

A filosofia da história no Doutor Fausto

RICHARD MISKOLCI

RESUMO: Há uma “filosofia da história” implícita na obra de Thomas Mann. Este artigo pretende fornecer elementos para compreender esta filosofia que tem raízes em Schopenhauer e Nietzsche, mas que também deve muito às descobertas da psicanálise e ao aprofundado conhecimento de mitologia do escritor alemão.

UNITERMOS:

Mann, Fausto, nazismo, história, mitologia.

Propomo-nos fornecer elementos para a compreensão da filosofia da história implícita na obra de Thomas Mann (1875-1955). A partir de seu grande romance de maturidade – *Doutor Fausto* (1947) – adentraremos em sua complexa técnica criativa, a qual ultrapassa os limites do ficcional e alcança importância intelectual ímpar.

É a partir de *A Montanha Mágica* (1924) que a obra do autor alemão passa a ter como componente estrutural uma clara concepção cíclica da história. A recorrência, o cerne do mitologismo que impregna sua obra, deve muito ao conceito cíclico de história de Vico, ainda que as fontes diretas do autor alemão sejam seus adorados Schopenhauer, Wagner e Nietzsche.

O nascimento da tragédia (1872), primeiro livro de Nietzsche, influenciou fortemente a concepção de *A montanha mágica*, e até mesmo o título foi retirado de uma das afirmações iniciais do filósofo. Por sua vez, a filosofia pessimista de Schopenhauer e a obra sinfônica de Richard Wagner inspiraram a teoria nietzscheana da tragédia. Mann afirmou num ensaio que o compositor alemão representa a ponte entre o mitologismo romântico e o modernismo.

Mestre em Sociologia pela UNESP

A teoria nietzscheana sobre a tragédia expõe o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco como propulsor da história cultural humana. O objetivo do livro de Nietzsche era apresentar-se como discurso restaurador que recuperasse, para o contexto da vida moderna, as virtudes estético-existenciais dos gregos pré-socráticos. O filósofo cria que o homem só consegue dar significado à sua existência quando imprime nela o selo do eterno. O presente, para os gregos da cultura trágica, apresentava-se sempre *sub specie aeterni* (sob o aspecto do eterno) e, assim, associavam sempre suas vivências a seus mitos.

A idéia nietzscheana de “eterno retorno” vem de Schopenhauer, o qual rejeitou a causalidade como princípio regulativo nos aspectos individuais e históricos em seu *A quádrupla raiz da razão suficiente* traçando um paralelo entre causalidade e temporalidade. Via ambas como funções do intelecto humano, como categorias kantianas. É importante observar como essas idéias ressoam na obra de Mann. Em 1922, o autor escreveu um ensaio – *Da República Alemã* – no qual desferiu fortes críticas ao *O declínio do ocidente* (1918), de Oswald Spengler. Além do conservadorismo “venenoso” do autor, Mann o critica principalmente por sua ênfase nos fenômenos de causa e efeito: “assim que eu percebi que ele realmente cerra o punho diabólico com o frio ‘determinismo da natureza’ contra a vontade e a ânsia do homem, então eu desisti de tanta animosidade e pus seu livro longe dos olhos para não precisar admirar sua nocividade, sua letalidade” (Mann, 1993, p. 155).

Mann era um defensor da vontade humana frente a qualquer determinismo e isso se reflete em sua afirmação de que sua técnica criativa era uma síntese de mito e psicanálise:

Meu elemento é a síntese de mito e psicologia... Há muito que sou um amigo apaixonado dessa combinação; pois a psicologia é o recurso para retirar o mito das mãos dos obscurantistas fascistas e para ‘transfuncioná-lo’ no sentido humano. Essa combinação (que resulta em humor e ‘paródia séria’, como no caso de James Joyce) representa para mim o mundo do futuro – uma humanidade abençoada pelo espírito acima e pela profundidade que está embaixo (Mann apud Rosenfeld, 1994a, p. 32).

No *Doutor Fausto* (1947), romance escrito durante seu exílio nos Estados Unidos, utilizou o conceito de “recorrência de casos idênticos” ao abordar a catástrofe nazista, ou seja, reverenciou seus mentores filosóficos e forneceu uma interpretação extremamente pessoal e complexa para um fenômeno que atestou a incapacidade analítica da historiografia tradicional. Em seu ensaio sobre Nietzsche, do mesmo ano, critica a ênfase em conexões causais e rechaça a idéia de que o nazismo fosse resultado direto dos pronunciamentos nietzscheanos.

O *Fausto* de Mann busca unir as preocupações contemporâneas, principalmente a barbárie nazista, a uma reflexão atemporal sobre a relação

do ser humano com o mal. O tema do pacto com o demônio é universal, mas alguns fatos o associaram na tradição cultural do ocidente como caracteristicamente germânico. Assim, as fontes da obra remontam principalmente ao século XVI, época em que a alquimia foi responsável pela disseminação do mago-cientista. “Experiência” era um termo tão popular naquele século quanto “razão” no século XVIII. O temor diante do mago-cientista, dessa figura que unificava em si o conhecimento e a sabedoria, o experimental racional e o ocultismo, é expresso pela lenda do pactário.

A lenda de Fausto surge num período em que a sociedade era impregnada pela religião e revela o grande temor da transgressão do sagrado em meio à qual se iniciava a dessacralização do mundo. Os conflitos religiosos da época revelam o medo do novo. Qualquer mudança era vista como perigosa perturbação da ordem, como exemplificam os violentos protestos e movimentos de pânico que surgiram na Alemanha protestante quando se tratou de adotar o calendário gregoriano ajustado em Roma em 1582.

É dentro dessa atmosfera de medo e suspeita que foi publicado em Frankfurt o primeiro *Volksbuch* a tratar da história de um homem chamado Johann Faust por Johann Speiss (impressor) em 1587. No ano seguinte o livro já seria vertido para o inglês e inspiraria Christopher Marlowe a escrever sua famosa peça *The tragical history of Doctor Faustus*.

Thomas Mann acalentava o projeto de escrever um Fausto desde 1901, mas só resolveu realizá-lo durante a Segunda Guerra Mundial. O autor trabalhou com o *Volksbuch* como modelo para sua paródia, não com a versão de Goethe. Ao contrário de suas obras anteriores, que sempre surgiram como projetos de extensão pequena e tornaram-se obras volumosas, seu *Doutor Fausto* foi pensado desde o início como um grande romance: uma obra sobre a germanidade espiritual.

O romance traça um rico paralelo entre a História alemã e a vida de um compositor dodecafônico inspirado em Nietzsche, Adrian Leverkühn, do final do século XIX até a Segunda Guerra Mundial. A estrutura narrativa sobre põe três tempos: o da vida de Leverkühn, o da redação da biografia por um amigo e o da história alemã. Os três tempos têm ângulos diferentes: o do biografado, o do narrador biógrafo e o do romancista. O romance faustiano não aspira a ser um romance histórico tradicional, muito pelo contrário. A tentativa de compreender o que levou ao caos bélico marca boa parte das reflexões do narrador fictício Serenus Zeitblom, um professor universitário tão bem-intencionado quanto omissivo, uma figura ironizada ao extremo pelo autor justamente através da insuficiência de seu raciocínio de causa e efeito para compreender o presente.

A preocupação de Mann não foi a de explicar como ocorreram os eventos históricos mais negros deste século, mas sim a de alcançar seu significado oculto. Perspectivas e paralelos históricos abundam no romance. O autor alemão expõe paralelos entre o século XVI, período do doloroso nascimento do individualismo, e o século XX, era da luta pela sobrevivência deste individualismo frente ao coletivismo demoníaco. O século que se encerra re-

velou-se aterrorizado diante da liberdade individual e ameaçado pelo rompimento da tradição. Assim, ignorou qualquer possibilidade de resistência moral e sucumbiu a seus mais baixos elementos instintuais traindo a razão.

Mann repudia criativamente a dicotomia romântica entre sentimento e intelecto em seus romances. Considerava o grande peso intelectual que permeia sua obra como um procedimento completamente legítimo, até mesmo inevitável em nosso estágio de civilização. O tema de seu Fausto é justamente a intelectualização da arte, o conhecimento de uma civilização altamente complexa e vítima das forças destrutivas que traz em si mesma, o fato de que na era mais sofisticada do intelecto emergiram as forças irracionais com poder até então inimaginável de destruição.

A sede de conhecimento que assustava o século XVI com o fim de toda estabilidade e ordem contribuiu para a grande popularidade da lenda de Fausto. Mann inverte a situação em sua versão contemporânea: se no século XVI saber era pecado, no século XX o demoníaco reside na recusa do conhecimento.

O tema manniano da aliança entre arte e doença que marca toda sua obra é apresentado de forma soberba no *Doutor Fausto*. As pessoas comuns vivem na normalidade auto-suficiente de seus interesses práticos. Apegadas a seus interesses vitais imediatos, suas vidas comuns se ordenam passivamente segundo as conveniências sociais em busca da satisfação dos interesses de uma vontade de viver tão obstinada quanto cega. Essa afirmação burguesa da vida tende ao animalesco, estúpido e superficial. Em oposição a isso, o artista – como representante do espírito – vive na condição doentia daquele que deve lidar com a sedução da morte, pois o espírito opõe-se freqüentemente à vida e pode até negá-la. Onde há doença, a natureza volta-se contra si mesma e alcança o que denominamos de sublime espiritualidade humana. O tema da oposição entre vida e espírito marca toda a metafísica germânica, mas foi na obra ficcional de Mann que encontrou expressão mais intensa.

No século XVI Fausto era visto como um homem de sangue quente que tinha como maior desejo o conhecimento. Em troca deste vende sua alma ao demônio. O Fausto manniano é um artista de vanguarda do século XX, é o homem frio e racional que aspira por uma alma. O pacto demoníaco é, de certa forma, invertido. O próprio demônio tem um novo papel em nossa era, é apresentado como o último guardião da ortodoxia religiosa e do fundamentalismo teológico. Em troca da doença (sífilis) que dá alma ao artista o preço a ser pago é a abdicação do amor aos homens. A opção pelo espírito puro e pela criatividade em detrimento do amor é o que leva Adrian à danação no final com a perda da luz de seu intelecto e o mergulho nas profundezas sombrias da loucura.

O pacto demoníaco que marca a genialidade do protagonista do romance ocorre quando sua predisposição para a doença realiza-se na entrega a um amor desviante que o contamina com a sífilis. O símbolo do pacto é a *Haetera Esmeralda*, uma borboleta brasileira em que veneno e beleza se combinam na mágica da ambigüidade. A cena do diálogo com o demônio – uma alucinação febril – deixa claro o fato de que o pacto foi a contaminação, a

conversa é apenas uma ratificação do acordo e a apresentação de seus termos.

A esfera sexual é a que inspira maior medo e vergonha no ser humano. Doenças infecciosas associadas à culpa sexual sempre dão origem ao medo do contágio fácil. A sífilis, assim como a maioria das doenças sexualmente transmitidas, sempre foi vista pela sociedade como a doença que atinge todos os que desprezam as conseqüências dos seus atos; e o que caracteriza o Fausto manniano e é indissociável de sua genialidade é o niilismo. A decisão voluntária pela doença pode ser um meio de negação da vida como ela é e a aceitação do lado escuro da existência como próprio do artista.

Na virada do século XIX para o XX, a sífilis chegou a ganhar uma reputação positiva, ainda que sinistra, sendo associada à atividade mental intensa (febril). Mas também era estigmatizante num grau só comparável à AIDS em nossos dias. É difícil precisar, mas impossível ignorar, quanto a vivência da doença, especialmente de uma doença escandalosa, oculta, causa uma oposição crítica ao mundo, à vida mediana. Sentir-se contaminado, doente, pode causar em naturezas predispostas ao espírito a revolta e/ou ironia com relação à ingênua e indefectível ordem burguesa. Como compreendeu tão bem Mann, a genialidade é produto de condições incomuns, duvidosas e, sobretudo, de uma atração pelo perigoso e fatal¹.

Mann descreve com tons mórbidos como apenas a doença do artista pode levá-lo a compreender realmente a vida e seus paradoxos mortais. Quem quer alcançar o sentido da existência deve ultrapassar o limite do proibido e abraçar mais do que a sociedade permite. O artista é o ser condenado a confrontar a ordem natural da criação, assim como a ordem social. O preço pago pelo artista, a loucura, fascina por ser um saber difícil, fechado, esotérico, o estado de quem ultrapassou os limites proibidos da razão. Como observa Michel Foucault: “[o saber proibido da loucura] prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo poder sobre a terra e a queda infernal” (Foucault, 1996, p. 21).

Furio Jesi (1967) considera o *Doutor Fausto* um romance cristão no qual a fascinação germânica pelo aspecto maligno da genialidade é condenada. Sem dúvida, a obra lida com a problemática da graça divina e se debate com a filosofia religiosa de Kierkegaard, mas não pode ser analisada de forma tão categórica. O romance não é nenhuma confissão de fé religiosa. Mann deixou muito clara sua posição sobre a religião quando afirmou: “Francamente: não tenho muita fé, mas também não acredito muito na crença, porém muito mais na bondade que existe sem a fé e pode ser justamente o produto do desespero” (Mann, 1988, p. 34).

Consideramos que o romance pretende suscitar outro tipo de questão. Talvez seja mais produtivo e esclarecedor refletir se a obra não é a denúncia de uma sociedade em que a genialidade só pode surgir como manifestação patológica. Neste sentido, Lukács parece mais lúcido ao comparar a alienação dos indivíduos com relação à coletividade como levada ao paroxismo no artista, o qual vivencia a alienação em seu sentido completo: exílio interior e loucura.

¹ Entre os inúmeros sífilíticos famosos do século XIX contam-se Baudelaire, Flaubert, Wilde e Nietzsche. Flaubert chegou a criar um verbete para a sífilis em seu *Dicionário de idéias feitas*, seu compêndio de lugares comuns do século XIX: “Sífilis. Todo mundo tem, em maior ou menor grau” (*apud* Sontag, 1989, p. 28).

A extrema autoconsciência do artista moderno e o sofrimento que isto implica esteve presente desde o início na obra de Mann. Em *Tristão*, um artista internado num sanatório para tuberculosos serve de porta-voz do autor ao afirmar que sua tarefa inevitável no mundo é a de chamar as coisas pelo devido nome, iluminar o inconsciente – ou mais claramente – tornar tudo autoconsciente. Para Mann, o artista é uma espécie de sismógrafo da inteligência de uma era e em nosso século expressa uma liberdade conquistada duramente, mas que trouxe consigo solidão e desolação tendentes ao insuportável.

A arte moderna descobriu-se num dilema: servir a objetivos sociopolíticos ou rejeitar qualquer laço exterior e desenvolver-se a partir de regras estritamente codificadas. Mann foi um artista moderno *sui generis*, tinha consciência demais de seu papel histórico e de tudo o que devia a seus predecessores para considerar-se um vanguardista *stricto sensu*. Seus romances, ainda que inovadores em termos de conteúdo intelectual, parecem reverenciar a forma do romance tradicional. Essa relação com a tradição romanesca, ainda que irônica, tem o mérito de tornar maior a acessibilidade do leitor ao conteúdo não-literário da obra.

Adrian Leverkühn, o compositor dodecafônico que protagoniza o *Doutor Fausto*, é um artista de vanguarda típico, ou seja, aquele que cheio de orgulho e arrogância cria destruindo toda forma tradicional de expressão. Leverkühn é o criador de uma obra provocadora e transgressora, a qual só pôde surgir a partir da negação de todo traço de união com a humanidade. A doença, como interioridade rebelde e elemento revelador, mostra como a automutilação torna-se criativa e o desvio e a recusa da vida são condições indispensáveis de toda grande inspiração artística. O artista consumido pela doença que é a própria condição de sua criação representa a danação inevitável das existências voltadas à abstração de valores absolutos pela negação ou inexistência de um solo onde seria possível enraizar novos valores.

Mann considerava o orgulho do intelecto a pior *hybris* do homem, mas também compreendia que ela é o fundamento de todo gesto artístico válido. Talvez este seja o principal ponto de identificação do artista moderno com o mito de Fausto. Como observa Eva Schaper, o autor alemão apresenta-nos um dilema tão inevitável quanto doloroso: “Parece impossível hoje em dia ser um artista e ser sadio e normal. E ainda, devemos estar atentos é com relação aos sadios. Pois se o artista no final enlouquece, a loucura assustadora mesma está nos normais, nos bons, nas pessoas que não sabiam o que estava acontecendo” (Schaper, 1986, p. 120).

A grande culpa do artista de vanguarda é a daquele que se fecha progressivamente para o exterior numa atitude regressiva e autocentrada, mas a do homem comum pode ser ainda pior. A *culpa omissionis* pode ser a de uma natureza artística como Hamlet, Tonio Kröger e Adrian Leverkühn, a de saber e não conseguir agir, ou ainda a de um Parsival ou Zeitblom, daquele que se revela incapaz de fazer a questão certa a seu tempo.

Mann não tinha dúvida de que a única redenção possível dessa culpa

estava na integração, na participação social, na atitude que pautou seus discursos e toda sua obra pós-Primeira Guerra Mundial. Desde essa época passou a seguir um ideal de educação social pautado por um novo conceito de humanismo, o qual permitiria a superação do ideal obsoleto e apolítico de auto-educação romântico por um que incluísse a idéia de democracia e liberdade ocidentais.

O autor alemão demonstrou lucidez invejável com relação aos extremismos políticos de seu tempo, soube criticar desde o início a onda nacionalista que levaria os nazistas ao poder sem cair na armadilha do engajamento irrefletido na extrema esquerda. Como disse certa vez, sua obra é repleta de todos os vícios repudiados pelo comunismo, como psicologismo, ceticismo e inclinações decadentes, para não falar do humor e certa fraqueza pela verdade – e o amor pela verdade é sempre uma fraqueza aos olhos de todo faccionismo incondicional.

Percebe-se a ironia amarga de Mann com relação a seu tempo no fato de ter feito com que a história demoníaca de Adrian-Fausto fosse relatada por seu melhor amigo, um humanista, numa linguagem absolutamente não-demoníaca. O demoníaco torna-se assustador quando visto pelos olhos e descrito pela mente de alguém tão sóbrio e comum, de forma burocrática ou científica. A razão de o personagem do narrador e o protagonista serem tão mais abstratos que os outros personagens do romance é o fato de trazerem em si o segredo de serem idênticos um ao outro. O humanista bem-intencionado, mas incapaz de questionar corretamente seu tempo, ama o artista genialmente autoconsciente que se recusa a interferir na realidade. Como disse tantas vezes o autor alemão, nunca existiram duas Alemanhas – uma boa e outra má – mas uma única em que todas as partes optaram de forma diferente pelo caos.

A questão manniana a seu tempo

Se a época de Mann – e, mais especificamente, a historiografia tradicional – não soube colocar a questão correta a seu tempo, propomo-nos agora apresentar como o autor alemão o fez.

Primeiro devemos buscar compreender porque Mann optou por narrar a história de um artista ao abordar um fenômeno coletivo como foi o nazismo. A relação da Alemanha com o mundo – como observou o próprio autor – sempre foi abstrata e mística, musical portanto. O Fausto de Mann é um músico porque se foi especialmente em termos musicais que a Alemanha enriqueceu enormemente a cultura ocidental, também já estava presente nesse dom as sementes da catástrofe germânica.

O ponto central da “alma alemã” e do processo de demonização apresentado por Mann em seu romance é a interioridade, a fonte da metafísica germânica, da música, da Reforma Protestante e do Romantismo. A interioridade induz à melancolia e esta sempre foi ligada à intimidade com as forças irracionais e demoníacas da vida, a uma inclinação ao misticismo e à profundidade.

Em termos psicanalíticos, a melancolia é uma ligação com um passado que não passa. No caso alemão, Mann mostra que esse passado é a auro-ra dos tempos modernos (séculos XV e XVI), a qual foi marcada por medos escatológicos. Jean Delumeau (1996) observou como nessa época, especialmente na Alemanha, abundavam danças macabras, *artes moriendi*, sermões apocalípticos e imagens do Juízo Final. É nesse clima de final de mundo que surgiu a Reforma Protestante, a qual contribuiu para intensificar a fermentação escatológica que a precedeu.

Lutero foi uma das personalidades que mais contribuíram para a angústia do Juízo Final. Os protestantes criam que o Papa era o Anticristo, e até mesmo a Bíblia traduzida por Lutero passou, desde a edição de Colônia em 1480, a ser ilustrada com figurações do *Apocalipse* de Dürer. Conjunções de planetas como as de 1524-1525 criaram um pânico coletivo que chegou a alarmar o Reformador e o pintor.

O Protestantismo negava a existência do Purgatório, portanto, relegava os fiéis apenas à dualidade céu e inferno. Como observa Julia Kristeva (1989), isso levou a uma maior preocupação com a morte em detrimento da Redenção e da Ressurreição. O sofrimento foi desmedidamente valorizado por Lutero, o qual, desde suas *95 teses contra as indulgências* (1517), formulou um apelo místico pelo sofrimento como meio de acesso ao céu. Se a idéia da geração do homem pela graça é afirmada junto desta imersão na dor, por fim o reformador terminou por medir a intensidade da fé pela capacidade de contrição.

Adrian, o protagonista do romance de Mann, caracteriza-se por possuir o cosmopolitismo dos grandes intelectuais germânicos unido a uma tendência ao isolamento que traduz um sentimento de ser único, na verdade um misto de arrogância e senso de inferioridade. A partir desse traço de personalidade do protagonista o autor indica que o conceito alemão de liberdade forjado por Lutero talvez tenha sido a semente do nazismo. Como definiu Mann:

Lutero era um herói libertador, mas em estilo alemão. Nada sabia de liberdade. Não falo de liberdade do cristão, mas da liberdade política, do cidadão, liberdade esta que só deixava Lutero indiferente, mas cujas exigências lhe eram repugnantes... A concepção alemã de liberdade era sempre dirigida contra o exterior; ela acentuava apenas o direito de ser alemão, só alemão e nada além disto... é uma concepção de protesto apenas, de autodefesa contra tudo que tende a limitar e restringir o egoísmo nacional” (Mann apud Rosenfeld, 1994a, p. 140).

Mann trabalhou com os paradoxos da genialidade e chegou a denominar seu romance de um *Nietzsche Roman*, revelando seu intuito de, a partir do caso patológico do filósofo, diagnosticar a doença que atingira a germanidade espiritual. É importante observar que nunca caiu no reducionismo de muitos de seus contemporâneos, ou seja, não atribuiu à filosofia nietzscheana

a culpa pela ascensão nazista, nem viu nela o mero produto de uma mente doentia. O fato de ter publicado um ensaio sobre a obra de Nietzsche no mesmo ano da publicação do romance esclarece a distinção clara entre vida e obra que pautou suas reflexões sobre o filósofo.

No romance, a vida pessoal de Nietzsche é o tema, não sua filosofia. Para Mann, o mais divergente, o gênio, não deixa de sofrer as conseqüências dos descaminhos da coletividade que o rejeita. A interioridade belicosa e misantrópica da nação alemã sempre foi cultuada em suas maiores figuras de expressão. A vida de Nietzsche traduz isso, foi uma existência inconstante, solitária, de um pensionista no quarto traseiro de um hotel mal aquecido. Não é difícil imaginá-lo estático na penumbra, com fortes enxaquecas, os dedos azulados pelo frio e fruindo os mais modestos prazeres possíveis em termos de paladar e amor. O demônio, na cena do pacto, cita o *Ecce homo*, a autobiografia nietzscheana escrita no limiar da loucura, para reafirmar a decisão do gênio pelo mal, pelo moralmente duvidoso, por tudo o que promete revelação ainda que ameace na mesma intensidade com a destruição e o auto-aniquilamento.

Em seu ensaio “A Alemanha e os alemães”, Mann afirma que seu país, ao optar contra o intelectualismo filosófico e o racionalismo iluminista, em sua revolta da música contra a literatura, da mística frente à clareza, nesse abandono ao irracional e ao passado, o povo da contra-revolução romântica demonstrou sua afinidade profunda com a morte. Em seus ensaios e conferências do período de exílio Mann exprimiu um *mea culpa* que incriminava, ao mesmo tempo, o estetismo elitista e a selvageria nazista. Da mesma forma que a grande Alemanha se dedicou ao belicismo, a Alemanha do espírito puro se perdeu na arte desvinculada social e politicamente. Entre Goering e Leverkühn há a mesma distância que vai da força bruta e da barbárie ao refinamento esteticista extremado do mundo do espírito puro. Pois, se o espírito tem o importante papel de crítico da vida, o espírito puro torna-se inumano, até mesmo anti-humano porque tende a negar pura e simplesmente a vida.

A “historiografia viva” e a temporalidade mítica

Deteremo-nos agora no método criativo de Mann, pois consideramos que apenas um esmiuçamento da estrutura sobre a qual se assenta o romance esclarecerá a filosofia da história que permeia sua obra, assim como sua interpretação pessoal do “problema alemão”.

Um dos componentes essenciais do romance manniano é uma concepção histórica especial, a qual deve muito à leitura de Nietzsche. O filósofo foi um mordaz crítico da história cientificista praticada em seu tempo. Via nela a autópsia do passado, sua desqualificação. Não há como negar que a historiografia tradicional, com sua característica de reescritura constante baseada nas mudanças, torna-a semelhante a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a todo momento encontrar lugar para novas sepulturas.

O *Übermensch* nietzscheano seria o ser humano forte o suficiente

para viver no pensamento de um eterno retorno. A concepção da vida humana como eterno retorno de um mesmo fenômeno elimina a causalidade que embasa a estrutura linearizada de tempo no qual se baseia a sociedade contemporânea.

Nietzsche pregou a criação de uma "historiografia viva", a qual só poderia resultar da criação artística. Afirmava que a consciência histórica só é útil para a *praxis* da vida quando se apropria de uma tradição e a continua elaborando sob a perspectiva do presente. O resgate da tradição deveria preservar os instintos e os sentimentos constitutivos dela, façanha realizável apenas pela arte: "somente quando a história suporta ser transformada em obra de arte e, portanto, torna-se pura forma artística, ela pode, talvez conservar instintos ou preservá-los" (Nietzsche, 1983, p. 65). A arte é, então, o protótipo do que desconstrói a oposição entre intelecto e instinto.

Mann dizia que o narrador é o mago que evoca o pretérito. Enquanto o homem moderno aceita-se como determinado por seu tempo, o homem arcaico recusava-se a aceitar-se como ser histórico. Essa intolerância para com a história manifesta-se claramente na necessidade das sociedades antigas de aboli-la periodicamente.

O homem arcaico se via como pessoa apenas quando deixava de ser ele próprio e imitava os gestos de um ancestral mítico. Os mitos possibilitam paralelos entre um paradigma divino ou heróico e os atos mortais, proporcionando, assim, propósito e significado aos atos humanos.

A história começa onde termina a tradição, é o tempo profano moderno, a era sem paradigmas sagrados e, portanto, sem significado para a existência humana. A repetição, por um personagem ou uma pessoa real, de um gesto arquetípico suspende a duração do tempo, apaga o tempo profano da eterna mudança e traz à tona o mítico. Assim, é possível compreender como Hans Castorp revive o arquétipo órfico na *Montanha Mágica* e Adrian Leverkühn o de Fausto. Ressaltamos que compreendemos arquétipo de forma distinta de Jung, usamos esse conceito sempre como modelo exemplar, paradigma.

A forma como o autor alemão lidava com as descobertas psicanalíticas e as utilizava de forma a alcançar um significado não meramente individual deixa clara sua descrença na idéia de que os fatos históricos e sua análise causal pudessem explicar sua época. Os mitos nunca foram fatos históricos, mas sim paradigmas consagrados e divinos de comportamento a serem infinitamente repetidos, ou melhor, presentificados. Os mitos controlavam nas sociedades antigas um território que a partir da descoberta da alma passaria a ser compreendido como motivação psicológica. Num ensaio sobre a importância de Freud para o futuro, Mann ressaltou sua revalorização do mito e da visão dos gregos sobre a existência humana:

O ego da Antigüidade e sua consciência de si mesmo era diferente do nosso, menos exclusivo, menos claramente definido. Ele era, por assim dizer, aberto para trás; ele recebia muito do passado e pela repetição deste presentificava-o de novo. O estudioso es-

panhol Ortega y Gasset coloca que o homem da Antigüidade, antes de fazer qualquer coisa, dava um passo para trás, como o toureiro que salta para trás para desferir o golpe mortal. Ele buscava o passado por um paradigma, o qual ele pudesse vestir como um escafandro ilustre, e estando assim, ao mesmo tempo disfarçado e protegido, podia atacar seu problema presente. Assim, sua vida era em certo sentido uma reanimação, uma atitude arcaizante. Mas é simplesmente essa vida como reanimação que é a vida como mito (Mann apud Phillips, 1963, p. 384).

Consideramos que a narração mítica é a mais alta forma de inteligibilidade de aspectos nos quais a razão científica revela-se deficiente. O símbolo ou o mito permitem pensar o que transcende nossa experiência e nossa análise racional, como a morte, a divindade, a origem radical das coisas, substituindo um discurso figurativo – indireto – pela intuição do próprio conteúdo. A recorrência da imagem no pensamento humano pode ser a prova de que o simbólico não é apenas uma alternativa da atividade mental, mas sim seu extrato original.

Os mitos, assim como os sonhos, participam do que há de mais íntimo no funcionamento do espírito. Segundo Sílvia M. S. Carvalho (1990), o mito é um relato cuja função principal é a de refletir e dramatizar o reequilíbrio das relações do homem com a natureza e deles na sociedade. Portanto, o mito tem origem no humano e não serve como ferramenta utilitária ao homem que se confina no dominante agir racional com respeito a fins. O racionalismo o combate como falso (daí mítico e falso serem hoje sinônimos) por sua não serventia à ordem que nos cerca.

A filosofia da história de Mann é cíclica e sublinha a tendência à repetição que caracteriza a estrutura do desenvolvimento intelectual alemão. No *Doutor Fausto* o fundo mítico é o que torna mais clara a interpretação do autor de que os reveses intelectuais e políticos da Alemanha no século XX apenas recapitulam numa escala maior e num sentido mais maligno o que ocorreu no tempo de Lutero. Em termos freudianos, é como se a nação alemã experienciasse um recalque, ou seja, a volta furiosa e trágica do que fora reprimido por quase quatro séculos.

O reprimido é fonte potencial de patologia por residir no inconsciente e seguir seus processos. Segundo Freud, os processos inconscientes não são ordenados temporalmente, o passar do tempo não os altera de forma alguma e a própria idéia de tempo não lhes pode ser aplicada. A “histeria de interioridade” diagnosticada por Mann explica como, buscando proteção contra essa pressão interior, a psique germânica tenha feito uso do perigoso mecanismo da projeção. Sem poder solucionar seu problema interno, a sociedade alemã projetou o problema para um suposto inimigo externo. No século XVI, regido pela Teologia, houve uma caça às bruxas, enquanto no século XX,

marcado por um pseudo-cientificismo, a biologia corrompida pelo racismo encontrou os judeus como bodes expiatórios.

Mais uma vez, somos levados pela teoria de Mann ao século XVI para compreender as guerras mundiais do século XX. No início dos tempos modernos, o judeu encarnava para os cristãos o mal absoluto, o principal agente de Satã. Lutero, que inicialmente pregara a conversão dos infiéis, passou a declarar ódio explícito aos judeus, fornecendo aos nazistas argumentos e programas de ação. Essa afirmação anacrônica revela-se em toda sua importância, e justifica a tese do recalque alemão, quando acrescentamos o fato de que durante a vida do reformador protestante seu tratado *Contra os judeus e suas mentiras* e o *Shem Hamephoras* só tiveram respectivamente duas e três edições, mas Hitler os recolocou em circulação com milhões de exemplares durante o nazismo.

Uma análise das semelhanças entre o lar de infância de Adrian e o que ele escolhe como morada na vida adulta expõe uma clara repetição tendente à demonização. Em Buchel havia um monte denominado Sião enquanto em Pfeiffering há um monte similar, mas chamado Rohmbüchel (um nome retirado do *Faustbuch*). O cão de guarda da família era Suso, nome inspirado num místico medieval, mas em Pfeiffering há um cão de nome Kaschperl, um dos nomes do próprio demônio. A moça que ordenhava as vacas na morada de infância do protagonista era Hanne enquanto no lar próximo de Munique a encarregada é Waltpurgis, nome que sugere bruxaria.

Como dissemos anteriormente, o romance tem uma tripla estrutura temporal. Desde o início o autor permitiu que os fatos bélicos e conjunturais fossem relatados em “tempo real” pelo biógrafo fictício Zeitblom. A data de 27 de maio de 1943 marca real e ficcionalmente o início do relato da vida do compositor dodecafônico Adrian Leverkühn e todas as reflexões sobre a catástrofe nazista. A vida de Adrian dá-se na época exatamente anterior à ascensão de Hitler e constitui o segundo nível temporal. O terceiro – e que consideramos o principal – é o fundo mítico que Mann construiu com detalhismo único para interpretar sua era.

É sempre arriscado aplicar a um grupo humano inteiro análises válidas para um indivíduo particular, mas Mann, como ficcionista, inverte esse processo ao criar um protagonista com as características da coletividade a que pertence. O determinismo desse método é indiscutível, mas tem o mérito de servir de modelo ideal para uma interpretação bem fundamentada de seu tempo.

A apresentação do protagonista do romance através do amigo humanista é determinista-naturalista. O pai de Adrian era tipicamente nórdico e loiro, tinha freqüentes dores de cabeça associadas à sua tendência à especulação e inclinava-se à melancolia. A mãe era do tipo alpino, morena, com talento musical e certa sensualidade. Adrian é a mescla perfeita dos pais e sua fisionomia traduz a fisionomia da nação alemã. Os dois pólos em sua natureza – o idealismo abstrato e a sensualidade – o tornam um típico descendente do Romantismo, o movimento artístico-cultural mais caracteristicamente germânico.

Gunilla Bergsten considera que, no desenvolvimento da vida interior de Adrian, Mann fez uso de categorias freudianas (cf. Bergsten, 1986). Alguns estudiosos consideram que o romance também pode ser analisado em termos junguianos, e devemos ressaltar que um dos pontos fundamentais que diferenciam Freud de Jung é a rejeição mais radical de toda espécie de causalidade pelo último. Apesar do psicólogo suíço não possuir uma visão cíclica da história, sua doutrina dos arquétipos é uma forma de reação ao determinismo causal. Em terminologia junguiana, a vida de Adrian é uma espécie de papel vivido na imitação de um modelo ou arquétipo.

Neste ponto devemos alertar para os perigos da simples adoção de categorias, quer freudianas quer junguianas, para a análise da obra de Mann. Toda análise que ignorar as idéias próprias do autor tornar-se-á mecânica e empobrecedora, especialmente porque consideramos o aspecto mais rico justamente a interpretação criativa que Mann faz das descobertas psicanalíticas. Como bom conhecedor de Schopenhauer e Nietzsche, leitor dedicado de Freud, além de entusiasta com relação à mitologia – manteve uma profícua correspondência com Karl Kerényi, colaborador de Jung –, Mann desenvolveu uma interpretação própria da psicanálise e a leitura de suas obras ficcionais é fonte ímpar de pesquisa para a compreensão da personalidade artística.

A ligação do protagonista do *Doutor Fausto* com a mãe traduz a percepção manniana de que a arte é produto de uma forte identificação com a figura materna. Contribui para isso a própria experiência de vida do autor alemão, o qual era filho de uma brasileira e desde suas primeiras obras expôs a crença de que o talento artístico era determinado por uma relação tão forte quanto problemática com a mãe.

Os lugares prediletos de Adrian em Buchel e Pfeiffering, ou seja, a colina e o açude, são símbolos freudianos para a mãe. Além disso, o compositor sempre aparece rodeado por figuras maternas. A arte como doença chega a ser simbolizada no romance por uma borboleta brasileira, uma auto-alusão biográfica do autor².

É inegável que o *Doutor Fausto*, assim como toda obra de Mann, contém muito de autobiográfico, mas esse conteúdo sempre foi lapidado artisticamente pelo autor no intuito de estilizá-lo e intensificá-lo intelectualmente. Apenas com um árduo esforço de pesquisa é possível escapar das auto-ironias mannianas e alcançar sua interpretação da trágica história de sua família.

De qualquer forma, seu romance de maturidade é o que mais se aproxima de um *Schlüsselroman*, mais até do que *Os Buddenbrook*. Além da identificação de Adrian com a mãe, o próprio autor chegou a revelar em seu diário que o caso amoroso do protagonista com um violinista galanteador reproduz sua paixão de juventude por Paul Ehrenberg. Os personagens menos centrais do romance recriam de forma ainda mais direta a vida da família Mann em Munique, inclusive o casamento por conveniência de uma irmã que terminou morfinômana e o suicídio de outra que se dedicara sem sucesso à carreira teatral. Júlia, sua mãe, é apresentada em seus últimos anos de vida como a “Sra. Secre-

² Para uma análise mais detalhada da identidade do artista e sua relação com a mãe cf. Miskolci, 1996, esp. cap. 2).

tário de Estado Rodde”, a qual promovia festas no circuito boêmio da capital bávara e divertia-se flertando com os pretendentes das filhas.

O que devemos nos perguntar hoje – na era das biografias sensacionalistas – é o quanto realmente importa o caráter biográfico da obra para sua interpretação. É muito cômodo transformar uma obra de arte em mero fato biográfico, interpretá-la com o instrumental psicanalítico pasteurizado pela mídia e reduzi-la, por fim, a uma criação *à clef* que aguardava apenas pela revelação de um segredo escandaloso para sua decifração. Cremos ser desnecessário nos alongar nas razões pelas quais este não é o caso da obra em questão.

O aspecto menos realista do romance e que mais esclarece a visão de Mann sobre o artista (especialmente sobre si mesmo) e sua era caótica está na presença do mito da descida ao mundo ífero, tema recorrente em quase todas as suas obras. Da danação inevitável do artista que marca suas primeiras criações até *A morte em Veneza* (1912), o autor alemão passa a reatualizar – a partir de *A montanha mágica* (1924) – variações do mito de Orfeu, da história do poeta que desceu ao mundo dos mortos e voltou portando os segredos da vida e da morte. Na tetralogia *José e seus irmãos*, por exemplo, José aceita orgulhosamente os três dias de tortura na Primavera porque sabe-se um eleito, a reencarnação do deus Tamuz-Adonis que é enterrado e aguarda no mundo ífero pela ressurreição.

No *Doutor Fausto*, são muitas as alusões a esse mito, da própria interpretação manniana da lenda de Fausto até a transcrição alegórica da história da Pequena Sereia de Hans Christian Andersen como símbolo do destino trágico do artista. A sereia, por amor a um príncipe que representa a humanidade comum, faz um acordo com a Bruxa Marinha: troca seu rabo de peixe por pernas humanas para tentar conquistar o amor do rapaz e adquirir, assim, uma alma humana. Mas a cada passo que dá no tão admirado mundo da superfície tem de suportar uma dor similar a punhais penetrando em seus pés. No final do magistral conto do escritor dinamarquês, a sereia não conquista o amor do príncipe (nem a alma imortal, portanto) e morre como espuma do mar.

O que está em discussão no romance é a possibilidade da graça para o artista, para o ser cuja existência é marcada pela transgressão no mais alto grau. Aquele que conhece as profundezas, os abismos da alma humana, pode ansiar pelo paraíso da vida superficial? Ou é um ser condenado a tudo compreender sem agir, a reproduzir o amor que não conhece, a explorar o que nos outros será sempre inconsciente, ainda que isso lhe custe a distância de todo contato humano? Mann dizia que a graça é maior do que qualquer pecado, mas em seu romance o protagonista não encontra redenção e termina encarcerado nas profundezas da loucura até o derradeiro encontro com a morte.

As variantes do mito da descida ao mundo ífero são conhecidas como tema órfico ou xamânico e aparecem no *corpus* mítico de sociedades muito distantes no espaço e no tempo. Esse tema é um dos mais importantes arquétipos míticos, mas não um arquétipo junguiano, inserido num inconsciente coletivo, mas um arquétipo que representa uma vivência religiosa e

ritual muito arcaica da humanidade.

Thomas Mann parece compreender o artista como quem clama pelo reequilíbrio entre os homens e com a natureza. Assim, o artista seria a forma moderna do xamã, curandeiro ou pajé indígena. O xamã, sempre um indivíduo doente, passa por uma experiência similar a uma viagem a um mundo paralelo – em geral o infero – que o transforma no portador de mistérios. Há um claro paralelo entre o misto de respeito e desprezo que os antigos nutriam pelo xamã e a atitude da sociedade moderna frente ao artista.

Toda superioridade se paga caro, o que revelam as histórias sobre videntes cegos e magos sofredores ou mutilados que abundam nas mitologias. Consideramos que o *status* que Mann confere ao artista em nossa era ainda é similar: o de ser, ao mesmo tempo, um eleito e um maldito. A definição cristã do artista se traduz na ambigüidade do termo *felix culpa*, o qual expressa bem a idéia que permeia toda a obra do autor alemão, a de que toda elevação exige a transgressão dos valores aceitos.

A partir dos elementos expostos anteriormente consideramos possível agora adentrar na discussão sobre a interpretação manniana do nazismo sem correremos o risco da precipitação e do reducionismo que sempre lhe é inerente.

Mann conhecia muito bem os fatos históricos de sua era e os relatos pormenorizados do narrador do *Doutor Fausto* comprovam que acompanhou atentamente os desdobramentos bélicos. De qualquer forma, sua análise do fenômeno nazista se estabelece num nível mítico-psicanalítico e – de certa forma – extremamente irônico com relação à historiografia tradicional e ao racionalismo pragmático. A ironia já havia se tornado a única atitude válida diante do absurdo desta racionalidade que sempre correrá atrás de significados perdidos sem nunca alcançá-los e, pior, ante o fato de ela ainda ter registrado em sua frieza e positivismo uma era aterrada pela catástrofe que ajudara a preparar.

O romance de Mann afirma a racionalidade de nossa civilização como superficial e frágil diante de reflexos coletivos que esperaram apenas a ocasião propícia para se manifestar novamente. A barbárie da Segunda Guerra Mundial é compreendida como a descarga da agressividade acumulada desde o século XVI. Essa interpretação é justificada por teorias como as de J. Dollard e seus colaboradores, que afirmaram a agressividade como tendo origem numa frustração, num obstáculo à satisfação de uma necessidade instintiva. Assim, carências de afeição, repressões, fracassos sofridos por um grupo acumulam nele carga de rancor suscetíveis à explosão numa época propícia, da mesma forma que no nível individual o medo e a angústia liberam no organismo forças inabituais.

Em *Além do princípio de prazer* Freud afirmou a existência de uma compulsão à repetição mais primitiva, elementar e instintual do que o princípio de prazer. O instinto básico de toda vida orgânica seria o retorno ao estado que a precede, ou seja, o inorgânico. Retornando a Schopenhauer, Freud conclui que

o objetivo instintual de toda vida é a morte. Diante dessa constatação, a oposição a esta força demoníaca (qualificação dada pelo próprio Freud a esse instinto de morte) exige uma afirmação da capacidade humana de opor-se ao instintivo na decisão pela vida e pela construção da civilização.

Mann cria na existência de formas anti-humanas de pensar e agir e que era fundamental reconhecê-las e denunciá-las. Nosso século presenciou a adesão em massa a ideologias salvadoras que na verdade não passaram de versões modernas da velha e conhecida maldade, da crueldade humana, das forças irracionais e autodestrutivas que permanecerão sempre à espreita prontas para uma nova manifestação.

Diante do quadro histórico de extrema oposição entre o espírito puro que quase nos levou à autodestruição e a afirmação da vida que nos conduziu ao animalesco descobrimo-nos mais uma vez frente a frente com aquele que talvez seja o maior dilema contemporâneo: a oposição entre ética e estética. O romance aborda esse tema de diversas formas, desde o protagonista cuja vida pessoal foi inspirada em Nietzsche até mesmo através de uma auto-avaliação do próprio autor, o qual iniciara sua carreira como uma espécie de esteta decadentista.

Mann criticou Nietzsche por sua afirmação da incompatibilidade entre a moral (ética) e a afirmação da vida (estética). Para o autor alemão, a pura afirmação da vida só poderia levar às profundezas, ao irracional-animalesco e à autodestruição. Apenas a crença num equilíbrio distante, mas possível, entre a vida e o espírito promete um futuro digno à humanidade e à civilização.

A grande mensagem de Mann é a de que o espírito deve amar a vida, a razão humana não pode nunca abdicar do amor e cair na armadilha da frieza autodestrutiva. A bondade e o amor devem ser encarados como comuns à ética e à estética, talvez até mesmo haja um Eros oculto a interligá-las. Mann parece sugerir que esse Eros essencial para a preservação da humanidade é uma forma superior de moral: uma moral fundamentalmente artística e humana, irônica, ou seja, altamente crítica e amorosa com relação à realidade. Como afirmara ainda antes da Primeira Guerra Mundial: “A moral é, sem dúvida, o maior problema da vida, é talvez a própria vontade de viver. (...) a moral é uma correção e um disciplinamento do livre e do possível rumo ao limitado e verdadeiro” (Mann, 1988, p. 26).

Mas que os mais afoitos não vejam nestas palavras a confissão de um moralista tradicional, pois poucos amaram tanto quanto Mann as antinomias e as ambigüidades do ser humano. Parodiando a ironia do próprio autor, poderíamos dizer que ser moral é algo desejável em todo ser humano, mas ser virtuoso é o fim.

Recebido para publicação em fevereiro/1998

MISKOLCI, Richard. The philosophy of history in Doctor Faust. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, **10**(2): 191-208, October 1998.

ABSTRACT: There is a “philosophy of history” in Thomas Mann’s works. This article intends to give elements to the comprehension of this philosophy linked, since the beginning, to Schopenhauer and Nietzsche, but also related to psychoanalysis’ discoveries and to Mann’s profound knowledge of mythology.

UNITERMS:

**Mann,
Faust,
nazism,
history,
mythology.**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSTEN, Gunilla. (1986) Doctor Faustus as a “historical” novel. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Mann*. New York, Chelsea House Publishers, p. 71-85.
- CARVALHO, Sílvia Maria S. (org.). (1990) *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo, Editora UNESP.
- DELUMEAU, Jean. (1996) *História do medo no ocidente*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo, Companhia das Letras.
- FOUCAULT, Michel. (1996) *História da loucura*. São Paulo, Perspectiva.
- FREUD, Sigmund. (1978) *Freud*. São Paulo, Abril Cultural.
- _____. (1998) *Além do princípio de prazer*. Trad. Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago.
- JESI, Furio. (1967) *Germania Segreta – mitti nella cultura tedesca del ‘900*. Milano, Silva Editore.
- KRISTEVA, Julia. (1989) *Sol negro – depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Rocco.
- KRÜLL, Marianne. (1997) *Na rede dos magos – uma outra história da família Mann*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MANN, Michael. (1986) Truth and Poetry in Thomas Mann’s Work. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Mann*. New York, Chelsea House Publishers, p. 287-298.
- MANN, Thomas. (s.d.) *Os Buddenbrook – decadência de uma família*. Trad. Herbert Caro. Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- _____. (s.d.) *Tonio Kröger – A morte em Veneza*. São Paulo, Boa Leitura Editora.
- _____. (1953) *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. Porto Alegre, Globo.
- _____. (1962) *Le journal du docteur Faustus*. Trad. do alemão por Louise Servicen. Paris, Plon.
- _____. (1975) Nobreza de Espírito. In: _____. *O pensamento vivo de Schopenhauer*. São Paulo, Edusp/Livraria Martins Editora.

- _____. (1988) *Ensaio*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1993) Von deutscher Republik. In: *Essays – für das neu Deutschland 1919-1925*. B.2. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag.
- _____. (1994) *Doutor Fausto*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- MIELIETINSKI, E. M. (1987) O mitologismo na literatura do século XX. In: _____. *A poética do mito*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 327-441.
- MISKOLCI, Richard. (1996) *Thomas Mann: o avesso da modernidade*. Araraquara, 139 p. Dissertação (Mestrado). FCL-UNESP-Araraquara.
- NIETZSCHE, F. W. (1983) Considerações extemporâneas. In: _____. *Nietzsche*. São Paulo, Abril.
- _____. (1992) *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (1995) *Ecce homo – como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (1996) *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.
- PHILLIPS, William (org.). (1963) *Art and psychoanalysis*. Cleveland, Meridian Books.
- PRATER, Donald. (1995) *Thomas Mann – a life*. New York, Oxford University Press.
- ROSENFELD, Anatol. (1994a) À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. *Letras e leituras*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1994b) *Thomas Mann*. São Paulo, Perspectiva.
- SCHAPER, Eva. (1986) A modern Faust: The novel in the ironical key. In: BLOOM, Harold (org.). *Thomas Mann*. New York, Chelsea House Publishers. p. 103-122
- SCHOPENHAUER, Arthur. (1991) *Schopenhauer*. São Paulo, Nova Cultural.
- SONTAG, Susan. (1984) *A doença como metáfora*. Rio de Janeiro, Graal.
- _____. (1989) *AIDS e suas metáforas*. São Paulo, Cia das Letras.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. (1995) *L'imagination*. Paris, PUF.