do presente ensaio, visto que em diversos

momentos parece elevar, em suas divagações, a música à essência cósmica. Assim, caber-nos-á tentar expor aqui alguns pontos que possam comprovar nosso pensamento.

O mito do Dr. Fausto pelo espírito da música

A primazia da poesia (da tragédia, da epopeia e da lírica), desde a filosofia dos gregos, na pirâmide hierárquica das artes, em Schopenhauer será definitivamente contestada. Tal primazia, grosso modo, reside na crença da superioridade da palavra, ou das estruturas gramaticais descritivas, diante de seu aspecto organizacional simbólico, sua competência em formalizar imagens (e também ritmo), atuando nos processos intelectuais sobretudo. Quando o filósofo *da dor*, entretanto, sugere a sua estética, em severa oposição ao seu grande rival Hegel, ele virá a questionar a supremacia do intelecto na construção mimética das artes, a sua racionalidade, o suposto encontro com o absoluto racional. A lucidez do ser na transparência das artes não dependerá, para este filósofo, da ordem formal concreta, da matemática ciosa das cópias da natureza. Diversamente, a arte nascerá da sujeição do espírito à objetividade, de forma irracional e espontânea. O artista, desde o mais bruto (em que cita a arquitetura) é um canal que reflete, em imersão, a objetividade plena do universo, tal como esclarece neste excerto:

Quando, erguidos pela força do espírito, abandonamos o modo comum de examinar as coisas, cessando de acompanhar somente suas relações entre si, cujo objetivo último é sempre a relação com a própria vontade, pelo fio condutor das configurações do princípio de razão, sem mais considerar nas coisas o onde, quando, por que e para que, mas única e exclusivamente o que; não permitindo também que se aloje na consciência o pensamento abstrato, os conceitos da razão; entregando porém todo poder de nosso espírito à contemplação, submergindo nesta inteiramente, permitindo o preenchimento pleno da consciência pela tranquila contemplação do objeto natural ocasionalmente presente, seja uma paisagem, uma árvore, um rochedo, uma construção, ou o que for; ao nos perdermos inteiramente neste objeto (...), esquecendo nosso indivíduo, nossa vontade, continuando a subsistir somente como sujeito puro, límpido espelho do objeto; de tal modo que tudo se passasse, como se existisse unicamente o objeto, sem alguém que o percebesse, não se podendo mais distinguir portanto a intuição do seu sujeito, mas ambos se tornaram um, ao ser a consciência plenamente preenchida e ocupada por uma única imagem intuitiva; quando, portanto, o objeto abandonou toda relação com algo externo a ele, e o sujeito toda relação com a vontade; então o que é conhecido não é mais a coisa

individual como tal; mas é a ideia, a forma eterna, a objetividade imediata da vontade neste grau; e precisamente por isto o referido nesta intuição já não é indivíduo, pois o indivíduo se perdeu numa tal intuição; mas ele é sujeito puro do conhecimento, destituído de vontade, de dor, de temporalidade. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 30).

Desta mão, o produto artístico deixa de se dar mediante um vínculo racional do espírito com a verdade, com o absoluto, e não é explicável, agora, na intelectualidade do artista criador, consciente da criação; mas, se dá tal qual a concepção de existência schopenhaueriana: de forma irracional, consciente *na* criação. Para Schopenhauer, a vontade, essência da criação, é cega e libertar-se desta representa um estado superior, o possível encontro com a verdade, a realidade, a justiça, a beleza (em imersão); próximo ao nirvana budista dá-se o apagamento do eu, que todo homem experimenta quando tocado pela arte. Tornar-se sujeito puro do conhecimento é não ter mais o vínculo com o desejo e com a dor, com a necessidade, é alcançar um estado em que somente a verdade transparece (indizível), não cabendo sofrer, exaltado que se está pela queda do véu que esconde a beleza de se mostrar objetiva. Portanto, a arte tem o poder de transportar-nos a um estado de sublimidade, quando imersos em sua contemplação. E justamente o produto artístico que se liga mais profundamente à objetividade universal seria a música, e justamente por não *ter relação* com a vontade, - necessidade, intelectualidade, construto cioso, - tal como a palavra tem; entretanto, por *ser* ela mesma a vontade, agindo sobre o coração do mundo. A música transcende, pois, toda a formalização física e material bruta e representa a cosmicidade, a essência, diretamente, não necessitando de linguagem simbólica, imagética, para a sua expressão, - a não ser de seu exclusivo “idioma dos sons” (MANN, p. 08), tal qual Serenus Zeitblom o considerará. Ela expressa-se por si própria na alma dos sujeitos.

Não reconhecemos nela nenhuma cópia, reprodução de uma ideia dos seres no mundo; contudo, trata-se de uma arte a tal ponto grandiosa e majestosa, a atuar tão intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tal intensidade e perfeição, como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo (...). (SCHOPENHAUER, 2000, p. 103).

É que Schopenhauer vê na música tão profundamente a essência de tudo, que elenca, em suas hipóteses, as próprias formações universais em relação às modulações e

tonalidades do som, da harmonia, do ritmo e da melodia. O baixo representa, por exemplo, a matéria em seu estado mais bruto. Conforme a música agudiza, o universo, assim digamos, cria complexidades maiores (melodias), até à criação do homem e sua alma inquieta. Assim, percebe que a música, “vista como expressão do mundo, é uma linguagem do mais alto grau de generalidade, que se refere mesmo à generalidade dos conceitos quase como estes às coisas individuais” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 109). Dessa maneira, falando ela a todos os seres, de forma universal. Daí, pois, a importância que requer sobre todas as outras expressões artísticas.

Partindo de premissas do mestre, Friedrich Nietzsche (2007) compõe seu famoso escrito: “O Nascimento da tragédia (pelo espírito da música)”, corroborando-o e contrapondo-o. Ora, este filósofo percebe que em arte fazem-se comuns ambas as essencialidades: o ser apolíneo e o dionisíaco; mesclam-se. Schopenhauer concebe a luz, a verdade, embora irracional, num plano superior, conduzindo-nos à metafísica. Nietzsche vê no ser apolíneo o princípio de individuação e no dionisíaco a outra esfera, universal, mas se desvia de um plano puramente metafísico ou de um grau de elevação em absoluto oposto ao apolíneo, ao imagético, ao terreno. O excerto abaixo esclarecerá tais conceitos:

O apolíneo é o princípio de individuação, um processo de criação do indivíduo, que se realiza como uma experiência da medida e da consciência de si. E se Nietzsche dá a esse processo o nome de apolíneo é porque, para ele, Apolo — deus da beleza, cujos lemas são “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia” — é a imagem divina do princípio de individuação. O que se pode compreender pelas duas propriedades que ele encontra em Apolo: o brilho e a aparência. [...] Já o dionisíaco, tal como se dá no culto das bacantes — cortejos orgiásticos de mulheres, vindas da Ásia, que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins, nas montanhas, à noite, em honra de Dioniso, invadiram a Grécia —, em vez de um processo de individuação, é uma experiência de reconciliação das pessoas umas com as outras e com a natureza, uma harmonia universal e um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte à totalidade. (MACHADO).

Para Nietzsche (2007), o encontro com o primevo, digamos que com o coração da existência, move a arte. Mas a produção de quaisquer imagens dá-se mediante o princípio de individuação. Ou seja, a ouvir a música indecifrável do universo (aspecto

dionisíaco), eis que o artista a decifra em metáfora, em imagens (aspecto apolíneo), repartindo com a coletividade o seu arroubo, ou imersão. Dessa maneira, o filósofo não concebe a suma objetividade de que fala Schopenhauer (2000); na verdade, essa luz libertadora, essa verdade indizível, não traduz realidade. A existência é dionisíaca em sua essência, é húmus, é demência, é subjetividade mas também clareza.

Nós [...] somos de opinião que todo esse contraste [...] do subjetivo e do objetivo é de forma geral estranho à estética, porquanto o sujeito, o indivíduo que quer e que persegue seus desígnios egoístas não pode ser concebido senão como adversário e não como origem da arte. Mas, como artista, o sujeito está redimido de sua vontade individual e transformado, por assim dizer, num *meio* pelo qual e através do qual o verdadeiro sujeito, o único verdadeiramente existente, triunfa e celebra sua liberação na existência. (NIETZSCHE, 2007, p. 51).

A ideia de estética em Nietzsche (2007) alcança patamares mais altos, talvez, que o seu antecessor, já que para ele a arte não é apenas um produto da objetividade universal, ou uma cura, mas uma finalidade do universo. Assim, não deve haver um contraste que desligue a objetividade da subjetividade; pelo contrário, há um fio que liga ambas para a realização do estético. Ele citará, além do mais, o esforço em explicarmos a música: “Acontece-nos todos os dias constatar que, para traduzir a impressão sentida com uma sinfonia de Beethoven, cada um dos ouvintes se vê obrigado a empregar uma linguagem cheia de metáforas” (NIETZSCHE, 2007, p. 54-55). E é nesse sentido que se pode compreender o trabalho do poeta: Este sente a música do universo ressoar essencialmente dentro em si e, para objetivá-la, usa-se do sonho, da imagem apolínea, das imagens à claridade do sol, traduzindo tal melodia não exemplificável ou explicável senão por metáforas. O poeta lírico é, aqui, pois, um intérprete da música dos céus, da música essencial. Ao ouvi-la, traduz-nos esta com imagens, pois seria impossível fazê-la intelectual ou sensivelmente compreensível de outra maneira.

E talvez seja desta forma ainda que se deva conceber o além do homem, almejado pelo filósofo: A personalidade levada ao mais alto grau estético. De fato, Nietzsche (2007) volta-se ao homem grego, ao herói épico, entregue à elevação de si, como uma obra de arte em si mesmo, a construir-se, como a uma escultura viva (interna e externamente). Opõe-se, esse sujeito, ao cristão, moralmente fraco e adoecido. Ora, a

arte não se faz pela moral. Como diria Oscar Wilde, no prefácio a “O retrato de Dorian Gray”:

The moral life of man forms part of the subject - matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.

No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.² (WILDE, p. 02).

Acima da moral está a obra de arte, portanto, e também acima dela está o homem, em sua finalidade estética. Não é senão este um acorde do tempo e do espaço, música a tocar, como toda a matéria que o cerca (a máxima melodia da existência, para Schopenhauer (2000)). Assim posto, podemos refletir o problema filosófico existente no Dr. Fausto de Thomas Mann, num primeiro aspecto, em que a obra supera a moralidade da vida em sociedade. O próprio fascínio do Diabo sobre a figura de Adrian é um indício de que este representa um fim estético e a possibilidade de ultrapassagem da mesquinhez moral cotidiana do mundo, mesmo que possa parecer difícil conceber Mann como um profeta do novo homem nietzschiano (considerando ainda a crença numa crítica ao nazismo em face ao pacto demoníaco, e não uma relação filosófica, como aqui). Sobretudo, no entanto, em sua personagem principal, mais poderosa que a sociedade e que o próprio veio moral que corre no seu sangue é a música que toca dentro dela, como vontade objetivada, como se fizesse uma obra de arte o próprio Adrian a recriar-se. E por isso mesmo o fascínio demonstrado também por seu amigo, Zeitblom.

Leverkhün tem o encanto da genialidade. Em música interessa-se, mas antes ainda está interessado em Mathesis (MANN, p. 45). Mathesis Universalis é uma ciência que diz explicar tudo conforme a ordem e a quantidade. Diz que se pode descrever/conhecer tudo sob aplicação matemática. Ou seja, Adrian inclinava-se à ciência numérica. A curiosidade abrasada por seu pai, em seus momentos de estudo e fascinação pelas ciências da natureza, aguçou-lhe a mente inquieta, provavelmente, e o

² A vida moral do homem constitui parte da substância – matéria do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. Nenhum artista deseja provar coisa alguma. Mesmo as coisas que são verdadeiras podem ser provadas. Nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética em um artista é um maneirismo de estilo imperdoável. (Tradução nossa).

convívio com a música, de início com seus artífices, levam-no a aplicar nos sons a ordenação e descrição matemática. Tal qual Schopenhauer nos propõe quando fala sobre a generalidade da música:

[...] de modo algum é aquela generalidade vazia da abstração, mas dum tipo inteiramente distinto, e está combinada a uma precisão nítida e contínua. Nisto se assemelha às figuras geométricas e aos números, que são determinados como as formas mais gerais de todos os objetos possíveis da experiência, e *a priori* aplicáveis a todos eles, contudo não de modo abstrato, mas intuitivo e geral. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 109).

A música, entoada por seu espírito matemático, contanto, antes da aparição demoníaca, talvez esteja presa à forma, ao processo matemático. A entrada do demônio, se pelo olhar filosófico nietzscheano, pode passar assim a ser significativa da imersão dionisíaca, a mostra de que o processo apolíneo mescla-se e passará à luz e treva, ao individual e ao coletivo, e a vida de Adrian Leverkün se fará obscura e genial, como o próprio demônio o afirma, quando questionado se o prêmio em pacto era somente tempo:

Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é unicamente com esse artigo que o Diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis. (MANN, p. 233).

Não será diferente, não ofertará o demônio consolo ou felicidade. Ele está ofertando a Adrian o seu fim estético, como em Nietzsche, para além da moralidade e da ideia de um absoluto artístico hegeliano, e isso se dá pela mais profunda imersão na vontade *ela mesma*, onde há bramido e trovão: “se identifica, como artista dionisíaco, de uma forma absoluta com o Um primordial, com seu sofrimento e com sua contradição, e reproduz a cópia fiel dessa unidade primordial como música” (NIETZSCHE, 2007, p. 48).

E, sobre a oferta dos mais vinte e quatro anos de vida, o Diabo aguça-lhe o sentidos:

com ela, a gente pode viver à farta, que nem os velhos imperadores, e espantar o mundo como um magnífico nigromante, através de numerosas obras diabólicas; com ela, um sujeito pode esquecer cada vez mais qualquer lerdice e crescer, sumamente iluminado, acima de si próprio, sem, contudo, alhear-se de seu ser, não, sempre é e prossegue sendo ele mesmo [...]. (MANN, p. 232-233).

Recobra-se assim, na fala do Diabo, o próprio além-homem de “O Nascimento da tragédia” e demais livros do autor: 1) O homem ao mais alto grau estético, como fascínio, obra de arte em si mesmo (*nigromante*); 2) O homem que ultrapassou a crença da criação moral, o que irá transvalorar os valores, o que está acima dos homens em geral, que sobe ao além de si e está em si, como indivíduo a afirmar a personalidade, aquele que já ultrapassou todas as fases do niilismo e encontra a superioridade. E assim, em sua individualidade, universaliza-se:

O artista já abdicou de sua subjetividade no processo dionisíaco: a imagem que então lhe mostra a identificação absoluta de si mesmo com a alma do mundo é uma cena de sonho que incorpora perceptivelmente essa contradição e esse sofrimento originais, ao mesmo tempo que a alegria primordial da aparência. O “eu” do lírico ressoa então do mais profundo abismo do ser; sua “subjetividade”, no sentido dos estéticos modernos, é pura ilusão. (NIETZSCHE, 2007, p. 48-49).

E esse estado de união com o “Um primordial”, essa entrega da subjetividade à universalidade é descrita de certa forma pelo Diabo em sua oferta:

O que nós propiciamos já não é o clássico, meu caro, e sim o arcaico, o primordial, o que, desde tempos imemoriais, ninguém experimentou. Quem sabe ainda hoje, quem sabia até mesmo na época clássica o que é inspiração, o velho estro autêntico primevo, não deteriorado pela crítica, pela lerda ponderação, pelo mortífero controle do intelecto, o sagrado transe? (MANN, p. 240)

Ora, e o que dizer do “mortífero controle do intelecto” e do “sagrado transe” senão justamente o repúdio afirmado por Schopenhauer acerca da matemática e do intelecto em virtude do absoluto espiritual, aquilo que ele repudia já na essência das coisas, quando afirma que a vontade é cega. O sagrado transe, embora em repúdio ao conceito de sagrado no artístico, mas que a este filósofo representa o apagamento do eu,

a imersão na objetividade; e que a Nietzsche não deixa de existir também, conquanto refute a proposição de um “aniquilamento budista” (NIETZSCHE, 2007, p. 61):

O êxtase do dionisíaco, abolindo as barreiras e os limites comuns da existência, contém, com efeito, um momento *letárgico*, em que se esvai toda lembrança individual do passado. Entre o mundo da realidade dionisíaca e o mundo da realidade diária se cava esse abismo do esquecimento que os separa um do outro. (NIETZSCHE, 2007, p. 61).

Definitivamente, pois, negando a linha pessimista de pensamento schopenhaueriano e aderindo à imaginação nietzschiana do além-homem, o demônio se revela anticristãmente, negando o desenvolvimento moral desde os tempos passados à modernidade, a moral dos fracos, em que se reprime a individualidade pela compaixão, em que se ama o sofrimento, em que se deplora o homem, se o afoga em culpa e detrimento: “Se existe neste mundo alguma coisa que ele [o Diabo] odeia, que lhe fica visceralmente contrária, é a crítica negativa. O que ele deseja e proporciona é justamente a triunfante superação dela, através da ostentosa irreflexão.” (MANN, p. 240). O mundo irracional primitivo de Nietzsche, aqui, também se ressalta, tal qual um retorno às origens, corroborando o errado desenvolvimento da humanidade, a transgressão do caminho desde os gregos antigos, a partir de Sócrates. O Diabo deveras anuncia o homem ao mais alto grau estético para Adrian, como o filósofo, em sua dívida:

Uma inspiração deveras deleitosa, fascinante, indubitável, férvida; uma inspiração na qual não há nem escolha nem correção nem remendos e na qual se acolhe tudo como um benfazejo ditado; uma inspiração que faz com que o passo estaque e tropece, com que sublimes tremores percorram da cabeça aos pés o ente agraciado e lhe arranquem dos olhos uma torrente de lágrimas de felicidade – não, tal inspiração não é possível com Deus, que abandona demasiado trabalho ao intelecto. (MANN, p. 241).

Nesse sentido, Schopenhauer (2000), ao descrever a música, virá também a se exasperar:

A invenção da melodia, o desvelar de todos os mais profundos segredos do querer e sentir humanos, é a obra do gênio, cuja atuação se situa aqui de modo mais visível do que outra parte qualquer, longe de toda reflexão e intencionalidade consciente, e poderia se denominar uma inspiração. (SCHOPENHAUER, 2000, P. 107).

Se essa inspiração (chamada, um dia, de “invenção casual” por Adrian (MANN, p. 25) é o encontro com o “Um primordial”, tal qual a concebíamos em Nietzsche (2007), ela não se desliga, para Schopenhauer, das leis que regem a existência como um todo, que regem o homem. A vontade, para o filósofo, ela provoca no ser humano um movimento cego que lhe causa sofrimento: o homem deseja, satisfaz seu desejo e volta a desejar, infinitamente. Por isso nunca encontra consolo, paz. A música seguirá esse mesmo movimento, já que é expressão pura da vontade:

[...] a essência da melodia é um vagar contínuo, um desvio do tom fundamental, por caminhos mil, não somente em direção aos graus harmônicos, terço e dominante, mas a todo tom, à sétima dissonante e graus ulteriores; mas sempre segue um retorno finito ao tom fundamental; em todos estes caminhos a melodia exprime o impulsionar múltiplo da vontade, porém sempre também mediante o reencontro finito de um grau harmônico, e mais ainda do tom fundamental, a satisfação. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 107).

Assim é que o professor Kretzschmar, em suas palestras, virá a orientar Adrian e Serenus, em plena conformidade com as palavras de Schopenhauer. Para o professor:

[...] em todas as artes, justamente a música – por mais complexo, rico e sublimemente configurado que fosse o prodigioso edifício de criação histórica que ele erguera no decorrer dos séculos – jamais renunciaria à piedosa inclinação de recordar suas origens e de evocá-las em solene conjuração. Numa palavra, sempre rendera culto a seus elementos primordiais. [...] celebrava seu simbolismo cósmico, uma vez que esses elementos eram, por assim dizer, os primeiros e os mais simples materiais da construção do mundo [...]. (MANN, p. 62).

Dessa maneira, não se há de negar, realmente, a visível relação entre os autores e a relação que se afirma na obra de Mann com ambos os filósofos. A figura de Adrian é construída desde o início com fascínio, e o seu fascínio dependerá desde o início do elemento soberbo e demoníaco que invade sua alma. Sua relação com a música e a mathesis, com os elementos de ordem: “Não há nada melhor que observar relações de ordem. A ordem é essencial.” (MANN, p. 45); ligam-no com a alma do mundo, com a

música, mas só extrapolam, ganham real vitalidade ao ligarem-se ao elemento dionisíaco, o demônio.

Em termos de essência, Vontade, divergem-se sim Schopenhauer e Nietzsche, mas em pontos definidos, não por completo. A Schopenhauer, a essência, cega, promove dor e sofrimento, pelo incessante vício de desejar/satisfazer/desejar. Já seu discípulo rebelde vê na essência a infinita possibilidade de afirmação, desejo de vida, ímpeto para frente, vontade de potência. Mesmo que tal ímpeto provoque sofrimento, não tornará a vida um ponto negativo (pois para ele a vida não é negação, é afirmação).

Imerso, pois, em tais leituras, Mann parece interpor sua personagem diante desses dois filósofos e lançá-la a tais teorias cósmicas. Prevalecem ambos, mas, ao fim, a teoria nietzschiana assume as rédeas mesmo em face às questões da compaixão e da caridade, quistas por Schopenhauer como elogiosas frente às dores do mundo. Num momento, Zeitblom conta-se surpreendido pelas seguintes palavras de Leverkühn:

Toda a inspiração vital da arte, creiam-me, há de alterar-se, tomando o rumo da modéstia e da jovialidade. Isto é inevitável. Será uma evolução benéfica. Boa parte das ambições melancólicas se desprenderá dela, e uma nova inocência, ou até mesmo uma genuína inocuidade, lhe será peculiar. O futuro verá nela, ela mesma verá em si novamente a serva de uma coletividade, que abrangerá muito mais do que apenas “instrução” e não terá, mas talvez seja, cultura. Para nós, é difícil imaginá-lo, e todavia isso existirá, será todo natural: uma arte sem sofrimento, psiquicamente sã, desprovida de solenidade, nada triste, sociável, que se dará por tu com a humanidade... (MANN, p. 329-330).

A essa fala, salta aos olhos de Zeitblom um sentimento de coletividade existente no amigo, num primeiro momento, o que ele com razão perceberá que não o livra da altivez: “eu me enganava muito ao interpretar suas palavras como uma renegação de sua soberba. Era de supor que elas fossem antes um esforço de mostrar-se afável, proveniente da suprema altivez.” (MANN, p. 330). Portanto, de que Adrian falava poderia ser, contrariamente à sublevação da música ao homem comum, sobre a elevação do homem a uma nobreza superior, como Nietzsche (2005) discorre em “Além do bem e do mal”:

Compaixão por vocês! Esta certamente não é a compaixão que imaginam: não é compaixão pela “miséria” social, pela “sociedade”

com seus doentes e desgraçados, pelos viciosos e arruinados de antemão que jazem por terra a nosso redor; é menos ainda compaixão por essas oprimidas, queixosas, rebeldes camadas escravas que aspiram à dominação – que chamam de “liberdade”. (NIETZSCHE, 2005, p. 117).

E, além do mais:

[...] também o homem nobre ajuda o infeliz, mas não ou quase não por compaixão, antes por um ímpeto gerado pela abundância de poder. O homem nobre honra em si o poderoso, e o que tem poder sobre si mesmo, que entende de falar e calar, que com prazer exerce rigor e dureza consigo e venera tudo que seja rigoroso e duro. (NIETZSCHE, 2005, p. 156).

Se essa soberba, ligada à finalidade estética do mundo, sobrevinda do tom fundamental da natureza, da essência, da música, se ela encaminha Adrian Leverkühn à desgraça e à loucura, é porque o leva às últimas consequências face à imersão artística:

[...] exaltado pela embriaguez dionisíaca até a mística renúncia de si mesmo, se prostra solitário, longe dos coros em delírio, e é então que, pela potência do sonho apolíneo, seu próprio estado, isto é, sua unidade, sua identificação com o fundo mais íntimo do universo, lhe é revelado numa alegoria do imaginário onírico. (NIETZSCHE, 2007, p. 33).

Esse aprofundamento altivo e definitivo, sem retorno, no âmago da existência, talvez nos leve novamente a uma solução schopenhaueriana: “Que a genialidade e a loucura possuem um lado pelo qual se encontram, e até se confundem, já foi observado com frequência, e mesmo o entusiasmo artístico já foi denominado uma espécie de loucura: *amabilis insania* lhe chamou Horácio (*Odisseia*, III, 4)” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 41). Sim, talvez a loucura e o gênio se entrecruzem e, em Adrian, o peso de sua genialidade ou de sua soberba, ou mesmo de oculta culpa, entrecruzariam-no com a demência:

[...] quando então uma tal mágoa, um saber ou lembrança, tão doloroso, é a tal ponto penoso que se torna insuportável, ameaçando o indivíduo de destruição, então a natureza a tal ponto aterrorizada recorre à *loucura* como um último meio de salvação da vida; o espírito tão atormentado rompe o fio de sua memória, preenche as lacunas com ficções e se refugia do espiritual que ultrapassa suas forças na

loucura, assim como se amputa um membro gangrenado, substituindo-o por um artificial. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 44).

Suposições leitoras à parte, fato é que a entrada do dionisíaco no mundo apolíneo de Adrian Leverkühn é que lhe lega a glória, bem como a perdição, previstas desde o início do romance por seu amigo Serenus Zeitblom, ligando o seu próprio discurso narrativo às investidas de Nietzsche no mundo da filosofia, ao que se refere à interdependência do dionisíaco na “esfera luminosa” do apolíneo.

E todavia não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa, que entre ela e o reino dos Íferos há uma ligação a despertar um leve horror e que, precisamente por isso, os epítetos positivos com os quais tentei qualificá-la, tais como “nobre”, “humanamente sadio” e “harmonioso”, não querem adaptar-se inteiramente a ela, mesmo que [...] se trate de uma genialidade pura, autêntica, dada ou talvez infligida por Deus, e não de uma congênera adquirida, ruinosa, da consumpção pecaminosa, doentia de dons naturais, do cumprimento de um atroz contrato de compra e venda... (MANN, p. 04).

Assim, pois, sifilítico, demente, encerra-se uma vida que se identifica com a própria obra de arte que produziu, a do músico Adrian Leverkühn — uma música entoada cheia de acidentes geniais em seu compasso, uma melodia representante do mais alto grau como a natureza possa aparentar: em soberba, em grandeza, além do comum, além-homem! E, assim, Mann encerra sua grandiosa obra, de imarcescível grandeza.

Considerações finais

Sob viés ensaístico, tentamos observar os valores estético-filosóficos na obra de Thomas Mann a partir da filosofia de dois grandes pensadores alemães que lhe influenciaram a produção literária, Arthur Schopenhauer e Friedrich W. Nietzsche. Como podemos ver, embora Mann atribua a um pactuador demoníaco a liberdade de espírito proposta por Nietzsche, as ideias que permeiam o pensamento filosófico musical de sua obra pendem para a realização emancipatória nietzschiana claramente. Não ignorando o teor crítico da obra de Mann em face do Nazismo, o *übermensch*

suposto ou denunciado por esse filósofo, que resgata o pensamento essencial de Schopenhauer, encontra na personagem de Adrian Leverkün o anúncio de seus poderes, conquanto transpareça o senso crítico acerca dessa transvaloração levada ao grau da vontade de poder posta acima de toda moralidade.

O castigo que sofre tal personagem também pode ser considerado ou o castigo que sofrerá todo aquele que, como Adrian, queira passar acima do coletivo humano movido por sua individualidade e desprendimento moral, ou o anúncio crítico do mal que se liga a tal desprendimento, quando ao ponto de desprezar toda a construção sociomoral necessária à existência conjunta dos homens.

Portanto, mesmo que queiramos ora supor a obra de arte liberta da moralidade, o desfecho dessa trama, como a sua própria condução, parece possuir sanção clara: O mal se instala na ausência de pensamento coletivo, levando à loucura, a qual não se afasta de grandes tiranos como Hitler, por exemplo, o qual certamente assombrava a mente de Mann, que tivera mesmo de refugiar-se junto de seu irmão, Henrich Mann, em virtude do nacionalismo insano dessa personagem histórica, por serem filhos de mulher brasileira, portanto mestiços, não puros, na visão ariana.

De qualquer forma, o universo filosófico permanece em comunhão entre os três pensadores nitidamente. A música estabelece-se como motor mais que da alma humana, mas como moção universal, desde a criação. Talvez a paixão de Mann pela música componha tal romance, conquanto crítico, em prol de anunciar sua grandeza, firmando-a, tal qual Schopenhauer, no topo da pirâmide das artes mais uma vez.

Referências

DURANT, Will. **A história da filosofia**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 480 p.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e o renascimento trágico**. Acessível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200003&script=sci_arttext. Acesso em 07 de janeiro de 2015.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Trad. Herbert Caro. Acessível em: <http://www.libertarianismo.org/livros/tmdrfausto.pdf>. Acessado em 07 de janeiro de 2015. 523 p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 247 p.

_____. **O nascimento da tragédia**. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007. 172 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação (III parte); Crítica da filosofia kantiana; Parerga e paralipomena (Capítulos V, VIII, XII, XIV)**. Col. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 303 p.

WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. Acessível em: <http://livros.universia.com.br/2013/05/03/baixe-gratis-o-livro-o-retrato-de-dorian-gray-de-oscar-wilde/>. Acessado em 07 de janeiro de 2015. 177 p.