

A RUPTURA DE ADRIAN LEVERKÜHN E A FORMAÇÃO DE HANS CASTORP: *DOUTOR FAUSTO* E A *MONTANHA MÁGICA* EM PERSPECTIVA COMPARADA

– LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA

RESUMO

O presente artigo se propõe a realizar uma análise de *A montanha mágica* (1924) e *Doutor Fausto* (1947), ambos romances do autor alemão Thomas Mann. A análise gira em torno da diferença no processo formativo (*Bildung*) das personagens centrais das duas obras, Hans Castorp e Adrian Leverkühn, e foca justamente naquilo que elas têm de oposto e que as engloba em diferentes categorias de romance: enquanto *A montanha mágica* se encaixa em um romance de formação (*Bildungsroman*), o *Doutor Fausto* pertence à categoria de um romance fáustico e pode ser visto igualmente como um anti-*Bildungsroman*. Assim, enquanto na *Montanha mágica* o leitor testemunha um verdadeiro processo de amadurecimento e formação, no *Doutor Fausto* pode-se observar justamente o contrário através da realização do pacto fáustico e da ruptura (*Durchbruch*), impossibilitando a Adrian um processo formativo calcado em erros e acertos. Desse modo, propomos demonstrar não somente o que as trajetórias das duas personagens têm de distinto, mas também como o pacto realizado por Adrian é construído com várias camadas de sentido e articula temas como teologia, música e política. Partindo disso, analisamos como a ruptura de Adrian pode simbolizar também a própria ruptura que a Alemanha teve em sua história quando enveredou pelo caminho do nacional-socialismo (ele mesmo um pacto fáustico com consequências drásticas para o país).

Palavras-chave: Literatura alemã; Thomas Mann; *Bildungsroman*; Pacto fáustico.

ABSTRACT

This paper proposes to conduct an analysis of The Magic Mountain (1924) and Doctor Faustus (1947), both novels written by the German author Thomas Mann. The analysis deals with the differences in the formative process (Bildung) of the central characters of the two works, Hans Castorp and Adrian Leverkühn, and focuses precisely on what they have as opposites and what encompasses them in different novel categories: while The Magic Mountain fits into a coming-of-age novel (Bildungsroman), Doctor Faustus belongs to the category of a Faustian novel and can be seen equally as an anti-Bildungsroman. Thus, while in The Magic Mountain the reader witnesses a true process of maturation and formation, in Doctor Faustus the opposite can be observed through the realization of the Faustic pact and the rupture (Durchbruch), making it impossible for Adrian to have a formative process based on mistakes and successes. In this way, we propose to demonstrate not only what is distinctive about the trajectories of the two characters, but also how the pact made by Adrian is constructed with several layers of meaning and articulates themes such as theology, music, and politics. Based on this, we analyze how Adrian's rupture can also symbolize the rupture that Germany had in its history when it went down the path of National Socialism (itself a pact with drastic consequences for the country).

Keywords: German literature; Thomas Mann; *Bildungsroman*; Faustic pact.

INTRODUÇÃO

Na *Gênese do Doutor Fausto* (1949), Thomas Mann relata a conversa com um amigo sobre a ideia de seu próximo romance. O projeto era fruto de um antigo desejo de Mann de escrever uma história na qual um artista fizesse um pacto com o diabo – aqui, um pacto carregado de camadas de sentido que surpreende o amigo de Mann:

Talvez o que mais o tenha impressionado tenha sido o pacto com o diabo como escapatória das dificuldades da crise da cultura, a ânsia por eclosão, a qualquer custo, de um espírito orgulhoso e ameaçado de esterilidade, assim como o paralelismo entre a embriaguez popular fascista e uma euforia danosa desembocando num colapso. (MANN, 2001, p. 29)

O esboço comentado viria a se tornar uma das maiores obras literárias do século XX: o *Doutor Fausto* (1947). Dois anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a tragédia do compositor Adrian Leverkühn aparecia como a reelaboração do antigo motivo do pacto com o diabo, incluindo em sua representação o pacto que o povo alemão fizera com o nazismo anos antes.

O *Doutor Fausto*, entretanto, não foi o primeiro romance de Mann centrado na ideia de um pacto. Em uma palestra para alunos de Princeton (1939), Thomas Mann já havia relacionado *A montanha mágica* (1924) a romances nos quais há a busca de um *quester* pelo Santo Graal. Ao fazê-lo, ele enfatiza o papel do pacto nessa busca:

Seu herói [...] é justamente o *quester* que procura e interroga, vaga através do céu e do inferno, não teme nem céu nem inferno e faz um pacto com o mistério, com a doença, o mal, a morte, com o outro mundo, o oculto, o mundo que é caracterizado n'*A montanha mágica* como “questionável” – na busca pelo “Graal”, quer dizer, pelo supremo, pelo saber, conhecimento, iniciação, pela pedra dos sábios, pelo *aurum portabile*, a água da vida. (MANN, 1996, p. 141)

De fato, o narrador da *Montanha mágica* enfatiza que os residentes do Berghof “intimamente insistiam no cumprimento de um *pacto*” (MANN, 2016, p. 539) que os afastava da vida da planície e lhes proporcionava uma vida licenciosa, ainda que horizontal e cercada pela enfermidade. Entretanto, o que faz de Hans Castorp o *quester* deste romance não é somente o afastamento da vida da planície, mas também a realização de um pacto com as coisas muito questionáveis

mencionadas por Mann na citação acima. Ao fazê-lo, Hans tem uma experiência diferente da de seus companheiros de sanatório e ruma para uma espécie de iniciação – e é por isso que “n’*A Montanha Mágica* fala-se muito de uma pedagogia alquímica-hermética, de uma “transubstanciação” e de [um] novo eu” (idem, p. 41).

De início, já se nota que apesar de a ideia de um pacto estar presente em ambos os romances de Mann, há uma diferença substancial entre eles: no *Doutor Fausto* há um pacto fáustico, firmado tradicionalmente através de um contrato ou aposta que limita o pactário ao que foi previamente estabelecido; na *Montanha mágica* o pacto faz parte da “pedagogia alquímica-hermética”, à qual se assemelham os ritos de iniciação e passagem cujo resultado, como aponta Antônio Candido ao comentar *Grande Sertão: Veredas*, “aparece marcado pelo sinal básico da teoria iniciatória: a mudança do ser” (CANDIDO, 1978, p. 133). Logo, o segundo tipo de pacto não se baseia em algo limitante, mas sim em um processo contínuo de transformação que culmina em mudança e amadurecimento.

Diante da distinção entre os pactos de *A montanha mágica* e o *Doutor Fausto*, é possível afirmar que tal diferença permite situar teoricamente as duas obras não somente como distintas, mas até mesmo como opostas. Isso se dá porque os diferentes tipos de pactos e suas consequências levam os dois romances a serem encaixados em diferentes tradições: o *Doutor Fausto* como romance onde ocorre um pacto fáustico e *A montanha mágica* como exemplo de romance de formação (*Bildungsroman*). Para tanto, partimos da definição de romance de formação de Marcus Vinicius Mazzari (2018, p. 29), essencial para a abordagem que adotamos:

Nessa perspectiva, podemos conceber como pertencente à tradição narrativa fundada por Goethe todo romance que faz seu herói aspirar, mesmo que intuitiva ou inconscientemente, a “buscar minha formação plena, tomando-me tal como existo”, para glosar mais uma vez as célebres palavras de Wilhelm Meister – romances, portanto, que colocam em cena personagens em busca de auto compreensão, em processo de amadurecimento, aperfeiçoamento, aprendizagem num confronto educativo com a realidade, não importando se “o caminho de formação” (*Bildungsweg*) narrado conflui para um desfecho relativamente bem sucedido ou se termina com a derrocada do protagonista.

Enquanto o *Bildungsroman* retrata a trajetória formativa de um personagem que aprende através de novas experiências ao trilhar o próprio caminho, a realização de um pacto fáustico traz como

consequência justamente a negação do aprendizado pela experiência – implica, segundo Mazzari (2010), numa ruptura (*Durchbruch*), palavra frequentemente empregada no *Doutor Fausto*. Se no romance de formação há o aprendizado e a transformação semelhante àquela dos ritos de passagem, no pacto fáustico, por outro lado, há a negação do aprendizado e da formação. Nesse sentido, poderíamos partir da ideia de que Adrian Leverkühn vive uma ruptura ao realizar o pacto no famoso capítulo XXV do *Doutor Fausto* e que o romance poderia até mesmo ser considerado um anti-*Bildungsroman* ou, emprestando o termo utilizado por Roberto Schwarz, um “*Bildungsroman* pelo avesso” (SCHWARZ, 1981, p. 50).

Partindo de tal discussão, o objetivo do presente ensaio é analisar, através da comparação entre o *Doutor Fausto* e *A montanha mágica*, como o pacto realizado por Adrian Leverkühn representa o oposto de um romance de formação e conduz não somente o pactário, mas também toda uma nação, à mais amarga perdição infernal. Tal análise, acreditamos, pode ajudar a entender como, no *Doutor Fausto*, o tradicional motivo do pacto com o diabo é atualizado e renovado em tons político-estéticos para representar o pacto da nação alemã com o nazismo – o qual também representa uma espécie de ruptura na própria história da nação alemã.

A SUBIDA FORMATIVA DE HANS CASTORP

Como dito anteriormente, o pacto realizado pelo *quester* Hans Castorp e as lições decorrentes dele levam a um aprendizado em um mundo classificado como “lá de cima” – ou seja, um mundo isolado da planície, da vida cotidiana e utilitária da burguesia. A filiação do romance à tradição do *Bildungsroman* foi confirmada pelo próprio Thomas Mann ao afirmar que a tal gênero romanesco “pertencem tanto o *Wilhelm Meister* tanto quanto *A montanha mágica*” (MANN, 1996, p. 141). Trata-se, é claro, de uma formação *sui generis*, bem diferente do que se esperaria de um romance de formação mais tradicional. Não é o objetivo deste trabalho tratar em detalhes como a formação de Hans é singular quando comparada a de outros personagens característicos de *Bildungsromane* (os famosos Wilhelm Meister e Anton Reiser, para citar apenas dois), mas, de qualquer maneira, é possível afirmar que Hans aprende, na própria pele, através de uma série de experiências. Ele:

amadurece, transforma-se a olhos vistos. Expressa questionamentos, reflete acerca de si mesmo e isso é um dos temas do romance. Aprende algo de biologia e medicina, desfruta da filosofia provinda do

humanismo de Settembrini, mergulha no catolicismo inclinado a um marxismo ideológico do jesuíta Naphta. Apaixona-se. Vê seu primo falecer. Fica diante da forte e magnética personalidade de Peeperkorn, que o desconcerta por ser, igualmente, um rival face ao amor sentido por madame Chauchat. (RAMIRES, 2018, p. 180)

Todos esses acontecimentos são parte fundamental da mudança pela qual Hans passa e o ajudam igualmente a alcançar o ponto máximo de seu aprendizado, que é a retificação de um erro de percurso. No caso de Hans, tal erro é o fascínio romântico pela morte.

A reverência pela morte por parte de Hans está ligada à percepção sobre a tediosa vida cotidiana do mundo da planície, que não desperta no jovem nenhum tipo de paixão. Pouco antes de conhecer Settembrini, por exemplo, o protagonista chega até mesmo a afirmar: “Ninguém me tirará da cabeça que um moribundo é mais nobre do que um indivíduo qualquer que passeia e ri e ganha dinheiro e enche a pança!” (MANN, 2016, p. 69). A primeira aparição de Settembrini cala o jovem e faz com que ele se sinta desembriagado. Isso não acontece por acaso: a figura de Settembrini – humanista, devoto à razão e ao progresso e clássico homem de letras - é essencial para que Hans comece a encarar a vida e a morte de modo diferente^[1]. Isso não significa que ele aceite acriticamente tudo o que o italiano diz. Pelo contrário, parte essencial do amadurecimento de Hans é que ele aprenda a pensar por si próprio. Mas, de fato, ao longo da narrativa Hans se vê mais inclinado às opiniões do italiano do que àquelas do pequeno e obscuro Naphta. Grande indicativo disso é que, na preparação para o duelo final entre os dois antagonistas, Hans se candidata a ser padrinho do humanista, e não de Naphta.

A aprendizagem, entretanto, não é um processo linear. Hans tem momentos de verdadeiro fascínio pela morte e, depois da entrada de Naphta na narrativa, vê algumas de suas ideias ganharem respaldo nas falas do jesuíta. Contudo, as palavras de Settembrini ressoam progressivamente dentro do jovem hamburguês. Em dado momento, por exemplo, ele observa atentamente seu primo Joachim ser examinado por Behrens. Pela primeira vez, ele consegue entender a tragédia que é a doença habitar um corpo que tinha tudo para ser perfeitamente saudável. Então, compadecido, Hans olha para dentro dos olhos de seu primo e repete, *ipsis literis*, as palavras anteriormente proferidas pelo mestre Settembrini: “a doença faz o homem mais corporal, torna-o corpo e nada mais...” (idem, p. 207).

Outro momento decisivo é aquele em que Hans vai ao consultório de Behrens fazer seu exame de raio-X. Ele pede para ver sua mão através do aparelho e entende algo profundo: um dia, ele mesmo irá morrer. Ele vê o que seria o futuro trabalho da decomposição: seus

[1] Por um lado, Settembrini efetivamente traz uma lição importante e ajuda Hans a repensar seu fascínio pela morte. Por outro lado, muitas das suas ideias são controversas e despontam, ironicamente, em morte e na ditadura da razão tão criticada em livros como *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Como o romance de Mann é, ele mesmo, um livro extremamente dialético, acreditamos que a complexidade de Settembrini ilustra muito bem as contradições internas da burguesia progressista de seu tempo.

[2] Indicativo de sua abertura para vida é o fim do subcapítulo “Pesquisas”. Depois de muito estudar os fenômenos relacionados à vida e demonstrar um interesse crescente por ela, Hans, com um livro em mãos, cochila na sacada de seu quarto e sonha com um beijo que a vida vem lhe dar: “Ele via a imagem da vida, a estrutura dos seus membros fluorescentes, a beleza cuja portadora era a carne. [...] Ela se aproximou dele, inclinou-se para ele, sobre ele, e ele sentiu-lhe o odor orgânico, sentiu-lhe o pulsar do coração. Algo delicado e cálido enlaçou seu pescoço, e enquanto ele, desfalecendo de volúpia e angústia, pousou as mãos sobre o lado externo desses braços, ali, onde a pele granulosa que envolvia o tríceps era de um frescor aprazível, sentiu nos lábios a sucção úmida do beijo dela” (MANN, 2016, p. 329).

[3] Cabe lembrar que na tradicional *História do Doutor Johann Fausto* (1587) o Doutor Fausto exige que Mefistófiles lhe dê

brancos ossos e o resistente anel-sinete – anel que ele outrora fitara longamente nas mãos do avô quando este era vivo. As mãos do avô, já decompostas, haveriam de ser semelhante às suas um dia. O mistério da vida e da morte, das coisas que passam e permanecem, é posto diante de seus olhos. O “Meu Deus, eu vejo!” proferido por ele reflete todas essas fortes impressões. Progressivamente, entretanto, esse tipo de percepção sobre a morte permite que ele possa finalmente mudar de rumo, abrir-se para a vida e vivê-la[2]: Hans tem uma noite romântica com Clawdia, arrisca quebrar seus hábitos burgueses (encontra prazer em bater portas, não usa mais chapéu e bengala e não se obriga mais a ter uma postura perfeitamente correta à mesa) e, muito importante para a perspectiva que estamos adotando, ele passa a pesquisar de modo genuinamente curioso e aberto sobre assuntos que despertam sua curiosidade.

De fato, Hans escuta as acaloradas discussões entre Settembrini e Naphta e lê sobre os mais diversos assuntos – botânica, medicina, astronomia etc. – sem qualquer compromisso de dominá-los plenamente. Enquanto “reina” em sua sacada, coloca em prática o famoso placet experiri: ele está experimentando diferentes saberes e modos de ver o mundo. Nesse sentido, poderíamos até mesmo dizer que a figura tranquila de Hans é bem diferente da figura de Fausto, que, profundamente angustiado diante da visão da morte, sofre por não ter o conhecimento pleno de todos os mistérios do universo e aceita a aposta com Mefistófeles para que, conhecendo o grande e o pequeno mundo, possa realizar sua ambição[2]. Assim, Hans é influenciado por diversas pessoas, mas, como é comum em romances de formação, ele precisa errar e corrigir seus próprios erros sozinho; precisa vivenciar tudo por si só. Não está a cargo de seus mestres mostrar tudo a ele ou dar algo que ele deseja, que é justamente o que Mefistófeles promete a Fausto:

Em tal sentido podes arriscar-te
Obriga-te, e hás de nesses dias ver
Com gosto o cimo de minha arte
Dou-te o que nunca viu humano ser. (GOETHE, 2020, p. 137)

Todas essas experimentações têm seu ponto alto no subcapítulo “Neve”, quando Hans, numa aventura em cima de um par de esquis, se vê perdido no meio de uma nevasca. Se ao longo de sua história ele já começou a reconhecer a tristeza acarretada pela doença e entendeu que ele próprio irá morrer, agora ele se defronta pessoalmente com o perigo da morte. É assim, na luta e escolha pela vida, entre sonho e

realidade, que sua grande lição é formulada: “Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder algum sobre seus pensamentos” (MANN, 2016, p. 571). É adquirindo essa outra visão sobre a morte que Hans vai passar pela já mencionada “pedagogia alquímico-hermética” que culmina na transformação de seu ser. Ele resume todo esse processo para Cláudia:

Numa palavra, talvez você não saiba que existe algo chamado pedagogia alquímico-hermética, a transubstanciação, rumo ao mais sublime, e por conseguinte uma ascensão, se é que me compreende. Mas é óbvio que a matéria suscetível de ser impelida e empurrada, por influências exteriores, em direção a uma esfera mais elevada, necessita para isso de certas qualidades próprias. E quanto às qualidades que eu possuía, sei muito bem que eram as seguintes: desde muito tempo estava familiarizado com a doença e com a morte, e já nos meus tempos de menino cometi o disparate de pedir-lhe emprestado uma lapiseira, tal como se deu aqui naquela noite de Carnaval. Mas o amor disparatado é genial, pois a morte, como sabe, é o princípio da genialidade, a *res bina*, o *lápiz philosophorum*, e é também o princípio pedagógico, uma vez que o amor pela morte conduz ao amor pela vida e pelo ser humano. É realmente assim; descobri-o no meu compartimento de sacada, e me sinto feliz por ter uma ocasião de dizer isso a você. Há dois caminhos que conduzem à vida: um é o caminho ordinário, direto e honrado; o outro é mau, passa pela morte, e este é o caminho genial. (idem, p. 688)

Em meio à tempestade de neve, Hans, adormecido, tem uma espécie de sonho utópico apolíneo que descamba num sangrento sonho dionisíaco. Essa passagem de sonho idílico para pesadelo poderia ser uma antecipação do horror que viria com a Grande Guerra. De fato, a guerra interrompe abruptamente a formação de Hans – e, poder-se-ia até mesmo afirmar, ela representa uma ruptura (*Durchbruch*) que é oposta ao processo formativo pelo qual o jovem estava passando. Afinal de contas, como é possível que alguém se preocupe com uma formação quando há bombas explodindo por todos os lados e corpos mortos por toda parte? Como se preocupar com o “formar-me a mim mesmo” quando a própria vida deixa de ter sentido e valor?

Por outro lado, em meio ao campo de batalha Hans Castorp tem um sonho de amor, recordando pensamentos que já haviam lhe ocorrido em meio à neve: “Também a forma não consiste senão em amor e bondade: forma e civilidade de uma comunidade sensata e cordial e de um belo Estado humano, sob a recordação silenciosa da ceia sangrenta” (idem, p. 571). O que aconteceu quatrocentas páginas antes recobra seu sentido diante do horror da carnificina e relembra o

tudo que pede, de modo que ele não precise descobrir tudo por si só. Nesse sentido, apesar de todas as diferenças com o *Fausto* goethiano (enquanto Goethe salva a alma de seu Fausto no fim, na *História* seu destino é a danação), ambos os Faustos são figuras dominadas pela *curiositas* e optam por um pacto diabólico para descobrir os segredos do grande e do pequeno mundo. Assim, o Doutor Fausto pede para que o Espírito não se oponha “a nada que ele quiser saber” (HISTORIA, 2019, p. 30) e que “fizesse tudo aquilo que ele demandasse e lhe desse o que quisesse ter.” (idem, p. 33)

personagem sobre a importância do amor. Ao longo de sua história, Hans entendeu que a morte e a vida devem existir como duas instâncias complementares, e que a morte é digna de atenção apenas na medida em que é fonte para a renovação da vida. Quando ela aparece como potência puramente destrutiva, ela pode conduzir ao horror da guerra e da dança universal da morte – que, de fato, para a Alemanha estava apenas começando com a Grande Guerra. Então, o jovem de Hamburgo entende que somente o amor é capaz de ficar acima da dualidade entre vida e morte: “Morte e amor: eis aí uma rima péssima, insípida, equivocada! O amor enfrenta a morte; só ele, e não a razão, é mais forte do que ela. Só ele, e não a razão, inspira pensamentos de bondade” (idem, p. 570). Não por acaso, é justamente a palavra amor (*Liebe*) que fecha o romance, como um lembrete para Hans (e para o leitor) da importância do aprendizado vivido pelo enfermiço filho da vida enquanto habitou o “mundo lá de cima”.

A DESCIDA TRÁGICA DE ADRIAN LEVERKÜHN

A tília da canção de Schubert, murmurada por Hans no campo de batalha, reaparece no início do *Doutor Fausto*, rememorada pelo narrador que conta a tragédia de seu amigo e de seu país. A tília, para Adrian, também está relacionada à música: é debaixo dela que ele tem seu primeiro contato com uma música “de certo modo artisticamente organizada na sua progressão, mais do que seria o simples canto em uníssono” (MANN, 2015, p. 39), enquanto pratica o canto de cânones guiados pela criada Hanne. O aparecimento da tília como elemento essencial nos dois romances, pensamos, é apenas um indicativo das possíveis conexões entre as narrativas, que apresentam semelhanças e diferenças essenciais.

Pensando novamente no âmbito do pacto, por exemplo, as histórias de Adrian e Hans têm outras semelhanças que saltam aos olhos. Primeiramente, o pacto de ambos os atrai para uma espécie de pequeno mundo que os aparta do frenético mundo do capitalismo burguês: enquanto Hans se isola no Sanatório Berghof, Adrian opta por viver solitariamente em Pfeiffering logo após a realização do pacto. Em segundo lugar, o isolamento de ambos está diretamente relacionado à doença, que toma a forma de cavernas pulmonares em Hans e de sífilis em Adrian. Entretanto, como já mencionado, as semelhanças iniciais não impedem que as consequências do isolamento e da doença, frutos dos diferentes pactos, tomem rumos diametralmente opostos.

Pensando nas diferenças, poderíamos dizer que a palavra que encerra *A montanha mágica* é exatamente aquela que afasta o romance de 1924 do *Doutor Fausto*. Afinal de contas, o amor – parte essencial no processo formativo – é terminantemente proibido a Adrian. Na antológica conversa entre Adrian e o diabo, este explica ao compositor que o pacto já começara quatro anos antes, quando Adrian aceitou ter relações com a prostituta Esmeralda mesmo sabendo que ela tinha sífilis, e que ele estava ali apenas para ajustar alguns termos contratuais. Então, ele oferece ao jovem compositor inspiração necessária para compor pelos próximos vinte e quatro anos^[4] - tempo semelhante àquele acordado na tradicional *História do Doutor Johann Fausto*, de 1587, uma das grandes fontes de Mann para a escrita de seu romance. O diabo criado por Mann está dando algo a Adrian e, como é típico de pactos desse gênero, o preço a se pagar posteriormente será grande demais: a morte do amado Nepomuk e a danoção de Adrian. Ao invés de o jovem compositor aprender através da experiência, dos erros e do livre arbítrio, ele renuncia a tudo isso diante das garantias do diabo:

Quem te diz isso é Sammael, o que nunca usa o nome corrompido à maneira do sr. Ballhorn. Ele te garante que, pelo fim dos anos que te concede a ampulheta, a tua sensação de poder e magnificência cada vez mais ultrapassará as dores da Pequena Sereia e finalmente se incrementará, chegando à impressão de triunfante bem-estar, de jubilosa euforia e de uma vida divina. Mas este é apenas o lado subjetivo do negócio, e sei muito bem que isto não te bastaria e o acharias pouco sólido. Quero, pois, que saibas que te asseguramos a eficiência vital daquilo que realizarás com a nossa ajuda. (MANN, 2015, p. 283)

Outro aspecto que salta aos olhos é a figura do mestre nos dois romances. O humanista de Settembrini tem uma espécie de semelhante em Serenus Zeitblom, narrador do *Doutor Fausto* e devoto do já falecido compositor. Serenus é doutor em filosofia e exercia carreira como docente universitário até a ascensão do regime nazista, quando optou por se aposentar. Desde o início de seu relato, são evidentes seus propósitos pedagógicos e como os alia às humanidades e à razão quando declara que “a coordenação espiritual entre a paixão pelas línguas e o amor às humanidades é coroada pela ideia da educação, sendo quase óbvio que a missão de formar a juventude resulta da vocação para a filologia” (idem, p. 17).

Contudo, diferentemente do que se passa com Settembrini, a influência pedagógica de Serenus revela-se falha e insuficiente perante Adrian. Uma cena bem representativa da contradição entre as

[4] Até mesmo a função da música nos dois romances reforça a diferença entre os tipos de pacto: no *Doutor Fausto* a música é o centro e o grande motivo do pacto fáustico, já que a grande ambição de Adrian gira em torno de suas composições e de sua teoria musical; em *A montanha mágica*, por outro lado, a música aparece como reforço do processo formativo no subcapítulo “Abundância de harmonia”, no qual Hans lembra cada uma de suas grandes lições no sanatório enquanto escuta diferentes peças musicais (*Aida*, de Giuseppe Verdi; *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy; *Carmen*, de Georges Bizet; *Faust*, de Charles Gounod e *Der Lindenbaum*, de Franz Schubert). Cabe ressaltar que, para Hans, a própria contemplação musical é igualmente parte do processo formativo, do *placet experiri*.

intenções de Serenus de agir como educador e a realidade é quando Adrian decide estudar teologia sem ao menos consultá-lo, tomando um rumo diferente daquele esperando por todos. Zeitblom fica contrariado e tenta influenciar o amigo para que tome o rumo da música, único assunto capaz de realmente afogear suas faces. As ambições de Serenus, entretanto, dão de cara apenas com a indiferença e constante frieza de Leverkühn:

Minhas reflexões acerca do futuro de meu amigo, acerca de uma “profissão” própria para ele, sempre me haviam levado a ideias dessa espécie. Suas propensões multiformes, por mais que os perigos que talvez representassem para sua saúde me inquietassem, e sua sede de conhecimentos, acompanhada de um pendor pela análise crítica, justificavam esse gênero de sonhos. O papel mais universal, a existência de um polímata, me haviam parecido inteiramente indicados para ele, e mais longe a minha imaginação não me guiara. Nesse momento, porém, tive de aprender que Adrian, por sua vez, prosseguia silenciosamente em seu caminho, e como me participava de passagem, em palavras muito calmas, singelas, obviamente sem mostrar nenhuma emoção, ultrapassara e humilhara minhas ambições de amigo. (MANN, 2015, p. 197)

É verdade que nem sempre as ideias de Settembrini são acatadas por Hans. Suas insistentes recomendações para que Hans volte ao mundo da planície e exerça seu ofício de engenheiro naval são solenemente ignoradas pelo jovem, para mencionar apenas um exemplo. Entretanto, como demonstramos acima, é indubitável a importância de Settembrini para que Hans se abra para novas perspectivas e possa perceber a relação entre a vida e a morte de uma maneira diferente. Não por acaso, quando Hans se aventura em meio à neve, é o italiano que o acompanha pelo caminho e grita palavras de recomendação enquanto o pupilo se afasta. Do mesmo modo, todas as opiniões de Settembrini das quais Hans discorda (mesmo que sempre as escute atentamente) são importantes para que ele, num processo dialético, possa descobrir quais são suas próprias opiniões e quais as razões pelas quais discorda do mestre italiano. Entre Adrian e Serenus, isso não acontece de forma alguma. O compositor chega a compartilhar algumas ideias e opiniões com o amigo, mas nunca esperando sua aprovação ou opinião pessoal. Ele já está convencido de tudo aquilo que fala. Como Serenus rapidamente percebe, o caminhar e decisões de seu amigo são solitários. Diferente de Hans, que está aberto a conhecer as mais diferentes pessoas e opiniões, Adrian pode até aprender com seus professores de teologia e música, mas ele se fecha constantemente em si mesmo e ruma para uma indelével solidão.

É por tais meios que ocorre a ruptura na história de Adrian, ruptura que o conduz ao caminho oposto àquele da formação individual como a de Hans Castorp. É nesse sentido que Mazzari, ao falar a respeito do rompimento relacionado ao pacto fáustico, compara justamente os dois romances e contrapõe a formação à ruptura:

Talvez seja precisamente esse conceito de ruptura que pode oferecer o procedimento heurístico para uma compreensão mais acurada das diferenças entre uma obra “fáustica”, particularizada aqui no romance de Thomas Mann, e um *Bildungsroman*. Pois uma ruptura como a consumada por Adrian Leverkühn nos Montes Sabinos, que possibilita libertação fulminante dos impasses e, por conseguinte, a concretização de projetos gerados no âmbito da mais alta aspiração, tal ruptura parece não apenas estranha, mas também inteiramente contrária ao árduo percurso característico de um romance de formação, como o trilhado de modo paradigmático por Wilhelm Meister ao longo de aproximadamente dez anos pelo interior da Alemanha ou, quase um século e meio mais tarde (e às vésperas da Primeira Guerra Mundial), pelo “singelo” Hans Castorp, nos sete anos que passa no sanatório suíço de Davos. (MAZZARI, 2010, p. 71)

O PACTO DE ADRIAN LEVERKÜHN COMO REPRESENTAÇÃO DO DESTINO POLÍTICO DA ALEMANHA

A solidão crescente de Leverkühn e a tentativa pedagógica ineficaz de Zeitblom não se resumem apenas ao destino individual das duas personagens. Thomas Mann utiliza elementos recorrentes de um pacto em seu romance, mas ele acrescenta outros elementos próprios ao seu estilo e à época da escrita do romance. Um desses elementos é o importante aspecto político do pacto, referência à ascensão do nazismo na Alemanha.

Assim, todas as diferenças entre *A montanha mágica* e o *Doutor Fausto* no que concerne o contraste entre a formação e o pacto fáustico podem ser estendidas para a ideia da ruptura feita pela nação alemã ao firmar o pacto de sangue que culmina na ascensão de Hitler ao poder. Nessa ruptura, a Alemanha deixa de trilhar o árduo caminho da construção democrática da República de Weimar e aceita um pacto disruptivo com forças violentas e autoritárias. O preço de tal pacto, como hoje sabemos, seria altíssimo para os alemães.

Para realizar a ligação entre destino individual e coletivo, Mann deu várias camadas de sentido para o pacto realizado entre Adrian e o diabo. Dessa forma, os aspectos artísticos, filosóficos, teológicos e musicais estão intrinsecamente ligados e iluminam os sentidos

políticos do pacto. A ligação entre o destino de Adrian e o da nação é salientada por Serenus Zeitblom, o qual escreve enquanto escuta ao longe as bombas dos Aliados:

E no entanto...! Por menos que fosse possível estabelecer um contato psíquico entre o declínio de sua saúde [de Adrian] e a desgraça da pátria, não pude me impedir de descobrir em ambos um nexos objetivo, um paralelo simbólico. Essa minha inclinação talvez tivesse sua origem no mero fato da simultaneidade, mas nem sequer a distância que Adrian mantinha das coisas exteriores lograva superá-la. (MANN, 2015, p. 397)

Zeitblom é quem organiza a biografia do amigo e testemunha as funestas consequências da política nazifascista durante a guerra. Como ele conheceu Adrian intimamente e ficou com vários documentos seus após o falecimento, ele é a pessoa ideal para perceber a ligação entre a biografia do amigo e do país. Ademais, como o romance se situa em dois tempos diferentes (o tempo da narrativa, representado pela vida de Adrian, e o tempo da escrita, que é Serenus escrevendo durante a catástrofe da Segunda Guerra), há um movimento progressivo de alinhamento entre a vida de Adrian e o destino da Alemanha, ambos rumando para a tragédia inexorável e a descida ao inferno.

Para entendermos as várias camadas do pacto, pensemos nas teorias de Adrian a respeito da música. Basicamente, o plano do compositor é construir uma polifonia harmônica usando notas dissonantes entre si. Logo, ele rejeita terminantemente os conceitos de subjetividade e da harmonia clássica – pelo contrário, ele quer um sistema racional que retorne aos tempos pré-harmônicos, arcaicos. Para tanto, ele pretende elaborar uma ordem predeterminada de notas, um sistema hierárquico composto de “notas amas” e “notas servas” que funcionam somente num sistema preestabelecido de ordem estrita, em conjunto. Ele acredita que é através desse esquema que conseguirá atingir sua grande ambição, que é compor uma espécie de *Nona Sinfonia* às avessas, confrontando o mal e a dor de sua sinfonia com tudo que há de belo e bom na obra de Beethoven.

A teoria de Adrian, derivada de uma palestra de Kretzschmar sobre o compositor anabatista Beissel, ressoa ideias de outros âmbitos do romance. Em uma de suas intrigantes aulas de Psicologia das Religiões, por exemplo, o professor Schleppfuss fala sobre a relação entre o Bem e o Mal. Está em debate aqui uma questão importante dentro da teologia, que remonta a Santo Agostinho: não existiria uma

contradição no fato de Deus fornecer o livre arbítrio e a possibilidade de pecar ao homem ao mesmo tempo em que, para que alguém seja virtuoso, seja preciso que essa pessoa abdique justamente do livre arbítrio e da liberdade de pecar outorgados por Deus? Segundo Schleppfuss, não. Para ele, o sentido reside no fato de que o fiel se submeta *voluntariamente* à ordem divina, abdicando propositadamente da liberdade de fazer o que quiser. Segundo ele, trata-se da “liberdade de pecar, e a piedade em não fazer uso dela por amor a Deus, que teve de outorgá-la” (idem, p. 121). As palavras de Schleppfuss podem ser recordadas mais tarde, quando Adrian está explicando ao amigo suas teorias sobre música e a necessidade de haver uma hierarquia e ordem prefixada de notas. Quando o amigo questiona se uma hierarquia predeterminada não eliminaria a liberdade artística, Adrian reinvoca a ideia da submissão voluntária à ordem: “Amarrado, sim, por uma obrigação à ordem que ele próprio instituiu, e portanto livre” (idem, p. 196). Adrian já aponta aqui a vontade de dispensar o livre arbítrio, tão importante para a *Bildung*.

A forte tendência à razão e à ordem que aparece na música se estende logo à política nazifascista em ascensão na Alemanha. Não por acaso, as palavras de Adrian sobre a ordem estrita na música - “uma ordem estúpida é melhor do que nenhuma” (idem p. 108) - lembram surpreendentemente aquelas de Hitler quando fala do exército prussiano - “o princípio de que uma ordem é sempre melhor do que nenhuma” (HITLER, 2016, p. 122)[5]. Nesse sentido, segundo Lukács, “é perfeitamente lógico e consequente que ele [Adrian] tenha preferido à liberdade e à subjetividade a ordem *em si* (mesmo a ordem vazia, diz ele, mesmo a “ordem” criminosa e reacionária, acrescenta a história alemã)” (LUKÁCS, 1965, p. 226).

Ademais, o isolamento de Adrian em seu “pequeno mundo” após o pacto também adquire características políticas relacionadas à história alemã. Assim, segundo Lukács, o isolamento seria imagem da decadência da cultura burguesa e de sua incapacidade de lidar com a ascensão dos movimentos reacionários na sociedade do entreguerras. Segundo Lukács, tanto Mann quanto Goethe têm obras nas quais os personagens passam do pequeno mundo (pessoal) ao grande mundo (social), o que dá para suas obras um caráter de universalidade. A diferença essencial entre os dois seria que, enquanto Goethe opta por um grande mundo abstrato no fim do *Fausto*, Mann só consegue enxergar esse grande mundo como um mundo democrático e, por isso, acaba por dissolvê-lo ao fim da obra, uma vez que ainda não foi possível alcançá-lo. Assim, o isolamento de Adrian no pequeno mundo é reflexo das falhas da sociedade alemã em criar um “grande mundo” democrático, em promover a revolução por meio do diálogo com as classes inferiores:

[5] Ao apontar a semelhança das duas sentenças, de modo algum estamos afirmando que Adrian seria uma espécie de representação de Hitler. Estamos apenas salientando o fato de que muitas das suas ideias representam tendências fascistas da época.

Por estas razões o novo Fausto é um Fausto fechado no próprio quarto, no próprio estúdio. E, na verdade, sem possuir desejo sério, isto é, ativo; sem uma aspiração para daí sair que se traduza em ação. Todos os problemas do conjunto faustiano são, portanto, amontoados neste estúdio, porque aqui a ligação da pesquisa da verdade e da vida com a *práxis* social é já, desde o princípio, impossível. Nasce assim um Fausto cujo ambiente é exclusivamente o “pequeno mundo” formado por seu estúdio, e que está em relação recíproca com aquela vida que deve e pode bater na porta de seu estúdio. (LUKÁCS, 1965, p. 193)

Finalmente, Lukács salienta que o isolamento de Adrian como representação do estado da sociedade alemã também engloba o problema da arte moderna. Tal questão é fulcral para a realização do pacto de Adrian, que quer produzir uma obra parodística e de vanguarda. Os problemas que ele enfrenta em sua composição são semelhantes àqueles apontados por Adorno a respeito das dificuldades do romance em representar a realidade na modernidade – e, não por acaso, em dado momento o diabo assume feições semelhantes às de Adorno. Diante de tal ambição, o diabo já o alerta: “O que na era clássica talvez se pudesse obter sem a nossa intervenção, hoje em dia somente nós podemos oferecer” (MANN, 2015, p. 276).

Como se sabe, para Lukács esse é também um problema político. Para ele, algumas obras do modernismo (as de James Joyce, Virginia Woolf e John dos Passos, para citar apenas três) tendem a se isolar em um mundo subjetivo e ignorar os problemas externos, focando demais na individualidade e interioridade e pouco na ação. A opinião de Lukács é questionável principalmente quando ele liga esse tipo de obra à ascensão do fascismo, porém ela é importante na medida em que demonstra o nexos entre os questionamentos de Adrian sobre a arte e os rumos políticos da sociedade burguesa. Poderíamos ir além: ela é importante na medida em que demonstra como os questionamentos de Adrian sobre a arte são solucionados através do pacto, do isolamento perante a sociedade, do adiantamento diabólico que anula a experiência pessoal.

Dessa forma, podemos entender como o rompimento oposto à formação não se limita apenas a Adrian, mas se estende aos problemas político-estéticos da época da escrita do romance. Todos os elementos anteriormente citados quando comparamos as trajetórias de Adrian e Hans podem ser interpretados num âmbito mais geral como a ruptura que acontece na história alemã – ruptura, poderíamos dizer, que começou já na *Montanha mágica*, quando a guerra explode e muda permanentemente os rumos da nação alemã.

CONCLUSÃO – OU, UMA OUTRA FORMAÇÃO POSSÍVEL

O presente ensaio comparou *A montanha mágica* e o *Doutor Fausto* sob uma perspectiva crítica que salienta as diferenças teóricas entre formação e pacto fáustico. Procuramos salientar como a trajetória de Adrian se afasta da de Hans apesar das várias semelhanças iniciais. Assim, apesar do isolamento inicial e da doença que envolvem os pactos, Hans acaba trilhando um caminho formativo de abertura para o mundo e para suas mais diversas perspectivas, enquanto Adrian se fecha cada vez mais em si mesmo e firma um pacto que nega o processo formativo, o livre-arbítrio e o aprendizado pela experiência. Por fim, procuramos demonstrar como o rompimento de Adrian tem aspectos gerais que ultrapassam seu destino individual e se relacionam à história da Alemanha.

Como conclusão, gostaríamos de salientar ainda uma última semelhança entre obras. Apesar do final tenebroso dos romances em questão, é interessante perceber que ambos terminam com um tom surpreendente de esperança. Assim, ambos os narradores terminam suas obras com os seguintes questionamentos: “Quando raiará da derradeira desesperança, um milagre que, superior a qualquer fé, traga a luz da esperança?” (MANN, 2015, p. 591) e “Será que também desta festa mundial da morte, e também da pernicioso febre que inflama o céu da noite chuvosa, ainda surgirá o amor?” (MANN, 2016, p. 827).

Amor e esperança. Quando lemos essas últimas duas palavras tão simbólicas, perguntamo-nos se Mann conseguia vislumbrá-las diante de tantas tragédias que afligiram seu país e sua vida pessoal. Acreditamos que sim. Até mais: acreditamos que a resposta afirmativa pode ser justificada através da diferença trabalhada neste ensaio entre a formação e a ruptura.

Num livro onde o tema do pacto vigora desde as primeiras linhas, há ainda uma formação possível: a de Serenus Zeitblom. Nesse sentido, ele é o oposto de Adrian. Se ele não atinge a influência formadora de um Settembrini, certamente ele possui uma série de atributos que o aproximam de um Hans Castorp.

O primeiro e essencial fator é o amor. Diferentemente de Adrian, que abdica do amor ao fazer o pacto, Serenus consegue amar. Não sente um amor muito entusiasmado pela esposa Helene e pelos filhos (com os quais deixou de falar depois que se juntaram ao movimento nazista), mas é evidente o forte amor que sente por Adrian. E, assim como acontece com Hans, o amor é uma porta para que ele aprenda as mais valiosas lições – e, talvez, continue sendo a única resposta possível diante dos horrores que assolavam o mundo.

Há ainda outro elemento importante. Como mencionamos sobre *A montanha mágica*, Hans incorre num erro que é o fascínio pela morte. Toda sua formação passa pelo reconhecimento e retificação de tal erro. Algo semelhante se passa com Serenus. Os sentimentos ambíguos de Zeitblom a respeito de seu amigo são os mesmos que tem sobre sua pátria: ao mesmo tempo em que parece não conseguir olhar de frente o pacto de Adrian (e, de fato, no momento do pacto ele passa a palavra ao amigo, transcrevendo seu texto porque parece ter perdido as palavras), tem sentimentos conflitantes sobre sua pátria. Ele parece assumir o fracasso alemão, mas sempre com dor e uma espécie de culpa:

Os incessantes ensinamentos oficiais que recebemos já nos inculcaram uma convicção tão profunda quanto às consequências esmagadoras, definitivas em sua atrocidade de uma derrota alemã, que nada podemos fazer a não ser temê-la mais do que qualquer outra coisa do mundo. Contudo existe algo que alguns dentre nós, em momentos que a eles próprios se afiguram celerados, temem ainda mais que uma derrota alemã, enquanto outros até o confessam franca e permanentemente, e isso seria a vitória alemã. Nem me atrevo a sondar-me a qual das duas categorias pertencço. Talvez a uma terceira, que almeje a derrota clara e consciente porém sobre interruptos tormentos da consciência. (MANN, 2015, p. 52)

O sentimento de Serenus, acreditamos, tem a mesma raiz que o fez perder seis quilos e meio: ele foi “absolutamente incapaz de resistir (mesmo em um sentido espiritual) às correntes da época que conduziam ao fascismo” (LUKÁCS, 1965, p. 220).

Quando Serenus se refere ao protofascista círculo social do Sr. Kridwiss, ele está também julgando a si mesmo, pois estava junto, no mesmo círculo social, sem fazer algo além de questionar discretamente os camaradas. Aliás, a narração que faz, não esqueçamos, é uma narração *a posteriori*, que se inicia em 1943, depois de mirar de frente o resultado de sua tolerância silenciosa frente aos ideais mais hediondos. Da mesma maneira, acreditamos que o horror extremo diante do pacto feito por Adrian possa representar o choque em reconhecer a possibilidade de o diabo não ser propriamente um ser fantástico e exterior, mas algo que existe dentro de todos nós, convivendo com nosso “Deus”. Se isso é verdade, a possibilidade do pacto (a possibilidade do acordo tácito com a ascensão nazista) pode ser verdade interior para qualquer um, começando por Zeitblom. Rememorando o contato que teve com as ideias protofascistas, entretanto, Serenus pode refletir e formar suas

próprias opiniões. A partir do momento em que ele reconhece esse erro e o testemunha com os próprios olhos, ele pode enveredar em uma educação política que defenda a liberdade individual e a democracia.

Se Serenus pode estar em formação e aprender com seus erros, a Alemanha como nação pode traçar o mesmo caminho. Se há esperança para Serenus (mesmo que a esperança signifique apenas continuar vivo, narrar a história de seu amigo e reconhecer o erro político de seu país), há esperança para a Alemanha. E o milagre que traga a esperança pode ser justamente o sonho de amor que outro personagem em formação ousou ter. É por isso que, falando a respeito da obra de Mann, Lukács ainda encontra o vislumbre da mudança e da formação:

Por ter, entretanto, vivido e meditado esta tragédia mais dolorosa e mais profundamente do que qualquer outro de seus contemporâneos burgueses, ele vê no horizonte aquilo que lhe é artisticamente necessário, como solução, para imprimir ao conflito trágico uma formação definitiva e universal. (LUKÁCS, 1965, p. 23)

LUÍSA DE QUADROS COQUEMALA — Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e Literatura Comparada da FFLCH-USP. O presente artigo foi apresentado como trabalho final do curso “Configurações do pacto Demoníaco: um Motivo Literário em Perspectiva Comparada”, ministrado pelo Prof. Dr. Marcus Vinícius Mazzari. Contato: luisa.coquemala@outlook.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese: ensaios*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 121-139.

GOETHE, Johann. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Trad. de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari; ilustrações de Eugène Delacroix. São Paulo: Editora 34, 2020.

História do doutor Johann Fausto. Trad. Magali Moura. São Paulo: Filocalia, 2019.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. Trad. Klaus von Puchen. São Paulo: Centauro, 2016.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. de Paulo Quintela. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1958.

LUKÁCS, Georg. “Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna”. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 178-234.

MANN, Thomas. Introdução à *Montanha Mágica* para os alunos de Princeton. São Paulo: Perspectivas, 1996, p. 131-142.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*. Trad. Eduardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarin, 2001.

MANN, Thomas. *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Trad. de Kristina Michaelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. de Herbert Caro. Posfácio e revisão da tradução Paulo Soethe. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MAZZARI, Marcus Vinícius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas da literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MAZZARI, Marcus Vinícius. “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister: 'Um magnífico arco-íris' na história do romance.” *Literatura e Sociedade*, n. 27, jan.-jul., 2018, p. 12-30.

RAMIRES, Francisco José. “A *montanha mágica*: formação e fortuna de Hans Castorp.” *Literatura e Sociedade*, n. 28, jul.-dez., 2018, p. 163-182.

SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão e Doutor Fausto”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VEJMELKA, Marcel. “A travessia perigosa: *Grande sertão: veredas* e *Doutor Fausto* em leitura dialógica.” *Estudos Avançados*, n. 23, v. 65, 2009.