

O que é o *Doutor Faustus* de Thomas Mann? É uma tentativa de manter viva a forma-romance através da aplicação e do desenvolvimento estético de duas teses. A primeira é uma tese forte, de modo que seu desenvolvimento, por razões estéticas, só é possível subterraneamente: trata-se de uma questão de Metafísica da História que envolve a dedução da racionalidade da história em termos artísticos (mais especificamente, musicais). A segunda é uma tese mais simples, mais diretamente relacionada à forma-romance (não que a outra não o seja, conforme ver-se-á), e que envolve a possibilidade de colocar a história em geral em termos subjetivos. Essa tese se comporta de forma inversa com respeito ao que normalmente tem lugar em romances mais antigos: neles, o que estava em jogo era a projeção da história para fora do sujeito, ou o desenrolar do destino a partir da personalidade. A literatura, neste sentido, realizava a si mesmo na apresentação do desenrolar estético da personalidade através do tempo, mas também na descrição de eventos que levavam a subjetividade a se abrir e se mostrar, de modo que – para completar o círculo, que é a forma comum da reconciliação promovida pela ideologia burguesa mais ingênua – uma realidade realisticamente representável e representada possibilitasse à literatura que ela se abrisse e se mostrasse. A literalidade recebia sua forma como uma função da transposição fundadora, no espaço estético, de elementos extra-estéticos que – mesmo em sua crueza, pois a forma aqui é o Realismo – podiam alimentar a criação estética através de sua própria capacidade interna de aparecerem como frutos da ação individual. E colocar a ação em termos psicológicos – isto é, em termos da exposição da subjetividade do personagem, que é um conteúdo essencial e inevitável da novela – envolvia a localização daqueles traços da realidade que não eram inimigos da psiquê burguesa empreendedora, que podiam harmonizar-se com a vontade e o desejo, ou, quando contrários a eles, passíveis ao menos de deixar na boca do leitor o sabor delicado de uma conexão perdida que deveria ser possível, de modo que o fracasso e a desgraça também pudessem ser narrados. Uma variação dessa forma básica – algo que está logicamente a meio-caminho do *Doutor Faustus* – é o assim-chamado romance de formação (o *Wilhelm Meister*,

*Jane Eyre*, *O Vermelho e o Negro*, etc.), um gênero em que o próprio Mann deixou sua marca, com seu curto *Tonio Kröger*. No romance de formação, a atividade literalizante, ao invés de esboçar a realização possível dos desejos, traços psíquicos e pulsões inconscientes, trabalhava de modo a demonstrar a influência da realidade sobre esses traços, e, através de um tempo narrativo diferente do tempo da experiência literária mesma – “...os anos passam...” –, o efeito da sedimentação desses traços no tempo sobre traços futuros.

Ambas as formas ou gêneros – o romance clássico *tout court* e o de formação – pressupõe a riqueza de sentido tantos nos fatos da realidade quanto nos eventos psíquicos. Na ausência dessa riqueza, não haveria nada que pudesse ser agarrado no real e mobilizado para encher as páginas: exceto, é claro, aquilo que Beckett virá a utilizar mais tarde, o que é uma outra história muito complicada. Pois nesse autor a própria riqueza de sentido é exibida como problemática, precária e ilusória, ou seja, como possuindo tais traços que, atribuídos aos elementos mesmos da realidade objetiva e psicológica, poderiam ser tomados como negações da possibilidade histórica do romance. Mas essa crítica – empreendida através da escolha de elementos extra-estéticos tradicionalmente atrelados a uma maneira determinada de fazer literatura, e que em seu conteúdo próprio exibem as tentativas, por parte daquilo que está fora da obra de arte, em se tornar semelhante a ela – foi o momento tardio de um desenvolvimento que incluiu influências mais imediatas, tais como Proust e Joyce, mas que, de fato, remonta à época em que o romance estava atingindo o ápice de sua própria forma com Flaubert. *A Educação Sentimental* já é uma crítica da forma-romance, na medida que, sobre o pano de fundo do 1848 – uma revolução fracassada e uma promessa histórica não realizada –, a projeção psíquica do mundo por parte dos personagens principais se desenrola com resultados infelizes que são, a um só turno, previsíveis porém inesperados em termos do que se passa no nível da consciência realista dos próprios personagens, marcado como está – segundo o modo de ser empreendedor da subjetividade burguesa – por esperanças e ambições. Essas esperanças e ambições são traídas; todos os personagens importantes do romance são objetivamente reduzidos a uma mesquinha atitude oportunista, tanto os revolucionários quanto os reacionários. A conversa final entre os velhos amigos Frédéric e Deslauriers é aquela entre dois homens que passaram da meia-idade e que acabaram se tornando nada mais do que era

esperado deles socialmente e mediocrementemente como consequência de seu ponto de partida dentro da (na verdade, muito rígida) hierarquia da sociedade burguesa: eles não frustram as esperanças da sociedade burguesa, mas, no que seus planos pessoais são traídos, a imagem da sociedade de empreendedores é denunciada como falsa ideologia. Num romance situado na época em que – como observou Marx – a burguesia exaure seu potencial revolucionário, Flaubert mostra que, ao se manter sendo o que é, a sociedade burguesa se contradiz. Deste modo, a apresentação estética do jeito que as coisas são não tem um peso reafirmador, e tampouco consiste num assentimento à realidade: essa apresentação aparece gradualmente e negativamente no contraste com uma evocação subjetivista da possibilidade abstrata que orienta a ambição dos personagens e que domina a narrativa de suas constantes maquinações. As imagens sutilmente borradas de ocorrências privadas que nunca são catastróficas, mas nunca são exatamente o que se esperava – pequenas frustrações leibnizianas – enganam repetidamente os personagens, e se acumulam na realização final de um fracasso que, desde o ponto de vista da ascensão social dentro da sociedade burguesa, é ao mesmo tempo imenso e suportável. O suspiro final dos dois amigos por um tempo que, de fato, é anterior ao tempo narrativo, e nos quais eles ainda nem tinham aspirações – um tempo, portanto, que precede logicamente a forma-romance, e não é romanceável – esse suspiro é a chave para entender o romance: ele a exhibe como uma crítica de si mesma e de seu gênero como um todo. Afinal, o que é frustrado são justamente as ambições novelescas que os personagens realistas têm a respeito de si mesmos, o que, aliás, faz de Flaubert um problematizador prematuro da estetização da realidade. A apresentação da impossibilidade de expressar a subjetividade através da luta por alcançar-se benesses sociais – da decadência de uma visão de mundo que é ao mesmo tempo a condição da racionalidade novelesca e o lema ideológico do capitalismo primevo da livre iniciativa – e o impacto duplo que tal apresentação tem sobre a compressão da arte e da vida, também está por trás da alegação feita por Flaubert em 1871, de que os massacres e enganos de 1848 não teriam sido repetidos se seu livro tivesse sido entendido – uma alegação que, não obstante, fala com a voz da racionalidade novelesca: por um lado, nega a possibilidade projetar sentido sobre a realidade mas, por outro, assume que a reflexão tem sobre a história um poder capaz de transformá-la em um anti-romance.

Essa diagnose histórico-literária, que faz do romance um gênero problemático, é o que Mann tem a contornar de modo a continuar escrevendo romances e a manter viva sua exigência mínima: a premissa da intercomunicabilidade do interno com o externo. Metade desse problema é resolvido no *Doutor Faustus* através do ardil da tese da expressão da história no sujeito. Ao invés de escrever sobre a expressão do indivíduo no mundo, Mann escreve uma espécie de romance de formação histórica: trata da expressão do mundo no indivíduo. Sua base é a pressuposição metodológica do romance de formação que também pode ser vista como uma resposta desesperada para a crise do romance (a qual é uma crise histórica, mas também uma constante lógica presente nele desde sempre): a precariedade das condições históricas para a exibição da subjetividade como algo que se realiza no mundo é compensada dobrando-se subjetividade sobre seu próprio umbigo, fazendo do sujeito o seu próprio campo de aparecimento. Assim, o *Doutor Faustus* contém uma seção introdutória na qual são exibidos os elementos da infância do personagem que está fadado a ser um grande homem, escolhidos muito cuidadosamente pelo olhar clínico do narrador dentre uma infinidade cega de fatos provavelmente não-novelisáveis. Esse fatos não-novelisáveis – quantas chupetas o garotinho teve, qual a coloração da louça do assento do banheiro, como ele segurava a colher ao comer mingau – têm que ser excluídos da narrativa de maneira a conformar o prosaico à narratividade.

A esse ardil, acrescenta-se outro, contudo. Na medida que o próprio narrador é um personagem, que é, portanto, consciente (e consciencioso) de sua tarefa como narrador – a qual, de fato, é literariamente problematizada diversas vezes, embora de uma maneira formalmente cínica, uma vez que essa problematização só reafirma a literaridade, através do retrato realista de um drama psicológico – na medida que, então, o narrador é consciente de sua tarefa de narrador, aquele olho clínico que escolhe os fatos novelisáveis se torna parte do conteúdo da novela, ao invés de desempenhar o papel de um recurso extrínseco. Aparece, aí, um *Deus ex machina* que organiza e prepara *internamente* a obra, uma força que manufatura o conteúdo previamente, que apara as pontas da realidade de modo que a mecânica do romance possa se impor sobre ela sem que ela possa esfernear, já que o processo *todo* – a seleção do material real e a elaboração estética dele – acontece

dentro da obra, de qualquer modo. A apresentação estética é a unidade da apresentação estética com seu objeto.

O ponto, aí, é que, em esquemas mais simples da forma novela, essa força narradora, seletora e estetizadora é obviamente extra-estética, e funciona como um limite do desenvolvimento estético: na narrativa realista mais desprestigiada, o excesso de invenção ou de interferência por parte do autor nas maneiras como o material bruto se desenvolve dentro da obra, em contraste com o que seria esperado dele no mundo extra-estético, acaba produzindo uma experiência estética inorgânica, comparável àquela de se provar um sabor artificial. Mann não é capaz de evitar essa falta de organicidade; ele não tenta fazê-lo; historicamente, ele está além da necessidade de tentá-lo. O que ele faz é tornar o inorgânico elegante: envolve-o com uma embalagem cheia de desenhos de frutinhas. A colocação do narrador consciencioso como personagem é um dispositivo ilusório ao quadrado que arbitrariamente costura episódios disparatados da vida do personagem com agulha e linha esteticamente visíveis e, por isso, invisíveis. A fragmentação desaparece na sua aparição.

Esse esforço ilusionista de segunda-ordem, tomado em si mesmo e com sorte, poderia organizar uma crítica da crise da forma, mas diversos traços do romance apontam para que ele seja apenas a sobrevivência, mantida com ajuda de aparelhos, dos sintomas dessa crise. No que se segue, tratar-se-á de expor alguns desses traços, bem como exibir aquilo em que consiste concretamente o caráter inorgânico, e argumentos em prol de sua condenação.

Aquilo que faz com que a determinação da vida do personagem pela realidade circundante seja um conteúdo romanceável é sempre e necessariamente o momento ilusório da subjetividade do personagem. A razão disso é a seguinte: quando o personagem sente e pensa para o leitor, quando seu mundo interno aparece através da literatura, só pode fazê-lo através de referências ao mundo tais que façam com que o leitor veja a conexão entre o fora e o dentro. Mas na medida que a noção de ação – a noção representando a possibilidade daquela conexão – é expulsa do romance tardio pela direção na qual a lógica estetizante trabalha – já se trata de história→sujeito, e não mais de sujeito→história –, a realização literária exigirá que o que é interior seja apresentado como dotado de traços objetivos desde sempre e essencialmente, e, o que é exterior, como dotado de subjetividade idem, idem. Isso faz do esforço construtor da coesão literária um jogo fácil e

miserável. Ele fica reduzido à pura e simples identificação, repetição e reafirmação: o desenvolvimento da idéia em termos concretos, a manipulação laboratorial do sensível de acordo com modelos pré-concebidos, e não uma corrida cuidadosa e furtiva atrás daquilo que a realidade teria para mostrar se não fosse elusiva e obscura – uma caçada delicada que envolve um espreitar da vida privada das coisas, e que critica a percepção extra-estética como um *show* estetizado e pré-fabricado igualzinho ao que será determinado pela forma do romance tardio. Um exemplo extremamente condensado de uma tal prática de espreitamento crítico é a aparição do radical Sénecal sob as plumas e elmo da ordem em um capítulo final da *Educação Sentimental*, uma aparição que atinge o leitor com a experiência simultânea de surpresa diante do inesperado e de constatação da obviedade da conexão lógica, necessária, inexorável e cruel que liga o libertário de esquerda *a priori* abstrato com o reacionário assassino de mendigos – tudo isso bem na cara da racionalidade micrologicamente controladora que é pressuposta pela manufatura e apresentação da surpresa e da coerência, o emprego da qual corre o risco de redundar em falta de organicidade mas que, aqui, tem sorte. No *Doutor Faustus*, ao contrário, o elemento de surpresa sorrateira está ausente, e a experiência constante é aquela da confirmação estática e da adequação entre o dentro e o fora. É o narrador que – comportando-se formalmente igualzinho a Sénecal – prepara abstratamente e *a priori* a união entre estas duas esferas – o casamento sempre sonhado pelo pensamento alemão liberal idealista, e expressado certa vez sob a forma do conceito kantiano de gênio, o qual é pesadamente empregado pela obra em questão, tanto como conteúdo (uma vez que gênio é o que Adrian é) quanto como forma (uma vez que a apresentação do gênio é do que trata o romance). Mesmo que o narrador fosse caracterizado como uma figura problemática – um indivíduo perturbado como o Marlow do *Coração das Trevas* – o problema permaneceria sem solução, pois os fatos, então, simplesmente não se somariam enquanto correspondência perfeita para os conceitos e análises históricos que guiam a escritura (história→sujeito) – ou, por outro lado, se assim somassem, seria o próprio caráter problemático dos personagens que pareceria falso, como ocorre com os narradores de Kipling, estereótipos racistas de irlandeses pobres.

Assim, Mann constrói Zeitblom, um personagem que, ao invés de ser especificamente alguém, é a voz e personificação de uma época – por

aproximação etimológica, seu nome quer dizer algo tipo “a flor do tempo” –, a personificação do pensamento alemão liberal pequeno-burguês, que é um desses estereótipos kiplinguianos com sinal trocado. Uma abordagem otimista a Thomas Mann apontaria para que o nome do narrador fosse uma forma de denúncia auto-crítica de um ardil mal-feito, reformulado como paródia descarada, o que nos daria um Thomas Mann bastante ciente de seu lugar dentro da história decadente do romance – um lugar análogo àquele ocupado por Schönberg-Leverkühn dentro da história da música. Mas essa hipótese está em vias de ser descartada: trata-se muito mais de uma adesão – talvez involuntária – ao cinismo culturalmente estabelecido. Zeitblom – que até se casou com a própria Hélade – é o *humanismo* que se confessa perplexo e decadente, um motivo que é mais ou menos recorrente na obra de Mann, e lembra o personagem do *Morte em Veneza*, do qual, entretanto, está significativamente distanciado pois, nessa obra, trata-se tão somente de um *humanista* decadente.

Fazer do próprio humanismo um personagem resulta em que qualquer um que conheça o humanismo decrepitamente ingênuo da virada-do-século conhece Zeitblom. De fato, o conhecimento não é o que está em questão aqui, mas sim uma noção meio de senso-comum, turva e decrepitamente ingênua ela mesma. Isso combina muito bem com a estratégia de Mann de organizar *a priori* a compatibilidade entre o mundo e a psiquê. Esse dispositivo de reconciliação extorsionada – para empregar uma expressão de Adorno que, entretanto, talvez por amizade, ele nunca empregou contra Mann – recebeu a carinhosa apelação comercial de realismo simbólico. Seu resultado é uma limitação do texto à narração de estereótipos históricos. Enquanto a novela realista, em seus dias dourados, brincava com a ilusão de uma construção *a posteriori* de individualidades que, ao menos formalmente, quando não inteirinhas, já eram intuídas pelo autor ou observadas na assim-chamada vida real, mas que tinham que se expostas e reveladas no livro pela apresentação de acontecimento literalizáveis, Zeitblom é uma entidade conceitual, o humanismo decadente conforme definido autocriticamente – subjetivamente, esteticamente – pela burguesia da *belle époque*, a qual refletiu esteticamente até sobre a falência da reflexão. Ao lado dele, está Leverkühn, que é o estereótipo do negativo do humanismo – seu lado mau –, conforme internamente definido pela própria pseudodoutrina. O mito do gênio recluso é realizado numa forma não-

problemática de aparência nessa figura que, apesar da constante afirmação de alteridade com respeito ao narrador, é totalmente e absolutamente narrável! A alteridade não é nada, senão uma parte da ideologia da embalagem orgânica. Aquilo que, em Leverkühn, se dirige para longe e para o interior obscuro, é perfeitamente cognoscível e iluminável, de tal modo que, então, não se trata realmente de cognição, porque, conforme sugerido acima, a experiência que está em jogo aqui não é assim tão sofisticada: trata-se de pura adequação e repetição. O conhecimento – do humanismo ou do seu lado negro – não é o resultado da experiência do livro, mas sua condição de possibilidade: mas, mesmo nesse sentido, se trata do senso comum mais acrítico, aquele que diz “ah, eu sabia!” O que o leitor experiencia é a confirmação constante de um conceito que ele já possui, e que ele permanece incapaz de conhecer melhor ou de questionar, e que, portanto, toma conta dele: a velha ideologia burguesa. A falta de sensibilidade por parte da narrativa a qualquer coisa que não seja estereotípica não está limitada à autocompreensão do narrador ou sua projeção sobre seu amigo genial, mas é um traço da descrição de todos os personagens – inclusive do narrador –, dos quais o leitor forma um conjunto de conceitos rudes e grosseiros na medida que o romance avança, e com o auxílio de uma repetição exaustiva – e, portanto, a confirmação – de ecentricidades empíricas tais como dentes sujos, nome latino, pele morena, cor dos olhos, hábitos de leitura.

A condescendente apresentação, por parte do narrador, de tais traços distintivos pouco sutis projeta um leitor bastante obtuso e pouco perceptivo, que é constantemente paparicado. Assim, Frau Schweigestill começa e termina sua participação na novela falando de como o povo do campo é compreensivo, e de como o povo da cidade é insensível; o violinista está sempre assobiando proficientemente ou exercitando sua vaidade ligeiramente promíscua; espera-se do tradutor de inglês que ele se ridicularize de vez em quando e, de fato, o destino lhe proporciona razões contínuas para essa auto-ridicularização, culminando com a perda de todos os dentes da boca. Mas é o próprio Mann que produz as cáries, de modo que a experiência primordial da confirmação do destino perde seu conteúdo e sua inteligibilidade, e a realidade acaba passando como mero fato a-histórico: uma grande coincidência sem-sentido, é disso que se trata a apresentação de estereótipos. E a sensibilidade que está pronta para engolir-los é a mesma que foi formada de modo a, nos filmes de aventura, esperar com ansiedade superficial,



mas profunda convicção, pelo golpe de sorte que tornará o herói um herói, de modo que, formalmente, a variedade morta-viva de romance produzida por Mann está no mesmo nível que as maiores vendas da indústria cultural.

A aparição do angelical Nepomuk desempenha esse mesmo papel estereotípico no que diz respeito às exigências gerais da forma do romance tardio mas, no que diz respeito aos problemas específicos do *Doutor Faustus*, sua parte é muito mais crucial: é – conforme se poderia esperar – a de um novo dispositivo de confirmação, mas de um tipo especial. Nepomuk aparece diretamente do nada para confirmar que o romance tardio, se pudesse, seria uma novela pré-Flaubertiana, da mesma forma que se quer que o capitalismo tardio volte a ser liberal através da manipulação estatal neo-liberal. Nepomuk está aí para nos tentar a “nos interessarmos por aquilo que não aprovamos”, para citar a objeção de Sénecal à pintura clássica – ou seja, para nos fazer acreditar na adequação cognitiva dos valores estéticos da primeira burguesia. E é assim tanto mais porque, segundo todos os padrões extra-estéticos, ele morre uma morte repugnante e abjeta que é calculada para nos dar calafrios. É como as cáries de Schildknapp, só que pior. Isso dá ao *Doutor Faustus* um tom reacionário e nostálgico final, ligando-o forçadamente com as eras primevas do romance e, portanto, com uma tentativa duplamente vã de resgatar a ilusão da subjetividade – pois se, conforme Nietzsche coloca afetuosamente, o que está caindo deve ser empurrado, o que está caído deveria ou ser chutado ou então ser deixado morrer em paz em uma vala, como diria Beckett. Mas o problema é que a forma-romance na qual a história que é sujeito dialoga com a história que é só história é empurrada inexoravelmente em direção a uma tentativa de resgate. O humanismo superado de Zeitblom não é avançado como a última alternativa de um pobre e desesperado professor de cultura clássica que não pode se equipar com nada melhor – uma imagem mais ou menos parecida com a que Adorno usou para caracterizar Mann –, mas como a fonte de termos adequados com os quais chorar pela catástrofe da extinção da ação e dissolução da vida em termos de estereótipos e categorias históricas que são elas mesmas as categorias do pensamento humanista burguês. O terrível destino mundano patético do genial Leverkühn – o qual, desde o ponto de vista da moralidade pequeno-burguesa que é reafirmada através da pena com o fato do pobre homem ter contraído sífilis, é, também, propositalmente desprezível – é o desmoronamento daquelas relações pequeno-

burguesas e daqueles valores pessoais que manifestam a vida psicológica dos personagens simplistas no romance primitivo: o amor inocente e paternal de um recluso por uma criança facilmente amável, loura e bem-educada. A existência precária, fugaz, ilusória da sociedade burguesa liberal não é o que é lamentado pela novela, mas seu passamento que – na opinião do presente autor – infelizmente não foi suficientemente rápida a ponto de impedir que se engendrassem tentativas de preservar a sua vida vegetativa através de romances tardios e do Nacional-Socialismo. O romance tardio – aí está o porquê de, assim como *Nepomuk*, ele ser tão adorável – reafirma a ilusão de que relações muito saudáveis e não-problemáticas, definidas em termos dos valores burgueses liberais, *eram* possíveis no passado remoto do qual Zeitblom é a voz constante – uma voz, ademais, que se opõe com certa amargura desgostosa ao Terceiro Reich, ao mesmo tempo que é proferida desde um esconderijo subterrâneo. A unilateralidade algo amarga de Zeitblom, permeada por comentários insuficientemente sombrios sobre “nossa Alemanha”, não poderia ser desfeita por nenhum tipo de recurso narrativo realista: seria inútil, desde o ponto de vista da organicidade, mostrar, talvez através de um certo traço dubio da personalidade de Zeitblom – a qual só reforçaria o mito da personalidade – que está dada uma continuação muito real entre a maneira de pensar encarnada nesse pobre e íntegro senhor desiludido e adorável e aquela dos Nazistas horríveis que nós detestamos: de fato, essa função – a de apresentar romancescamente uma certa dialética do esclarecimento – não foi negligenciada, mas é realizada pela exposição de similitudes entre os discursos de pré-nazistas vienenses – inclusive, ingratamente, aqueles de um personagem Judeu – e aqueles de Leverkühn, que sempre emite suas visões filosóficas sofisticadas em termos suficientemente universais para permitir uma comparação com idéias gerais a respeito do retorno do primitivo e da institucionalização da barbárie conforme promovida pelo Nacional Socialismo. Esta exposição, entretanto, conforme empreendida por Zeitblom, é sempre acompanhada por alarme e embaraço, na medida que Mann deseja preservá-lo como o *locus* dos aspectos singelos e inocentes do helenismo germânico – como se tais aspectos houvessem existido. O problema não é o de alguma falta de consciência teórica por parte de Mann, mas que o romanceamento da consciência de Zeitblom tem o efeito de transformar a crítica à catástrofe histórica em um problema subjetivo, e a decadência social em um sofrimento estereotipado.

Assim, o *status quo* determina tão completamente a obra de Mann que é difícil entender – conforme ocorreria, via de regra, com as obras pós-modernas do pós-guerra – se ele é uma rejeição desse mundo ou um mero fato social. Mas Mann realmente termina dando à possível crítica uma forma tal que a torna impotente contra aquilo que, para começar, deveria ser criticado: a nostalgia pelo liberalismo como instituição cultural sem qualquer base na violência econômica, o sentido burguês naturalizado de subjetividade. Essa crítica foi algo que Flaubert, Proust, Joyce, Sartre e até Hesse (que, no final d'*O Lobo da Estepe* escolhe rir farcescamente, ao invés de chorar em face à decadência do humanismo) realizaram com toda a habilidade tecnicamente disponível ao ataque da forma-romance pela forma-romance, e através de uma tentativa de ganhar novos terrenos para essa forma: faz muito tempo que todo território desocupado é ou bem o das sepulturas coletivas cobertas de mato ou o dos campos minados. Mann involuntariamente faz com que o leitor se lembre daquela história de Nabukov, a de um gorila que aprendeu a pintar mas que só podia desenhar as barras da sua jaula: só que, no caso do romance tardio, a jaula é enfeitada com guirlandas de edelvais.

O impasse histórico apocalíptico, a falta de perspectivas de uma era, quando reduzida – nove fora – ao denominador do sujeito novelisável, se transforma esteticamente no mero sofrimento que ocorre dentro de um sujeito essencialmente não-problemático que, se não fosse pelo sofrimento – o qual, aliás, é só o efeito de algumas infelizes coincidências – estaria se divertindo a valer entre meninos lourinhos e caipiras teutônicas trabalhadeiras. O *Morte em Veneza* ainda podia se abandonar à aflição experimentada pelo artista que se encontra chocado – entre outras coisas – com a estreiteza mesquinha de sua própria sexualidade. O comentário musical grandiloquente que, na melodramática versão fílmica que Visconti preparou para o romance, acompanha o escorrer da tinta de cabelo derretida daquele grande escritor que nunca consegui ser nada senão um pequeno burguês, não é inadequada à intenção de nos fazer ver que uma obra de arte só pode ser percebida como boa na medida que uma distinção muito clara – no caso, a da trilha sonora inorgânica, uma passagem maldosamente escolhida em Mahler – é feita entre a arte e a realidade medíocre na qual um sujeito ridículo desses nos causaria riso. Entretanto, quando o sujeito é a própria catástrofe histórica, nenhuma quantidade de lágrimas ou calafrios pela morte de uma inocente criança

enviada pelos céus pode ser suficiente para não transformar em uma conveniente (e hedionda) mudança de assunto essa tentativa do romance tardio de jogar nos termos do romance – um dispositivo de omissão que torna a histórica comensurável com os limites da mentalidade liberal. Acrescente-se a isso que Nepomuk é outra instância de ilusão de segunda ordem, de *Deus ex machina* estetizado: um personagem que vem do nada e retorna ao nada, e que não faz nada se não dar uma dimensão subjetiva à adequação entre a racionalidade da música produzida por Leverkühn e uma catástrofe objetiva que envolve dimensões incomensuravelmente superiores, inclusive o massacre de pessoas que, de acordo com os valores arianos então prevalecentes, eram tão diferentes quanto possível de pequenos anjinhos louros.

A necessidade de marcar a adequação entre sujeito e história – a qual, conforme manifestado pela categoria do estereótipo que a torna possível, só é viável através da desintegração do sujeito – através de um drama subjetivo – ou seja, com um material romanceável – vem das exigências ideológicas contidas na forma-romance: o subjetivismo realista liberal empreendedor. Mas o que deve ser denunciado não é a falta de adequação entre a forma-romance, conforme relacionada à caracterização de nossa época, e a nossa época mesma, especialmente tendo em vista que a obra de Mann, apesar de sua pesada maquiagem estetizante, chega perto de exigir um esforço de pensar essa realidade: um esforço cognitivo. O que sucede é que, devido a certas condições históricas – as quais Mann deve perceber corretamente, uma vez que está empenhado em passar por cima delas –, tal esforço cognitivo é transformado em um dispositivo reafirmador. Flaubert, no que apontava para a impenetrabilidade do real à ação subjetivamente inspirada, já estava falando da conservação do *status quo* através das ambições dos indivíduos e a despeito deles – e Sénécal, novamente, é o exemplo mais sério disso. A premissa da possibilidade de mostrar a realização da história no indivíduo, à qual Mann se subscreve, envolve uma lógica semelhante a essa, e também aponta, portanto, ainda que obliquamente, para os desenvolvimentos intrínsecos de uma forma social que, amparada nos princípios ideológicos universalistas da livre empresa, tem como fim e conclusão a acumulação, a concentração e a auto-reprodução das relações sociais alienadas. Mas a despeito do fato de que a subjetividade foi incorporada pelo rumo violento da história, o sujeito precisa ser vitimizado para que o romance tenha lugar –

segundo a forma da tragédia, conforme Mann observa no posfácio – no caso, é também um pós-fácil –, aderindo às noções schillerianas de tragédia, as quais também sensibilizaram a estética nazista, com suas considerações sobre como as novas construções do Reich ficariam quando arruinadas e cobertas de hera. Diante do sujeito que vêm sofrer dentro do espaço estético, as vítimas reais da história predadora do mundo extra-estético opaco choram suas lágrimas mundanas extra-estéticas que são embaladas ao som do comentário estetizante do romance, e, assim, sentem-se salvas por uma literatura que, na verdade, é o rebento amaldiçoado e morto-vivo da impossibilidade da salvação – o qual, como o ghoul das lendas árabes, se alimenta de cadáveres frescos. A subjetividade não pode ser salva pela representação, muito menos quando os termos da representação são, eles mesmos, derivados de uma situação de adequação entre o dentro e o fora que fez da subjetividade burguesa uma coisa do passado – ou seja, quando a representação que se queria salvadora do sujeito é aquela de uma subjetividade não-problemática construída pela representação ideológica. A tentativa de salvar a subjetividade pela representação – e a representação de algo que sofreu um destino muito pior e muito menos agradavelmente trágico que a morte patética – eclipsa a necessidade de entender a subjetividade como satisfação material, uma necessidade que é muito mais urgente, em seu paradoxo, numa sociedade que produz satisfações naturalizadas através da desnaturalização, relativização e recriação estética de necessidades fundamentais. Na medida que a experiência de decadência da subjetividade é sistematicamente evitada – dentro de uma organização econômica na qual é necessário que as pessoas continuem agindo como consumidoras ainda que a tendência geral seja o desemprego – a literatura teria muito mais a fazer desviando-se do realismo que toma a personalidade como um fato dado e se voltasse para a escuridão árida que determina nossa percepção irreal das coisas reais – e no meio da qual ela poderia fazer a mesma descoberta que o proto-personagem do *Inominável* de Beckett: que a negra escuridão é na verdade cinza e que, às vezes, ela é atravessada por um grito informe de gente.