

A MÚSICA DAS ESFERAS O "Doutor Fausto" de Thomas Mann¹

Aristides Alonso²

Música como essa é energia em si, é a própria energia, não, porém, como idéia e sim na sua realidade. Pondera, por favor, que isso já é quase a definição de Deus! (Thomas Mann: 1984: 106)

INTRODUÇÃO

Juntamente com o personagem de Goethe, o Fausto de Thomas Mann é considerado pela crítica como uma das versões mais polêmicas desse mito da modernidade. A linha de menor resistência gira em torno da leitura alegórica do destino do protagonista com valor simbólico de um drama coletivo, a Alemanha nazista e as vicissitudes de sua história. Esta via já é praticamente lugar-comum nas muitas abordagens que o romance recebe. Entretanto, esse paralelismo de fato não se dá por inteiro. Há outras questões que também são essenciais para a construção de um Fausto contemporâneo.

O núcleo da questão que o romance aborda, permeado que seja da questão histórico-política da segunda guerra mundial, problematiza, antes de mais nada, os desdobramentos que o "fáustico" passa a ter na figura de um artista no movimento teofânico da produção de sua obra. Essa dimensão é encarnada pelo músico Adrian Leverkühn.

A narração do romance é feita por Serenus Zeitblom, à exceção do diálogo de Leverkühn com Mefisto (que aparece simplesmente como ELE)

¹ Trabalho produzido para o Projeto Integrado de Pesquisa *Um Pensamento Original no Brasil: Revisão da Modernidade*, da Linha de Pesquisa *Psicanálise, Cultura e Modernidade* desenvolvida pelo ...etc. – Estudos Transitivos do Contemporâneo, inscrito nos Grupos de Pesquisa do Brasil/CNPq pela Universidade Federal de Juiz de Fora, código UFJF. 0001.

² *Aristides Alonso - Doutor em Letras (UFRJ) e Pós-doutorando (Centro de Estudos da Comunicação e Linguagens / Universidade Nova de Lisboa). Pesquisador do ...etc. – Estudos Transitivos do Contemporâneo (CNPq / UFJF.0001). Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA). Diretor da UniverCidadeDeDeus (UD) e membro do grupo **NOVAMENTE**. (www.novamente.org.br) (aalonso@openlink.com.br)

no cap. XXV, que é apresentado pelo próprio protagonista. Atravessa toda a narrativa um tom denegativo e parodístico que é a via encontrada por Thomas Mann para poder enunciar questões não só radicais, por seu teor explosivo de sentido, mas também liminares à sua própria crença humanística, como se a "*questão diabólica*" que Fausto encerra só pudesse comparecer sob *as franjas da farsa para aí esconder o seu rabo*.

Serenus Zeitblom organiza a sua narração dentro de um esquema clássico segundo as normas típicas do romance do século XIX e, desse ponto de vista, o romance aparentemente comporta-se como uma narrativa tradicional para, pelo avesso, contar a existência de um personagem em tudo contrário à mediocridade de seu próprio porta-voz (Mann, 1984: 106).

Na arquitetura do texto, percebe-se então não só assimilação da tradição literária (na inclusão irônica dos componentes históricos da própria existência do romance) como também na enunciação sob forma de pastiche que dá ao texto um estilo e uma retórica parodizantes. Mas essa faca, como veremos, tem dois gumes. Se por um lado cortam-se, em sua produção, as fatias de uma poética que já tinha vendido o seu quinhão estético e agora vivia do mecenato da aceitação pública, por outro, retoma a experiência que a tradução do mito indica para redizê-la em um momento particularmente adverso. Passemos então à descrição desse novo Fausto.

REFERÊNCIA

Adrian Leverkühn, segundo filho do casal Jonathan e Elsbeth Leverkühn, é ficcionado a partir do músico Arnold Schönberg, criador do dodecafonismo. Adrian também inventa o sistema dodecafônico no romance e a semelhança é tal com a invenção de Schönberg que este exigiu uma advertência que consta como "nota do autor" no final do romance:

Não me parece supérfluo avisar o leitor de que o gênero de composição descrito no capítulo XXII é conhecido sob a denominação de técnica dodecafônica ou serial, é realmente propriedade intelectual de um compositor e teórico contemporâneo, Arnold Schönberg. Associei essa técnica, em certo contexto ideacional, ao vulto puramente fictício do músico, que é protagonista trágico do meu romance. De resto, devem as passagens do livro que tratam de Teoria Musical certos detalhes à *Harmonielehre* de Schönberg. (Mann, 1984: 106)

Não se trata de uma biografia de Schönberg, mas da biografia de um artista em sua busca fáustica da invenção e criação de uma obra-de-arte. Nessa direção, retornamos ao que é comum aos outros Faustos já comentados, só que agora na pele de um artista que representa assim a ordem do artifício e da invenção em um campo já mais reconhecido e recortado.

Schönberg diz em *Nova Música, minha música* o que segue, sendo isto aqui apontado como um princípio do fáustico em todas as suas versões:

Será necessária uma nova música? Para quem e por quê? É tão necessário ou tão supérflua como tudo o mais que há de novo. Por certo, dado que durante séculos nos bastou viajar à velocidade de um cavalo, também nos contentaríamos, após esses séculos, sem o comboio, o automóvel ou o avião. Reconhece-se aqui o valor do novo na sua utilidade, sem atentarmos na sua necessidade. Talvez que a sua necessidade só se nos mostre a partir do momento em que as vantagens da inovação se nos tornam necessárias. Utilidade e necessidade deste tipo não existem na arte; e por isso essa necessidade temos de a achar em nós. É nossa obrigação pensar mais longe, trabalhar mais fundo e descobrir mais além. (Fonte, 1984: 185)

Nesse enunciado de Schönberg, pode-se ler o método de Adrian Leverkühn como músico, pois descreve bem o desafio de seu desejo de elaboração e construção de *outra música* por reversão da tradição que ele recebeu, em ato de mestria, pela transmissão de seus professores, em particular Wendell Kretzschmar. Em seu aprendizado, nota-se a filiação a um Mefisto sutilmente encarnado em uma série de personagens e situações responsáveis por sua formação como artista para colocá-lo, digamos assim, no caminho de sua "verdade particular". A soberba, pecado capital imputado a Fausto e a Lúcifer como sua culpa maior, já encontra em Leverkühn lugar em sua primeira juventude. Para o narrador ela é ao mesmo tempo razão de fascínio e temor, pois, no seu discurso ainda cristão, havia motivo de sobra para preocupação com "a salvação de sua alma" (Mann, 1984: 92) Kretzschmar vem a preencher esse lugar de mestre demandado por Leverkühn apresentando-lhe a sua dama, a Música, que será o objeto de amor do personagem por toda a sua vida. Será sua Beatriz na travessia do céu-inferno que lhe coube habitar em sentido muito mais amplo até do que Margarida (Gretchen) representou para o Fausto de

Goethe. À Música, Adrian dedicará toda a energia e a força de sua existência. Ela, para ele, desde o princípio de sua vida como artista, ganha dimensões teomórficas, representante, momentânea que seja, da centelha divina.

(...) música como essa é energia em si, é a própria energia, não, porém, como idéia e sim na sua realidade. Pondera, por favor, que isso já é uma quase definição de Deus! *Imitatio Dei* - até admiro que não a tenham proibido. Ou talvez esteja proibida. No mínimo é dúvida. Com isso quero apenas dizer que nos faz duvidar. (Mann:1984: 106)

Está aí uma das matrizes da reflexão e da ação do personagem como artista, uma reflexão ativa, produtora de efeitos capazes de ter realidade própria, sustentada como ato. A Música sempre será maior e diferente do que qualquer composição que ele posteriormente elaborasse, mas que ainda assim é portadora do selo desse inominável que, para Leverkühn, é irrevogavelmente impossível de ser atingido. Para ele, assim como para Lacan, a música só se pode semidizê-la e bemdizê-la. Talvez por isso o personagem, para modalizar o seu desejo do jeito que lhe era possível *hic et nunc*, temporária e aparentemente, desvia-se da Música para estudar Teologia.

AGONÍSTICA

Como compositor, a preocupação maior do protagonista era com relação à *matéria* e à *forma*, os modos como a forma plasma e esculpe a matéria dando-lhe sua melhor possibilidade de ser-e-estar sob um determinado artifício. Da mesma forma, dissertava sobre o sentido de *enteléquia* em Aristóteles, dele retirando seu quinhão particular: era a forma para a sua matéria, via de acesso que lhe possibilitaria o máximo de artifício e invenção na produção de poemas para a sua Música:

Acho que compreendo o que para Aristóteles significava enteléquia. Ela é o anjo bom do indivíduo, o gênio de sua vida, em cuja sábia liderança ele confia de bom grado. O que se qualifica de oração é, no fundo, o anúncio admoestador ou conjurador de tal confiança. Mas com boa razão, lhe damos o nome de oração porque, na realidade, é Deus a quem invocamos (Mann:1984: 126).

Cedo seu biógrafo e amigo percebeu nele essa diferença profunda que se marca entre aqueles que estão atingidos por uma questão e aqueles que se limitam ao gregarismo de uma alocação social qualquer, escondendo-se no anonimato supostamente cômodo de um grupo. A agonística de Adrian se dá muito cedo e requer dele um grande jogo-de-cintura para criar o espaço de sua realização na medida do que lhe era possível. Dava assim asas a sua *perversatilidade* (Magno [1979], 1982: 190- 205) capaz de transitar pelos caminhos mais diversos saboreando uma pluralidade de eventos que ganhariam, sob a tutela do seu gênio, lugar na progressão de sua obra artística. Adrian era principalmente compositor. A invenção plena é que lhe interessava. Declarava-se nem *solista* nem *regente*, mas *compositor* (Mann, 1984: 176). Assim, progredia metodicamente para a Música e qualquer outra atividade ou ofício que fosse reprodução era para ele ocupação menor ou simplesmente sem interesse algum. E isso o toma por inteiro como dedicação plena à sua musa maior. Essa era também sua principal forma de expressão sexual. Para Serenus Zeitblom, Leverkühn parecia não manifestar nenhum interesse por mulheres e permanecia ainda virgem, sem ter “conhecido” qualquer uma delas. Aplica-se a ele, afinal de contas, a citação de Angelus Silesius do *Peregrino querubínico* com a qual ele havia terminado uma carta endereçada ao próprio narrador: “Louvável é ser virgem, mas cumpre procriar / Se não, de um campo estéril jamais há de passar” (Mann, 1984: 182)

Dá-se então o encontro de Leverkühn com Esmeralda que será essa mulher através da qual ele receberá o sinete de sua condenação particular. Ela o adverte contra si mesma, “acautelou-o contra seu próprio corpo” (Mann, 1984: 206), mas Leverkühn transa com ela mesmo assim, tomado de um momento de comoção amorosa. Através dessa única transa, segundo o seu biógrafo, Leverkühn contrai sua doença (ou sua saúde) sob forma de sífilis que o acompanhará por toda a vida e ao que se atribuiu tanto a sua expansão inventiva quanto seu silêncio final. Essa mulher é a *Hetaera Esmeralda* (Mann, 1984: 206-208) encarnação de sua Música tão “incorporal”. Mediante Esmeralda, ele materializa em seu próprio corpo, como sintoma, a virulência da doença que se forma como possibilidade de produção de uma obra artística original, materialização ficcional de sua

fantasia. A hetaíra Esmeralda é parte estrutural de seu trabalho mais importante, *Lamentação do Dr. Fausto*, quando sua identificação ao personagem do mito completa o seu périplo e estabelece algumas simetrias principalmente com o Fausto de Goethe. Seria ela em Goethe: Fausto → Margarida → Helena → a Virgem; em Thomas Mann: Adrian → Esmeralda → a Música. Após tentativas frustradas de cura devido a sucessivos acidentes com os seus médicos (o primeiro morre e o segundo é preso), Leverkühn desiste de se livrar da “doença” que o havia tomado. A partir de então, sua questão com a música radicaliza-se. Busca a Música-Limite, aquela próxima da “música das esferas”, próxima da astronomia conforme elaborada por Pitágoras em sua teoria cósmica da harmonia. Ou segundo a Nova Psicanálise de MD Magno, a música do Haver em seu movimento libidinal para o impossível Não-Haver: a música da fantasia primordial (Magno [1982] 1986: 158-175)

Nesse ponto Adrian chega à crise da técnica, à raia da música inexecutável. Comenta, para exemplificar, o *Quarteto de Cordas em lá menor* de Beethoven:

(...) Hoje em dia, é possível tocar aquilo, mas a obra fica no limite do executável e naquela época era totalmente inexecutável. A implacável indiferença que um homem arrebatado à nossa esfera sentia com relação aos problemas da técnica terrena é para mim o que há de mais engraçado. “Que me interessa seu maldito violino!” - replicou Beethoven a um músico que se queixava (Mann, 1984: 214)

É sua fantasia da música pura que, se houvesse, seria o *Silêncio*. Mas a música é verbo e artifício, só abordáveis como ação (Mann: 1984: 243). E Leverkühn não recua perante essa impossibilidade que assim se modalizava para ele como uma série de composições musicais cada vez mais radicalizadas em sua poética até a sua obra terminal, seu testamento artístico, que é precisamente o Fausto musical. Como já vimos, Leverkühn esboça uma teoria musical no cap. XXII, o dodecafonismo retirado de Schönberg. É a sua teoria do quadrado mágico, da “indiferença de harmonia e melodia” (Mann, 1984: 259).

“ELE” E O NEGÓCIO

Chega-se então ao miolo da narrativa, ao momento em que se dá o encontro entre Leverkühn e Mefisto, nomeado simplesmente como *Ele*, de tal modo a sua presença já é identificada. Essa narração é feita pelo protagonista, assumindo assim seu lugar na enunciação. Ele deixara o relato de seu encontro como um documento secreto ao encargo de seu fiel amigo e interlocutor que então o insere ao cap. XXV.

Seu biógrafo diz que não consta a data do manuscrito de Adrian a respeito do seu colóquio, mas ele se dá com toda certeza nessa época em que a sua obra musical assume para ele a exigência de uma entrega total.

É desta forma que ele descreve o seu primeiro contato imediato com Mefisto:

(...) Tenho a firme e inabalável vontade de não deixar em absoluto afrouxar o digno controle da minha razão. E, no entanto, vi-O, finalmente, finalmente! Ele esteve aqui comigo, nesta sala; visitou-me inesperadamente e todavia de há muito esperado; tive com Ele uma conversa bastante demorada, e apenas me agasto posteriormente, porque não sei o que me fazia tremer o tempo todo. Era o frio ou era Ele? Seria uma ilusão minha, provocava Ele em mim a ilusão do frio, para que eu tiritasse e assim me certificasse da sua presença real, da presença dEle em pessoa? Pois, afinal, sabe toda a gente que nenhum tolo estremece em face de sua própria alucinação, porquanto tem familiaridade com esta e se entrega a ela sem embaraço nem calafrio. Pode ser que Ele apenas quisesse pregar-me uma peça ao induzir-me a crer, pelo frio de rachar, que eu não era tolo e Ele, nenhuma alucinação, quando o medo e a estupidez me faziam estremecer diante dEle. Ora, Ele é matreiro (Mann, 1984: 300)

A presença de Mefisto é enunciada com a ambigüidade necessária para que o sentido do pacto de Leverkühn adquira contornos bem equivocados na trajetória do personagem. Essa equivocação extremiza sua realidade como tinha sido representada na obra de Goethe ou Marlowe, por exemplo. A presença de Mefisto, o Ele, muito embora efetiva, é mais pulverizada do que nos Faustos da tradição, pois já deixa em aberto a via do possível delírio ou alucinação.

Mefisto apresenta-se a Adrian como um visitante aparentemente comum, falando alemão ("Entendo bem o alemão. É até o meu idioma preferido. Às vezes, não entendo nenhum outro" (Mann, 1984: 302) para tratar de *negócios*. Adrian tenta denegar o que lhe está acontecendo enquanto Mefisto reforça sua suposta realidade num jogo retórico de parte

a parte (Mann, 1984: 304-305). Declina para Leverkühn sua identidade e recusa apenas um nome entre todos os que recebeu, *Dicis et non facis*, porque nega a sua positividade de ação. O diálogo entre os dois, em tom irônico e burlesco, gira em torno de toda a mitologia fáustica da existência ou não do Demo do Inferno e da condenação eterna (tal qual o Riobaldo de Guimarães Rosa), assunto comum aos protagonistas fáusticos e que, no *Doutor Fausto* de Thomas Mann, também funciona como *reflexão* de toda a tradição literária ao refletir um novo sentido materializado na torção do que suporta essa *realidade-ficção*, ponto de convergência entre vários registros (Schwarz, 1981: 45).

Tudo se encaminha para a proposição do *pacto*, não sem que o próprio Mefisto deixasse claro para Adrian que não se tratava de uma pura dádiva, mas possibilitação em termos de tempo e energia (Pulsão) para a realização de uma obra própria, com seu preço próprio.

Depois que Mefisto (o Ele), (através de longa exposição e refutação dos argumentos do personagem), expõe o processo pelo qual Leverkühn tinha sido, desde o princípio, encaminhado a seu destino (compreensão possível no *só-depois*) e demonstra a ação da doença nele (sífilis) associada a sua capacidade de invenção, só então Ele explicita-lhe os termos do pacto à semelhança do Mefisto de Marlowe e Goethe:

Por isso arranjamos de propósito que te atirasses aos nossos braços, quer dizer, aos de minha pequena, a Esmeralda, e lá apanhasses a coisa, a iluminação, a *aphrodisiacum* do cérebro, que teu corpo, tua alma, teu intelecto desesperadamente desejavam conseguir. Em suma, entre nós dois não há necessidade de nenhuma encruzilhada nos bosques do Spessart nem tampouco de pentagramas. Temos um pacto e concluímos um negócio. Sigilaste-os com teu sangue; comprometeste-te conosco; foi-te administrado o nosso batismo. Esta minha visita tem por objetivo unicamente a ratificação. Recebeste de nós tempo, tempo apropriado para um gênio, tempo que permite vós 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. Em compensação, vamos servir-te e obedecer-te em tudo nesse ínterim, e o inferno te beneficiará, contanto que abjures de tudo quanto vive, de todas as hostes celestes e de todos os seres humanos. Pois assim deve ser (Mann, 1984: 336).

De agora em diante, para Leverkühn-Fausto só resta o caminho de sua obra musical, só esta lhe interessa e só para ela dirige-se o seu amor. Sua construção se encaminha para a música, adotando como método a ação destrutivo-criativa. Investe sobre tudo o que já existe, expropriando pela paródia cada modalidade já fixada para reconstruí-la em nova versão. Ele revira o que já existe como tradição. Essa é sua via de elaboração de um caminho próprio no meio da floresta cerrada de obras já pré-existentes, empecilhos temporários de sua produção.

PEQUENA SEREIA

Na fantasia de Leverkühn, toda encenação anterior de seu pacto com Ele já transparecia na identificação que fazia de si mesmo com a Pequena Sereia do conto de Andersen. Da mesma maneira que a demanda da sereiazinha era ganhar duas pernas para poder amar o príncipe de olhos negros, mesmo que para isso tivesse de sacrificar seu estado anterior e pagar um alto preço, incluindo a perda de seu rabo-de-peixe para ficar semelhante aos seres humanos.

Nem toda a ironia denegatória de Leverkühn sobre a superioridade estética do corpo das sereias em comparação ao corpo bípede dos humanos impede que se possa perceber de imediato a associação que há entre o seu pacto com Mefisto e o acordo da Pequena Sereia para a aquisição de pernas à custa de imenso sofrimento. Leverkühn é a Pequena Sereia em seu movimento de mutação, de metamorfose, de trans-fazimento de uma realidade que o limitava para alcançar outra mais em conta no que dizia respeito ao seu desejo aqui e agora. Assim como a Pequena Sereia perde a cauda para ganhar pernas, do mesmo modo Adrian perde as suas pernas para ganhar as asas que lhe permitirão o vôo angélico do artífice-poeta. Leverkühn sente a agonia do embate com os limites impostos por seu corpo, incapaz de suportar a violência que ele estava a produzir através da Arte.

Nesse movimento revirante, Leverkühn comparava seus sofrimentos aos da sereiazinha do conto de Andersen, mas o narrador descreve suas passagens de saúde para a doença e vice-versa como parte do mesmo

processo no qual, ele, tal qual a própria Fênix, estivesse a reerguer-se de suas mazelas:

(...) nesse momento, seu espírito (...) reerguia-se, atingindo a mais alta liberdade e o mais pasmoso poder de produção irrefreada, para não dizer irrefreável; produção contínua, impetuosa, quase que febril, e foi justamente essa dita imagem que me revelou que os dois estados, o deprimido e o exaltado, não ficavam dissociados, sem nexos íntimos. Pelo contrário, este se preparara, e, em certo sentido, já estivera contido naquele; assim como, por sua vez, a fase de saúde e criatividade, que então começava, não era em absoluto um período de bem-estar, senão, à sua maneira, outro de atribulação e de acossamento, de dolorosa angústia (Mann, 1984: 476-477).

É bastante evidente a semelhança do binômio saúde/doença para Adrian com o sentido que lhe atribui Nietzsche (s/d: 32). A doença comparece para ele como momento de convulsão cósmica, quando ocorre mais um *arranjo geológico*, mas não tem o sentido catastrófico de destruição e decadência; muito pelo contrário: a doença é a *afirmação* da saúde. A sua plenitude implica a passagem avessante de uma para a outra e desta forma Leverkühn concebe a força do artista como feita de energia vital gerada desse movimento para além do binarismo saúde/doença, implicando aí um terceiro termo que age como agente do processo.

De agora em diante, a problematização nuclear do romance gira em torno da questão fáustica que é desdobrada na produção musical de Leverkühn bem como em imensos diálogos, reflexões e considerações sobre os sentidos da obra-de-arte.

TESTAMENTO ARTÍSTICO

A questão fáustica também está na comparação estabelecida com muitos outros pontos que tivessem algum tipo de relacionamento com a série de mitemas problematizados: a crueldade, a maldade, a inocência, o i-mundo, o juízo final etc. Muito embora todos os temas passem por um questionamento e uma reelaboração na produção de Leverkühn, ele não deixa de sentir sobre si mesmo o peso trágico de uma solidão incomparável, precisamente porque não encontra par em seu trajeto capaz de dar-lhe alguma resposta à altura de sua exigência. A única resposta que ele tem é a sua obra musical e através dela é que ele ficciona sua

existência, mas isso não diminui a pressão de sua angústia até o momento final, quando ele silencia para sempre.

Seu último testamento artístico, *Lamentação do Dr. Fausto*, não é só uma suma poética de seu modo de construção como artista (obra afim ao final da *Nona Sinfonia*), mas também a exposição alegórica da condição maior de artista, *demiurgo de todas as possibilidades possíveis* e ainda querendo muito mais. Nesta obra, Leverkühn afasta-se totalmente do estilo prodístico e dá lugar à emergência de uma *outra música* tão somente (Deghaye, 1977: 185). Junto a Fausto está também Hetaera-Esmeralda, o seu pacto de sangue pela sífilis.

No dia em que Leverkühn iria apresentar a *Lamentação do Dr. Fausto* a seus amigos e conhecidos, em confissão pública, expõe a todos a sua estória: assume seu pacto diabólico e confessa-se responsável pelas várias mortes de outros personagens já que, para ele, isso seria obra do seu tutor mefistotélico. É então tido por todos como louco. Tenta executar um trecho de sua composição, mas acaba por desmaiar junto ao piano. Leverkühn mergulha em um isolamento cada vez mais mudo. Tenta o suicídio por afogamento uma vez, mas é salvo por seus familiares; fica sob os cuidados da mãe até sua morte. Na última visita de Serenus Zeitblom a Leverkühn, este não mais o reconhece. O narrador encerra então a sua estória mais uma vez deixando transparecer as analogias que várias vezes estabelecera entre o destino de seu amigo, Adrian Leverkühn, é sua Alemanha, a essa hora destruída pela guerra. Mas o paralelismo é precário. O Fausto que Leverkühn encarna ultrapassa esse sentido dado do fáustico como agente infernal da maldade, e o nazismo seria mais uma consequência funesta desse desejo. Sob essa argumentação se esconde a sanha moralista que condena pura e simplesmente qualquer desejo em nome de uma suposta e lucrativa *natureza humana* que estaria sendo afrontada pela ação perversa de Fausto. Ora, o buraco é, como se sabe, muito mais embaixo. Nietzsche já havia frisado que é necessário defender os fortes contra os fracos e que o poder é questão para todos. Sua institucionalização sob forma de sistemas de dominação e hegemonia, inevitáveis que sejam, é que é sempre problemático. E quais as saídas possíveis?

Mas isto só pode ser lido nas entrelinhas do modo de enunciação do romance que gera essa ambigüidade pela *não afirmação* do personagem Leverkühn e sua aventura como artista. O seu discurso delirante no final da narrativa deixa em aberto não só as tantas possíveis leituras do sentido do seu pacto com Mefisto (até aí tudo bem!), mas também cria sutilmente uma desculpa que pudesse aliviar um pouco o peso da dimensão apontada. Zeitblom é o porta-voz desse discurso ressentido que atravessa toda a estória e culmina com um lamento sobre a sua pátria e o seu amigo. Quanto a Leverkühn, sua obra já estava feita: ele tinha obtido a graça desejada.

Mas a paródia, neste caso, mesmo que se queira a denegação mais ampla possível - no mesmo espírito do Mefisto de Goethe - trai uma paquera e uma desconfiança nesta reescritura de mais um Fausto. Paquera do lugar do artista, negado sutilmente por uma desconfiança humanista que teme qualquer experiência limite que circunavegue o Maëlstrom que não pode ser negado.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ed. Rio de Janeiro, Perspectiva, 1976. 510 p.

BADIOU, Alain. *Manifesto pela filosofia*. Rio de Janeiro, Aoutra, 1991. Versão e nota de MD Magno. 74 p.

BARRENTO, João. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229p. Organização de João Barrento.

----- . Fausto: As metamorfoses de um mito. In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229 p. Organização de João Barrento.

----- . et alii. *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229 p.

----- . Fausto: um homem do Renascimento ou um mito da Reforma? In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229p. Organização de João Barrento.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. 360 p.

DABEZIES, André. Faust magicien et ses oeuvres de magie. In: *Cahiers de l'Hermetisme*. Paris, Albin Michel, 1977. 221 p.

DÉDÉYAN, Charles. Le thème de Faust. In: *Cahiers de l'Hermetisme*. Paris, Albin Michel, 1977. 221 p.

DEGHAYE, Pierre. Faust musicien nécromant. In: *Cahiers de l'Hermetisme*. Paris, Albin Michel, 1977. 221 p.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe*. 2ed. Barcelona, 1982. v.1 335, v.2 339 p. Traducción del Alemán por Jaime Bofill y Ferro.

FARIA, Almeida. O "Doktor Faustus" de Thomas Mann (II). In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229p. Organização de João Barrento.

FONTE, José Ribeiro da. O "Doktor Faustus" de Thomas Mann (I). In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229p. Organização de João Barrento.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro, Imago, 1980. v. XVIII, p. 17-90.

----- . *Nós e a morte*. Palestra proferida em 16.02.1915 na Associação "Wien" da Loge B'nai B'rith. Rio de Janeiro, 1990. Tradução de Suzanne Bial. Circulação interna no Colégio Freudiano do Rio de Janeiro.

----- . *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro, Imago, 1980. v. XXI, p.81-174.

----- . *Uma neurose demoníaca do século XVII*. Rio de Janeiro, Imago, 1980. v. XIX, p. 91-138.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987. 458 p.

----- . *Prometeu (Fragmento dramático da juventude de)*. 2ed. Coimbra, 1955. 47p. Tradução e prefácio de Paulo Quintela.

GUSMÃO, Manuel. O Fausto de Fernando Pessoa. In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229 p. Organização de João Barrento.

----- . *O poema impossível. O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986. 240 p.

HARTMANN, Otto Julius. *Faust: la rencontre avec le mal*. Paris, Triades, 1970. 87 p. Traduction française de Germaine Claretie.

IRIARTE, Rita. Fausto: a, história, a lenda e o mito. In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229 p. Organização de João Barrento.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20, mais, ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1982. 201 p. Sessões em 1972-1973. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira por MD Magno.

MAGNO, MD. *A música*. Rio de Janeiro, Aoutra, 1982, 597 p. Texto estabelecido por Potiguara Mendes da Silveira Jr.128.

----- . *O pato lógico*. 2ed. Rio de Janeiro, Aoutra, 1986. 250 p. Texto estabelecido por Potiguara Mendes da Silveira Jr.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. 689 p. Tradução de Herbert Caro.

----- . *Ensaio*. São Paulo, Perspectiva, 1988. 188 p. Seleção de Anatol Rosenfeld.

MASON, Jayme. *O Dr. Fausto e seu pacto com o demônio*. O Fausto histórico, o Fausto lendário e o Fausto literário. Rio de Janeiro, Objetiva, 1989. 124 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da moral*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d. 130 p. Tradução por A. A. Rocha.

----- . *Asi habló Zaratustra*. 2ed. Madrid, Alianza, 1973. 471 p.

PESSOA, Fernando. *Fausto - tragédia subjectiva*. Lisboa, Presença, 1988. 223p.

----- . *Primeiro Fausto*. São Paulo, Edições Epopéia, 1986^b. 232 p. Organização e introdução de Duílio Colombini.

SCHEIDL, Ludwig. *Fausto na literatura portuguesa e alemã*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, novembro de 1987. 172 p.

----- . O Fausto em tempos de crise (Goethe, Fernando Pessoa, Valéry). In: *Circumnavegando Fernando Pessoa*. Ciclo de conferências no cinquentenário de Fernando Pessoa. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1986. 71 p.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 204 p.

SILVA, Maria. Helena Gonçalves da. A fixação literária do mito de Fausto. O Volksbuch de 1587. In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229 p. Organização de João Barrento.

----- . O "Fausto" de Goethe. In: *Fausto na literatura européia*. Lisboa, apaginastantas, 1984. 229 p. Organização de João Barrento.