

## Encontros com o diabo

Maria Cecilia Marks<sup>1</sup>

### Resumo:

O objetivo deste artigo é analisar comparativamente, a partir de descrições de situações e personagens, a representação do demônio nos romances *Os Irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski, e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. O aporte teórico utilizado inclui conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, tais como os de carnavalização na literatura e de cronotopos.

**Palavras-chave:** Doistoévski; Thomas Mann; representação do diabo

### Abstract:

The purpose of this article is to analyze, from descriptions of situations and characters, devil's representation in the novels *The Brothers Karamazov*, by Fyodor Dostoevsky, and *Doctor Faustus*, by Thomas Mann. The theoretical approach includes concepts developed by Mikhail Bakhtin, such as the carnivalization in literature and cronotopos.

**Keywords:** Doistoévski; Thomas Mann; devil's representation

Maria Cecilia Marks é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, grau conquistado em 2012 com a dissertação **Fausto e a representação do diabo na literatura - Um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski**, orientada pelo Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari. Atualmente, cursa Doutorado na mesma instituição, também sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari, com o projeto **A voz das vozes – Uma leitura bakhtiniana de Grande Sertão: Veredas**. Em 2014, teve o artigo “Dois diabos na periferia” publicado na edição 3 da RUS – revista de literatura e cultura russa.

Endereço eletrônico: [ceciliamarks@usp.br](mailto:ceciliamarks@usp.br)

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo e doutoranda pela mesma instituição. Endereço eletrônico: [ceciliamarks@usp.br](mailto:ceciliamarks@usp.br)

O irreverente diabo criado por Fiódor Dostoiévski em *Os Irmãos Karamázov* foi assumida fonte de inspiração para Thomas Mann na representação do demônio que aparece a Adrian Leverkühn em *Doutor Fausto*. O ensaísta russo Mikhail Bakhtin é ainda mais enfático, afirmando que há “uma poderosa influência de Dostoiévski” (Bakhtin, 2010, p. 192) em *Doutor Fausto*. O próprio Mann revela, em seu livro-testemunho, ter relido o capítulo em que ocorre a aparição do diabo a Ivan Karamázov com “concentração distanciada”, e que andava interessado no “universo sofredor apocalíptico-grotesco de Dostoiévski” durante a criação do romance (MANN, 2001, p. 64 e 102).

Neste artigo, procedemos a uma análise comparativa entre a figuração do diabo nos dois romances, tomando como aporte teórico os conceitos bakhtinianos de carnavalização e cronotopo.

Tanto no capítulo “O Diabo. O pesadelo de Ivan Fiódorovitch”, em *Os Irmãos Karamázov*, como no capítulo XXV de *Doutor Fausto* há o encontro formal entre o diabo e os protagonistas Ivan e Adrian, respectivamente. Para Lukács, enquanto Mefistófeles, de Goethe, “pertença inteiramente à realidade objetiva”, e em Mann e Dostoiévski, “o demoníaco seja apenas uma projeção do mundo interior do herói” (Lukács, 1965, p. 205), esse jogo entre real e imaginário é constitutivo de ambas as cenas e uma das similaridades entre elas.

São evidentes as alusões, em *Doutor Fausto*, à aparição do demônio para Ivan Fiódorovitch. Na ambientação da cena, logo no início, Ivan “fixava obstinadamente o olhar em alguma coisa no sofá da parede oposta. Ali apareceu de repente alguém sentado” (Dostoiévski, 2008, p. 822), enquanto para Adrian “uma pessoa instalou-se no sofá de crina animal”, e o frio que aquele ente depreendia “me atacava de frente” (MANN, s/d, p. 301). A descrição da figura do diabo também tem aspectos em comum.

Vestia um paletó marrom, evidentemente feito pelo melhor alfaiate, porém já gasto (...). A camisa, a gravata comprida em forma de cachecol, tudo era como usavam todos os *gentlemen* elegantes, mas a camisa, caso se reparasse de mais perto, estava meio suja e o cachecol largo muito surrado. As calças xadrez do visitante lhe caíam magnificamente, mas também eram claras demais e decerto muito justas (...). Em suma, tinha boa aparência e minguados recursos nos bolsos. (...) havia se transformado numa espécie de parasita de bom-tom, que vivia errando pelas casas dos antigos e bons conhecidos, onde era recebido por seu caráter sociável e reto e ainda por ser, apesar de tudo, um homem decente, que poderia sentar-se à mesa de qualquer boa família, se bem que em um lugar modesto, é claro. Esses parasitas, *gentlemen* de bom caráter, que sabem contar casos, jogar uma partida de baralho e têm absoluta aversão a qualquer incumbência que porventura lhe imponham. (Dostoiévski, 2008, p. 822 e 823)

Na descrição do diabo, Mann ilustra: “Sobre uma camisa de malha de listas horizontais, trajava uma jaqueta xadrez, de mangas demasiado curtas (...) A calça

indecentemente apertada, e amarelos, puídos sapatos” (MANN, s/d, p. 302). Essa aparência vulgar do diabo, que desagrade a ambos os interlocutores, reforça o traço desprezível das atitudes guiadas pelo poder do demônio e remete, mais uma vez, à caracterização bakhtiniana do deboche, do disfarce, da dissimulação trapaceira que provoca o riso instigante da dúvida e da negação. “Estás ofendido, em primeiro lugar, em teus sentimentos estéticos e, em segundo, no orgulho: como, dirias, um diabo tão vulgar poderia aparecer a um homem tão grande?” (Dostoiévski, 2008, p. 838). E em Mann (s/d, p. 308): “Conheceis o vosso aspeto? ‘Ordinário’ não basta para qualificá-lo! É o da mais desbragada escória, um torpe libertino, um reles rufião! Eis o disfarce que achastes adequado para visitar-me.”

Curiosamente, alguns aspectos criados por Dostoiévski podem ser encontrados na caracterização feita por Mann de Rüdiger Schildknapp, amigo de Adrian que o acompanhou à Itália, onde se deu o encontro com o diabo. Além das vestimentas, elegantes, mas puídas e fora de moda, o tradutor Schildknapp não chega a ser considerado um “parasita”, apenas um “proveitador”, e apresenta o traço de caráter de nunca comprometer-se com alguém quando solicitado a prestar um favor ou um serviço, presente nas duas descrições, posto que Thomas Mann a reitera várias vezes.

Alto, espadaúdo, de quadris estreitos e pernas compridas, trajava de dia e de noite os mesmíssimos *breeches* puídos, de fazenda xadrez, meias de lã, que iam até ao joelho, robustos sapatos amarelos, camisas de linho rústico, cujo colarinho sempre permanecia aberto, e em cima delas qualquer paletó, cuja cor se tornara indefinível com o tempo e cujas mangas eram demasiado curtas. (...) o aspecto geral, oferecido por Schildknapp, era indiscutivelmente *gentlemanlike*, a tal ponto que ele podia ousar frequentar, apesar do vestuário pouco adequado, reuniões nas quais predominavam trajes de gala. (Mann, s/d, p. 226)

Fora disso, comprovava sua independência perante si mesmo e quaisquer outras pessoas, recusando por princípio prestar obséquios a outrem; assim, os que dele necessitassem, absolutamente não podiam contar com ele. Quando faltava um conviva à mesa e o anfitrião pedia a Rüdiger que preenchesse a lacuna, este se esquivaria infalivelmente. (Mann, s/d, p. 229)

Outra característica do temperamento de Schildknapp que fascina Adrian é o senso de humor, a capacidade de “descobrir nas coisas mais insignificantes uma comicidade irresistível” (Mann, s/d, p. 229). Assim, com relação ao riso, ao chiste e à paródia, Schildknapp pode ser considerado um duplo especular de Adrian, cuja natureza é descrita, reiteradas vezes pelo narrador, como intimamente paródica, uma vez que o compositor era afeito à imitação e à incorporação de traços do linguajar de terceiros, além de se valer de arcaísmos com efeito cômico. Embora em chave mais sarcástica, também o diabo traçado por Dostoiévski tem um irresistível senso de humor e se presta até a contar piadas, como a do

machado e a do agradecimento a ser publicado no jornal, entre tantas outras tiradas irreverentes.

É famoso o gracejo das moças do campo: num frio de trinta graus, propõem a algum novato lambar um machado; no ato a língua adere ao metal, e o bobalhão, para soltá-la, deixa nele um pedaço da pele ensangüentado (...) O que aconteceria com um machado no espaço? *Quelle idée!* Se o machado chegasse ao ponto mais distante, creio que passaria a girar ao redor da Terra sem saber para quê, como um satélite. Os astrônomos calculariam o nascer e o pôr do machado, Gatzuk o registraria em seu calendário, eis tudo. (Dostoiévski, 2008, p. 829)

Imagina: o extrato de malte de Hoff resolveu! Comprei-o por acaso, tomei um frasco e meio, e tudo desapareceu como por encanto. Decidi publicar de qualquer jeito um “obrigado” nos jornais, o sentimento de gratidão falou mais alto, e imagina que aí começou outra história: nenhuma redação queria aceitá-lo. “É uma coisa muito retrógrada”, diziam, “e ninguém acreditará; *le diable n’existe point*. Escreva como anônimo”, sugerem. Que “obrigado” seria aquele, se fosse anônimo? (Dostoiévski, 2008, p.830)

Todo esse universo paródico presente nos dois romances, ainda que em diferentes densidades, e o reiterado aspecto do riso podem ser analisados com base no conceito bakhtiniano da literatura carnalizada, que coloca o poder transformador do riso, considerando-se que ele contesta o que é absoluto, relativiza e engendra a mudança de tudo em seu oposto, ligando os dois polos da matéria passível de criação. Ora, tanto Ivan quanto Adrian são contestadores de sistemas hegemônicos, o primeiro com relação à igreja e à fé e o segundo no que se refere às convenções artístico-musicais. O questionamento permanente desses personagens configura o fenômeno do “riso reduzido”, deixando marcas de dúvida e chiste em diferentes camadas da narrativa, independentemente da carga dramática do enredo. “Na literatura carnalizada, o riso reduzido não exclui, em hipótese alguma, a possibilidade de um colorido sombrio dentro da obra.” (Bakhtin, 2010, p. 191).

Para Bakhtin, o riso é a única das expressões primordiais do ciclo de vida arcaico que não foi sublimada pela cultura hegemônica nem foi absorvida por manifestações oficiais. Depositando-se em diferentes estratos da linguagem, ele a germina com o tom do ardil, da descrença, do desmascaramento e se expressa por meio do humor, da comicidade, da paródia em intensidades diversas. Assim, é compreensível que essa força negativa imputada ao riso seja relacionada ao “espírito de negação”, aquele que é o reverso do poder constituído. “Todas essas particularidades das formas de se exprimir o riso na fala criam sua força e capacidade singulares de, como que, retirar do objeto o falso invólucro verbal e ideológico que o envolve.” (Bakhtin, 2010b, p. 343).

O frio é outro aspecto comum às duas narrativas. Em Dostoiévski, ele surge na preparação da cena e remete a um suposto encontro ocorrido anteriormente.

Quando entrou em seu quarto, alguma coisa gelada tocou-lhe subitamente o coração, como uma lembrança, ou melhor, uma menção a algo angustiante e asqueroso que agora se encontrava exatamente ali, no quarto, e que também já estivera antes. (Dostoiévski, 2008, p. 818)

Em *Doutor Fausto*, o frio é essencial, é um dos lados do movimento pendular entre o fogo e o gelo a que estão condenados os habitantes do inferno. É gelada a atmosfera que envolve o demônio, apesar de o encontro acontecer em pleno verão mediterrâneo, e também tem de se manter na mais completa frieza o coração de Adrian, proibido que está, desde então, de amar. A sua criação musical, para a qual adota parâmetros racionais, também é definida pelo narrador como caracterizada por essa polaridade térmica: “calor e frieza atuavam lado a lado em sua obra e, às vezes, nos momentos mais geniais, confundiam-se.” (Mann, s/d, p. 239).

A doença é outra referência importante presente nas conversas com o demônio. É às enfermidades de que sofrem os protagonistas Ivan e Adrian que ambos atribuem a situação pela qual passam naquele momento, aquele diálogo improvável e que no entanto se lhes apresenta tão real. Os dois renegam a realidade da circunstância e os autores, com habilidade excepcional, conduzem a ambígua retórica do diabo de maneira a afirmar e negar, confundindo permanentemente seu interlocutor.

O jogo entre realidade e imaginário configura-se em um dos mais bem construídos instrumentos das cenas, tanto em Dostoiévski quanto em Mann. Ivan afirma: “Às vezes não te vejo nem te escuto, como da outra vez, mas sempre adivinho como andas te amesquinhando, porque sou eu, eu mesmo que falo, e não tu!” (Dostoiévski, 2008, p. 824), e recebe réplicas do diabo tais como: “Juro, parece que pouco a pouco já comesças a me tomar por algo real e não só como uma fantasia tua” (Dostoiévski, 2008, p. 824); “Se recorres a pontapés, quer dizer que crês no meu realismo, porque não se dá pontapés em fantasma” (Dostoiévski, 2008, p. 825); “Embora eu até seja tua alucinação, contudo, como num pesadelo, digo coisas originais que até hoje não te ocorreram, de modo que já não repito, em absoluto, os teus pensamentos, e no entanto sou apenas o teu pesadelo e nada mais.” (Dostoiévski, 2008, p.828); “Pelo arroubo com que me renegas — sorriu o *gentleman* —, vou me convencendo de que, apesar de tudo, crês em mim” (Dostoiévski, 2008, p. 834); “Tu mesmo me consideras um sonho e atiras copos contra sonhos!” (Dostoiévski, 2008, p. 841).

Em Mann, Adrian expressa sua forte suspeita de que o ente demoníaco não faz parte da realidade afirmando: “Somente dizeis coisas que estão dentro de mim e provêm de mim”

(Mann, s/d, p. 304). Ao que responde o diabo: “Mostra-te um pouco orgulhoso e deixa de rejeitar logo o testemunho de teus cinco sentidos!” (Mann, s/d, p. 303); “Sempre essa mania de duvidar, sempre a mesmíssima falta de confiança em si próprio!” (Mann, s/d, p. 305); “Tu me vês, logo existo para ti.” (Mann, s/d, p. 328).

Para Lukács, embora em Dostoiévski e em Mann os demônios sejam interiores e estejam entre quatro paredes, para Ivan “o diabo é a encarnação do subsolo psíquico-moral”, enquanto em *Doutor Fausto* “O diabo é a expressão concentrada de todo o ser interior de Adrian Leverkühn e não apenas da parte pior do que nele existe como acontecia em Ivan Karamázov.” (Lukács, 1965, p. 208).

Também são semelhantes, nos dois romances, o tratamento que se estabelece entre o diabo e o protagonista e as tentativas dos personagens para desmascarar o intruso. “Agrada-me que tenhamos começado logo a nos tratar por tu — esboçou o visitante.” (Dostoiévski, 2008, p. 824). “Quem é que me tuteia? – perguntei, irritado.” (Mann, s/d, p. 302). E ainda: “Eu te apanhei! — bradou Ivan com uma alegria quase infantil, como se algo já definitivo acabasse de lhe ocorrer — essa anedota sobre o quatrilhão de anos eu mesmo inventei! Eu tinha na ocasião dezessete anos, estava no colégio...” (Dostoiévski, 2008, p. 834). E em Mann (s/d, p. 317): “Peguei-te bobalhão! Acabas de trair-te e tu mesmo me comunicaste o lugar no meu cérebro, o foco da febre que me cria a ilusão de tua presença, e sem o qual não estarias aqui.”.

Pequenos detalhes citados, como os anúncios de médicos em veículos de comunicação, também podem indicar remissões entre os dois textos: “Hoje só há especialistas que só fazem propaganda nos jornais.” (Dostoiévski, 2008, p. 830). “Encontrei-os no anuário dos logradouros.” (Mann, s/d, p. 216); ou ainda questionamentos a respeito do inferno: “E que outros tormentos há entre vós no outro mundo além desse quatrilhão? — interrompeu Ivan com uma estranha animação” (Dostoiévski, 2008, p. 833). “Como é que se vive na casa do Cão-tinhoso? Que destino terá na espelunca aquele que se congraçou convosco?” (Mann, s/d, p. 330).

A adoção de critérios para a escolha de suas ‘vítimas’ destaca-se nos discursos dos dois demônios, que identificam os potenciais pactários, desde muito cedo os observam, acompanham, se insinuam em diversas ocasiões e, por fim, os abordam. “Uma alma como essa às vezes vale uma constelação inteira — é que nós temos nossa aritmética.” (Dostoiévski, 2008, p. 836). “Certas pessoas têm mais talento do que outras para a realização de proezas de bruxaria, nós sabemos muito bem escolhê-las.” (Mann, s/d, p. 316).

Do ponto de vista bakhtiniano, a incorporação de outros gêneros ao romance é mais uma característica da literatura carnalizada, coerente com a natureza mutável, adaptável da prosa romanesca de se atualizar constantemente. Como já citado, a cena do encontro de Ivan com o demônio compõe-se no formato de uma menipeia e o poema em prosa “O Grande Inquisidor” também se destaca no todo da narrativa, sendo um dos trechos mais dramáticos dos questionamentos de Ivan a respeito do bem e do mal. Em *Doutor Fausto*, a passagem em que é narrada a história do beato Gregório remete a uma hagiografia, gênero biográfico que descreve a trajetória de santos do pecado à redenção, passando por uma série de provações. Esse gênero também é apontado por Bakhtin como fonte da formação do romance particularmente cara a Dostoiévski.

Concluindo as semelhanças entre os episódios e personagens dos encontros com o demônio descritos por Dostoiévski e Mann, o primeiro faz menção ao tinteiro arremessado por Martinho Lutero em direção a um suposto demônio que lhe aparecera, enquanto que em Mann o mesmo caso é mencionado anteriormente: “súbito Ivan pegou um copo sobre a mesa e o arremessou com força contra o orador” (Dostoiévski, 2008, p. 841). “Certamente, na minha raiva, enxotei da sala aquele patife...” (Mann, s/d, p. 338).

## O momento do encontro

Ao estudar a representação do demônio na literatura, deparamos com a questão do encontro, do momento da aparição do diabo. Mesmo no *Fausto* de Goethe, em que Mefistófeles é um personagem fisicamente presente ao longo da narrativa, o contato inicial é relevante no conjunto, uma vez que marca a perspectiva de uma experiência transformadora, uma mudança irreversível na vida do herói. Até aqui, analisamos aspectos constitutivos das cenas e da interação do demônio com os personagens, passando agora a nos deter no motivo do encontro.

Em seus estudos literários, Bakhtin desenvolveu o conceito de cronotopo, ou seja, as unidades de conteúdo que aliam, de forma indissolúvel, aspectos de tempo e espaço e possibilitam o andamento do enredo.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Bakhtin, 2010b, p. 211)

Entre os motivos cronotópicos considerados por Bakhtin como elementos constitutivos do enredo, independentemente do gênero literário em que são empregados – “os grandes cronotopos tipologicamente estáveis” (Bakhtin, 2010b, p. 349) – o mais importante deles é o cronotopo do encontro, “por um forte grau de intensidade do valor emocional.” (Bakhtin, 2010b, p. 349).

Em qualquer encontro (...) a definição temporal (“num mesmo tempo”) é inseparável da definição espacial (“num mesmo lugar”). E no motivo negativo – “não se encontraram”, “se separaram” – a cronotopicidade é mantida, mas um ou outro membro do cronotopo é dado com um signo negativo: não se encontraram porque não estavam em dado lugar ao mesmo tempo, ou ao mesmo tempo encontravam-se em lugares diferentes. A unidade indissolúvel (mas não a fusão) das definições temporais e espaciais traz ao cronotopo do encontro caráter elementar, preciso, formal e quase matemático. Mas, naturalmente, esse é um caráter abstrato. Pois o motivo do encontro é impossível isoladamente: ele sempre entra como elemento constituinte da composição do enredo e da unidade concreta de toda a obra (...). Em diversas obras o motivo do encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível e também ambivalente). (...) Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo. (Bakhtin, 2010b, p. 222)

Em *Doutor Fausto*, o encontro com o demônio é, de fato, ponto de sustentação da narrativa, configurando de maneira consistente o cronotopo do encontro e sua função composicional. Já em *Os Irmãos Karamázov*, no qual, diferentemente do romance de Mann, não ocorre o pacto fáustico, a cena do encontro do diabo com Ivan é um importante momento em uma obra de extrema complexidade, que reúne diversas outras passagens relevantes no debate ou, para usarmos a terminologia bakhtiniana, no diálogo das várias vozes a respeito dos principais temas existenciais com que o ser humano depara.

De forma abrangente, a questão do bem e do mal e da existência de Deus, conseqüentemente também a do diabo, devido à complementariedade das duas figuras, permeiam toda a narrativa, sendo que o discurso de Ivan Karamázov concentra esse questionamento.

A construção da imagem de Ivan exigiu de Dostoiévski uma excepcional capacidade de realizar numa única personagem a síntese de toda a sua erudição nos campos da literatura, da história, da filosofia e da religião, e de caracteres humanos que já se encontravam em personagens de suas obras anteriores (...), criaturas que pensam em profundidade e com seu pensamento questionam a ordem social e cósmica. (Bezerra, 2008, p. xi)

Nas duas obras estudadas, os heróis não são vítimas do acaso; ao contrário, eles fazem as suas escolhas. Embora fatos fortuitos ocorram, as suas trajetórias não se definem por eles ou por interferência dos deuses, como na epopeia, pois os personagens em estudo se

constituem em protagonistas de suas vidas, contraditórios e cindidos, mas sujeitos de seus destinos.

Adrian vai ao encontro do demônio para firmar o pacto, enquanto o não pactário Ivan sofre as consequências do seu posicionamento a respeito do ser humano e da necessidade de transcendência. Apesar de, como observa Paulo Bezerra, a ideia atribuída a Ivan de que ‘Deus e a imortalidade não existem e, em um mundo sem Deus, tudo é permitido’ decorrer “do processo de interação dialógica, apontado em Dostoiévski por Mikhail Bakhtin ...” (Bezerra, 2008, p. vii), esse é o conceito que permanece do discurso do personagem. Depois do assassinato do pai, Ivan procura por Smierdiakóv, que exerce papel de seu duplo, e este lhe confessa como executou o crime e as razões que o levaram a praticá-lo. A sofisticada argumentação que o autor coloca no discurso de Smierdiakóv desenvolve-se em ritmo crescente e a cena culmina com a decisão de Ivan de assumir a culpa pela morte do pai. Ele aceita a posição de ser o mentor intelectual do ato, coerente com suas concepções filosóficas, por desejar e não evitar o parricídio. Na sequência, e com o personagem no limite de sua razão, dá-se o encontro com o diabo, no interior do seu quarto, na inquietação da sua mente dilacerada, tendo no bojo as questões existenciais profundas e extremas que o atormentam, por ele expressadas ao longo do romance, mas agora com o personagem envolto na fragilidade emocional e na doença que dela emerge. Como já mencionado, o diabo também se constitui em duplo de Ivan, trazendo à tona o lado obscuro, não racional, da sua visão do mundo e dos homens.

– És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar, e vejo que preciso sofrer por algum tempo. És minha alucinação. És a encarnação de mim mesmo, mas, pensando bem, somente de uma parte de mim... de minhas idéias e sentimentos, e só os mais abjetos e tolos. (Dostoiévski, 2008, p. 824)

Assim, Ivan não é um questionador impune e seus demônios interiores são tão mais fortes quanto é antagônica às doutrinas vigentes a sua interpretação do mundo. O “espírito de negação” também é um duplo do personagem, na figura do demônio, mas tampouco esse ‘outro lado’ alcança o absoluto, definhando o herói desintegrado diante da realidade. Uma imagem síntese da condição humana representada por Dostoiévski está na definição exposta durante o julgamento de Dmitri, em que o promotor descreve a “natureza karamazoviana”: capaz de “encerrar todas as oposições possíveis e contemplar de uma vez ambos os abismos, um abismo que está acima de nós, o abismo dos altos ideais, e o abismo que está abaixo de nós, o abismo da queda mais vil e funesta.” (Dostoiévski, 2008, p. 905).

Já em *Doutor Fausto*, são três os encontros que irão desembocar na formalização do pacto. O primeiro deles se dá logo após a decisão do herói de seguir sua vocação musical, no momento da chegada a Leipzig, onde irá estudar música: “(...) eu, apenas desembarcado do trem (...) encontrei hospedagem e adequado domicílio. Cheguei cedo de tarde, deixei meus trastes no depósito, encaminhei-me àquela casa, **como se alguém me conduzisse**”. (Mann, s/d, p. 187) (grifo nosso).

Em seguida, Adrian sai para conhecer a cidade, tomando por guia o carregador que lhe trouxera a mala da estação ferroviária. “... um cara de casquete vermelho e plaqueta de latão, com uma corda ao redor da barriga e capa de chuva. Falava daquele jeito infernal de todo o pessoal desta cidade, eriçando a mandíbula inferior” (Mann, s/d, p.191). O acompanhante, a cuja descrição da figura e do comportamento o autor incorpora sutis traços de um ente demoníaco, inclusive remetendo ao professor Schleppfuss, um dos personagens mimetizados pelo demônio quando de sua aparição, levou Adrian a uma série de igrejas e locais com referências religiosas e musicais, mas também à taberna de Auerbach, onde se passa uma das cenas do *Fausto*, de Goethe, e ao prostíbulo que será o marco divisor na vida do predestinado Adrian. A descrição do local, na qual há remissão ao guia que o conduziu até ali, reforça o determinismo da condição de pactário de Adrian, a sua sorte predefinida, como um ser escolhido, eleito para tal, que posteriormente assumirá e efetivará o pacto com o demônio.

Havia uns degraus diante da porta de entrada, com um corrimão de latão, que brilhava como a plaqueta no casquete do homem, e, acima da porta, uma lanterna do mesmo vermelho desse casquete. Paguei o sujeito. Ele me desejou bom apetite e sumiu. Toquei a campainha. A porta abriu-se sozinha, e no vestibulo, huma endomingada madama vinha ao meu encontro. Tinha bochechas da cor de passas de uva, e em cima de suas banhas, um rosário de contas amareladas. Saudou-me co’um gesto quase pudico, manifestando sua alegria em voz aflautada e namoriscando comigo, **como se havia muito tivesse aguardado a minha visita**. Com inúmeros cumprimentos, conduziu-me através de alguns reposteiros até hum salão esplendidamente iluminado por hum lustre de cristal e candelabros diante dos espelhos, tapeçarias emolduradas e sofás forrados de seda, nas quais se achavam sentadas as ninfas e filhas do deserto, seis ou sete – como vou defini-las? – borboletas, libélulas, esmeraldas, escassamente vestidas, diafanamente vestidas, em tule, escumilha, lantejoulas; cabelos soltos, compridos, cabelos em cachos; semi-esferas empoadas; braços com pulseiras; e todo o grupo mirando-te de olhos esperançosos, luzentes de concupiscência. (Mann, s/d, p. 190) (grifo nosso)

Surpreso, Adrian dá-se conta de que fora levado a um covil, embora tivesse solicitado ao guia que lhe deixasse em um lugar onde pudesse se alimentar. Encontra um piano aberto naquela sala e, misturando engenhosamente o pacto à criação musical, Thomas Mann coloca uma questão de estética sonora que à época preocupava o compositor. Nesse instante, uma mulher com traços latinos aproxima-se.

Foi quando hum a morena se colocou a meu lado, numa pequena jaqueta espanhola; boca grande, nariz arrebitado e olhos amendoados, Esmeralda! Acariciou-me a face com o braço. Eu me virei; empurrei o mocho com o joelho, para arredá-lo, e recuando pelo tapete, abri caminho através do inferno da volúpia, corri ao lado da palradora dona da pensão, pelo corredor e pela escada, até à rua, sem sequer tocar no mainel de latão. (Mann, s/d, p. 190-191)

Retomando a teoria de Bakhtin sobre os cronotopos, cabe assinalar que não foi nesse primeiro encontro que Adrian efetivou o pacto, mas sim numa representação em que se somam o cronotopo do encontro e o cronotopo da estrada, onde, casualmente ou não, entrelaçam-se destinos.

Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (...). No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho. (Bakhtin, 2010b, p. 223)

Adrian empreendeu uma viagem “bastante extensa”, segundo o narrador, para o encontro com Esmeralda, a prostituta que lhe havia tocado a face na sua visita ao bordel em Leipiz e que, por estar infectada com a sífilis, transferiu-se para uma cidade distante, na Hungria. O protagonista consegue informações sobre o paradeiro da mulher e viaja sozinho, determinado a encontrá-la e, mesmo sendo por ela advertido a respeito da doença, ele insiste na relação carnal que provoca o seu contágio. Nesse encontro, o pacto é firmado com o sangue do pactário, infectado pela doença que, de acordo com os argumentos do demônio, o levará à iluminação que se refletirá em sua obra. Entretanto, o encontro com o demônio encarnado ocorre cerca de quatro anos mais tarde, também durante uma viagem, na longa estada do compositor em Palestrina, na Itália, quando o ‘Anjo do Veneno’, como o diabo se autointitula adotando uma sugestão de Adrian, surge para ajustar o acordo, o negócio em que vende o “tempo endiabrado”, pois a contagem desse tempo já se iniciou.

Esta minha visita tem por objetivo unicamente a ratificação. Recebeste de nós tempo, tempo apropriado para um gênio, tempo que permite vôos altos: plenos vinte e quatro anos, *ab dato recessi*, ser-te-ão concedidos por nós, para que alcances tua meta. Passados eles, decorridos eles – o que nem se pode prever, já que tamanho tempo é uma eternidade – hemos de levar-te. (Mann, s/d, p. 336)

“A estrada é particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso (mas nem só para isso)”, diz Bakhtin (2010b, p. 350). No caso de Adrian, não foi o acaso que o levou a se deslocar, pois ele vai deliberadamente ao encontro, e a distância de Esmeralda no espaço e no tempo – o contágio se dá um ano após o primeiro contato – reforçam a determinação, a atitude positiva do protagonista em firmar o pacto.

Posteriormente, o compositor torna-se recluso. Assim, o cronotopo da estrada aqui tem valor menor, ainda que presente nos três encontros – o trânsito para Leipzig, para a Hungria e para a Itália –, mas não deixa de proporcionar intensidade e relevância aos encontros que definiram o destino do compositor.

Por meio da teoria dos cronotopos, de Bakhtin, foi possível realçar a importância do motivo do encontro em romances da tradição fáustica, acrescentando o motivo da estrada. Na condensação das séries temporal e espacial é que se dá a corporificação do demônio e a concretização do pacto, momentos de clímax nos dois romances estudados.

Neste artigo, em apontamos semelhanças e aproximações entre a representação do diabo em *Os irmãos Karamázov* e em *Doutor Fausto*, embora sem a pretensão esgotar o assunto, evidenciam-se também as infinitas possibilidades da literatura quando se alimenta de si mesma, quando a semente de um escritor germina em outro de uma geração sucessora, a exemplo de Dostoiévski em Mann. Mais do que uma simples influência, essa apropriação imagética transforma-se em continuidade criativa e em remissões originais, reforçando o caráter referencial de Dostoiévski e, não podemos deixar de citar, também de Goethe, que inspirou a ambos os autores. Do mesmo modo, os conceitos desenvolvidos por Bakhtin a partir da obra de Dostoiévski estendem-se e possibilitam a interpretação de importantes obras contemporâneas que trazem à tona os dilemas do homem diante do fenômeno histórico da modernidade: a multiplicidade de visões, as tênues fronteiras entre o bem e o mal, a instabilidade e precariedade da experiência de viver.

### **Referências bibliográficas**

Bakhtin, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2010a.

\_\_\_\_\_. Questões de literatura e de estética – A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e outros. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.

Bezerra, Paulo. “Um romance-síntese”. In: Dostoiévski, Fiódor M. *Os Irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008, vii-xviii.

Dostoiévski, Fiódor M. Os Irmãos Karamázov. São Paulo: Editora 34, 2008.

Lukács, Georg. “Thomas Mann e a tragédia da arte moderna”. In: Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, 178-235.

Mann, Thomas. Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

\_\_\_\_\_. A genealogia do Doutor Fausto. Romance de um romance. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.