

O riso de Fausto

Faustus's laughter

Tatiana de Freitas Massuno

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente artigo é uma investigação sobre “uma das menores recorrências” do romance “Doutor Fausto” de Thomas Mann, a saber: o riso de Adrian Leverkühn. Busca-se, assim, associar uma circunstância presente no romance (o riso) à problemática maior da obra: o fazer artístico na modernidade. Não somente o autor textualmente relaciona o romance ao fazer artístico, ou seja, sua problemática maior, como também a presença de Theodor Adorno, leitor e crítico da obra, aponta nessa direção. Dessa maneira, a pergunta que norteia o presente estudo é: De que forma o riso de Adrian conecta-se a seu próprio fazer artístico? Associações são feitas ao longo do artigo com o conceito de reconhecimento do filósofo norte-americano Stanley Cavell e o ceticismo referente à falta dele. Teóricos, como Bergson, Baudelaire e Morreall fornecem a fundamentação para teorias do riso. Ademais, ao longo do texto, a presença do riso em outras interpretações fáusticas escritas na primeira metade do século XX também são comparativamente abordadas. Assim, no presente estudo, a posição singular de Adrian, no cenário fáustico, mostra-se conectada à irrupção do riso, que longe de ser um dado menor, revela-se primordial para compreensão de sua produção artística.

PALAVRAS-CHAVE

Riso. Ceticismo. Reconhecimento. Fausto. Modernidade

ABSTRACT

This article constitutes an inquiry into one of the most subtle themes in Thomas Mann's novel 'Doctor Faustus' – namely, Adrian Leverkühn's laughter. Its aim is to establish a connection between a specific element within the novel (Adrian's laughter) and the overarching theme of artistic creation in the modern age. Not only does the author explicitly link the novel to the broader concept of artistic creation, which is its central concern, but the presence of Theodor Adorno, who was both a reader and critic of the work further underscores this connection. Consequently, the question that guides this study is the following: In what way does Adrian's laughter intersect

Tatiana de Freitas Massuno

Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Professora do Departamento de Letras e Comunicação da

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Membro do Grupo de

Pesquisa: Big History: o retorno dos macrotempos e macroespaços

(UFRJ). Líder do Grupo de Pesquisa: Pensamento Ecológico: linguagens,

literaturas e culturas (UFRRJ). E-mail: tatiana.massuno@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0002-6095-5496>

Recebido em:
30/01/2024

Aceito em:
07/05/2024

AGOSTO/2024
ISSN 2317-9945 (On-line)
ISSN 0103-6858
p. 214 - 228

with his own artistic creation? Throughout this article, we make associations with Stanley Cavell's ideas on acknowledgment and skepticism which refers to its failure. Theorists such as Bergson, Baudelaire, and Morreall provide the foundation for theories of laughter. What's more, in the essay, the presence of laughter in other Faustian interpretations written in the first half of the twentieth century will also be comparatively addressed. Thus, in this study, Adrian's unique position in the Faustian landscape is shown to be connected to the eruption of laughter, which, far from being a minor detail, proves to be crucial for understanding his artistic production.

KEYWORDS

Laughter. Skepticism. Acknowledgment. Faust. Modernity

Quarenta e dois anos separaram o projeto inicial de Thomas Mann, três linhas escritas em 1901, e a percepção de que tal projeto, talvez impossível, foi, na realidade, a busca de uma vida inteira: “uma aura de sensação de vida inteira em torno desse núcleo temático vago e escasso, uma atitude biográfica etérea, cujo alcance, mais profundo que a minha própria visão, predestinou a novela a se tornar romance” (Mann, 2001, p. 21). A tarefa árdua – escrever *Doutor Fausto* - “um romance de minha época” (Mann, 2001, p. 35), equipara-se à tarefa árdua do narrador, Serenus Zeitblom, que constantemente se questiona, como se colocasse em dúvida sua capacidade de narrar, ou melhor, a capacidade de narrar. Em outro nível, tem-se também Adrian Leverkühn, músico que luta, ao longo do romance, com as impossibilidades da arte moderna, como se a possibilidade de criar música estivesse, na modernidade, atrelada à necessidade do pacto demoníaco.

Lukács (1965) entende “*Doutor Fausto*”, de Thomas Mann, como uma grandiosa obra de velhice, como “uma monumental recapitulação e sistematização de todos os temas das suas obras de juventude” (Lukács, 1965, p. 178). Ademais, não somente “*Doutor Fausto*” ocupa uma posição de destaque na produção literária de Thomas Mann, enquanto recapitulação de problemas e temas que ocuparam boa parte de sua vida, como também nos fornece nesse romance “a análise da problematicidade de toda a arte moderna” (Lukács, 1965), já que Mann nos apresenta

plástica, e claramente, todo o problemático processo de criação de Adrian Leverkühn, a objetiva problemática de suas obras. O conteúdo do inteiro grande romance consiste aliás, em maior parte, na representação da gênese e da essência destas obras (Lukács, 1965, p. 200).

Curiosamente, o peso da tarefa (de Mann, de Leverkühn, de Zeitblom) tem como ressonância um dos traços característicos de Adrian: o riso. Curiosamente, pois, um livro escrito à beira de sua impossibilidade, como assim concebeu Mann, sobre a quase impossibilidade da arte na modernidade, cuja história apresenta um artista que pactua com o diabo, no intuito de fugir (como se fosse a única possibilidade!) da esterilidade do processo

criativo, traz como protagonista da biografia um músico que ri. Adrian possui um característico riso curto. Obviamente, não é uma gargalhada, ou uma “convulsão grosseira” (Valéry, 2010, p. 48), é um riso. Um riso rápido e curto. Sem grandes extensões e movimentos corporais:

Naqueles dias, isso não condizia ainda com a sua idade, mas o riso era o mesmo do homem adulto; uma leve exalação de ar pela boca e pelo nariz, acompanhada de um cabeceio rápido, frio, até desdenhoso, que, quando muito significava: “Nada mal! Engraçado, curioso, divertido!” Enquanto isso, seus olhos permaneciam singularmente atentos, como que procurando algo ao longe, e sua escuridão matizada de clarões metálicos tornava-se mais e mais tenebrosa. (Mann, 2000, p. 45-46).

O biógrafo Serenus Zeitblom não é muito cuidadoso em guardar informações sobre o riso de Adrian Leverkühn. Tal singularidade já é perceptível desde sua infância, ganhando destaque logo no início da biografia-romance. O riso, como Thomas Mann apresenta, faz parte de uma dessas “menores recorrências do romance”:

Ele ouviu os três primeiros capítulos reclinado no sofá e, não me esqueço como ficou tocado, talvez devesse dizer intuitivamente inquieto, com o riso de Adrian no qual parecia ter pressentido algo de sinistro, de religioso, de demoníaco, volta e meia comentando: “Esse riso! Aí tem coisa! Ah, já sei...Vamos ver.” – Sua esperteza divinatória pescou aí uma das menores recorrências do romance... (Mann, 2001, p. 60).

Um riso que fez com que o ouvinte dos capítulos captasse algo – um quê de sinistro, de religioso, de demoníaco. Um quê que, ao longo do romance, incomoda também Serenus – o humanista. Serenus Zeitblom é, como o próprio nome diz, sereno. “Sou um homem perfeitamente moderado e – creio poder dizer – são de temperamento humano, tendente à harmonia e ao raciocínio, um erudito e *conjuratus* da ‘Legião latina’, não desprovido de relações às artes...”(Mann, 2000, p. 10). Talvez a única justa medida em um momento no qual o demoníaco impera. Talvez o único, como avisa no início de sua narração, que não sucumbiu aos poderes das trevas¹.

A história de Adrian se equipara à história da Alemanha. Sendo assim, entende-se que o demoníaco que paira diz respeito às forças nazistas que fizeram Serenus abandonar sua carreira de professor antes da hora. Mais planos que se entrelaçam: a história de Adrian e a história da Alemanha. Serenus, o humanista, o moderado, o são, é aquele que toma para si a tarefa de narrar uma história inenarrável, cujo horror leva suas mãos a tremerem. Ademais, as explosões fazem com que seus nervos estejam à flor da pele. Serenus aparece, então, como o único capaz de dar forma a uma história que, sem a forma específica, não poderia ser narrada. O único capaz de domesticar o horror. Como um ser à parte, Serenus Zeitblom consegue observar traços que ninguém mais perceberia. Traços pequenos que anunciariam algo maior, tais como o riso de Adrian: “Mas, ao relembrar essas risadas de Adrian, percebo posteriormente que havia nelas algo de sapiência e de irônica iniciação” (Mann, 2000, p. 45).

1 Scaff (2002) aponta que talvez, no romance inteiro, Serenus seja o único que consiga não sucumbir à influência fáustica. O único que possui respostas e atitudes, de fato, humanas.

Percebe-se que não são gargalhadas, mas risos, no máximo, risadas, que dizem respeito a um tipo de sapiência. De fato, o riso apela à inteligência e não à emoção. O ambiente do riso é a indiferença, como aponta Bergson (2005) em seu ensaio *Laughter*. No entanto, o riso se direciona ao humano. Bergson (2005) diria: não se ri de uma paisagem ou mesmo de um animal, a não ser que haja algo que lembre o humano neles. Mas bastaria ser humano para desencadear o riso? Não, é necessário que se depare com algum tipo de rigidez, um quê de inelástico, de mecânico, no âmbito do humano. Mas e se o riso não irrompe? Talvez não reconheça a humanidade alheia. Talvez o mecânico seja simplesmente mecânico e nada mais.

Thomas Mann, entretanto, não é o único autor que, na primeira metade do século XX, dá corpo a sua interpretação fáustica. O tema também inspira Paul Valéry (1997, 2010). Mas, e o riso?

“Meu Fausto” (2010) e “Monsieur Teste” (1997) (juntamente com “Leonardo da Vinci”) fazem parte da comédia intelectual que Valéry buscava escrever. Comédia intelectual que, no entanto, traz como figuras principais homens que não riem. Fausto de Paul Valéry recrimina o riso da dama de cristal. Monsieur Teste sequer ri. Nesse momento, Bergson acharia curioso e diria que, normalmente, são as tragédias que trazem os nomes dos personagens: “Édipo”, “Antígona”, “Hamlet”, “King Lear”, e que seria, por outro lado, da comédia encarnar vícios. Entende-se o porquê de a comédia não trazer, dessa forma, nomes próprios como títulos. “Meu Fausto”, “Monsieur Teste” e “Leonardo da Vinci”, entretanto, não seriam comédias, mas partes de uma comédia intelectual. “Meu Fausto”, como um compêndio de textos de orientação dramática, traz uma comédia entre eles; o seu todo não é uma comédia, e sim, textos dramáticos. “Monsieur Teste” é também um compêndio, porém, de textos em prosa. Teste é o “homem sem reflexo” (Valéry, 1997, p. 108), ou ainda “conscious” (Valéry, 1997, p. 109), como se a própria consciência, ou o pensamento consciente tivesse se materializado na figura de Monsieur Teste. Teste é aquele que transforma o pensamento em um hábito: “O olhar estranho sobre as coisas; esse olhar de um homem que *não reconhece*, que está fora desse mundo, olho fronteira entre o ser e o não-ser – pertence ao *pensador*. Ele é também um olhar agonizante, de homem que perde o reconhecimento” (Valéry, 1997, p. 129-130).

Compreende-se, pois, o porquê de Teste não rir. O pensamento tornado hábito faz com que perca o reconhecimento. Olha, mas não reconhece. Olha? Teste é a consciência já fora do mundo, para a qual a perda de intimidade com o mundo é completa. O mundo enquanto tal não é mais reconhecido e Teste não ri. A palavra reconhecimento merece um pouco mais de atenção.

Richard Eldridge (2003), em seu estudo sobre Stanley Cavell, compreende que vivemos entre o reconhecimento e a evitação. Recusar-se ao reconhecimento do comum e insistir na pura independência do pensamento é cair no ceticismo, como diria Eldridge (2003). Teste, por se tornar pensamento (consciência), pensamento puro, deixa de transitar no âmbito do comum, do ordinário, afasta-se do humano, na medida em que não mais vive entre o reconhecimento e a evitação – tal seria a condição humana, assim como entende Stanley Cavell. O humano, no pensamento cavelliano, seria a vida do “entre”. A condição da humanidade residiria em transitar, de um a outro, de outro a um – do reconhecimento à evitação e vice-versa. Para

Teste, entretanto, tal trânsito é impossibilitado. Teste é puro pensamento, pura consciência e, enquanto tal, um homem sem reflexo. Homem ainda?

O riso implica um tipo de reconhecimento: do não-natural no humano, da rigidez na humanidade, do inelástico em algo que lembre o humano. Talvez Teste apenas veja o mecânico, talvez apenas perceba o funcionamento considerado natural de tudo ou, talvez, em seu pensamento tornado hábito, tenha perdido a capacidade de permitir que algo lhe escape ao pensamento. Dentro do universo de Teste até mesmo o imprevisível é capturado pelo cálculo da previsibilidade. Teste, o pensamento encarnado sem corpo, o homem sem reflexo.

Fausto, de Paul Valéry (1997), apesar de fazer parte da comédia intelectual vislumbrada por Valéry, não é como Teste, um homem sem reflexo. Há para Fausto a possibilidade do reconhecimento: do mundo, do corpo, da humanidade. Embora efêmera.

“Meu Fausto”, o “Fausto” cartesiano, como entende Weinberg (1976), assim o é, no entanto, correndo os perigos dos quais se esquivava Descartes. Ou melhor, se Descartes consegue um método para bem conduzir a razão, ao “eliminar, através do poder do pensamento, a carne, o mundo e suas seduções”², Valéry, por outro lado, traz a presentidade do mundo a esse “*cogito* em ação e se observado na ação”³; sendo, pois, Fausto “atacado por forças hostis ao bom senso cartesiano”⁴. Teste é o pensamento encarnado em uma figura humana, sem, no entanto, possuir um corpo. Fausto, ao contrário, é o “*cogito*” com corpo, é aquele que percebe que o real é tocar e ser tocado.

Teste não ri, Fausto recrimina o ataque de riso de Lust. O riso o aborrece porque é uma recusa de assumir responsabilidade por algo, uma vez que rir é expulsar da mente uma ideia que lhe parece impossível ou inferior a sua função (da mente). E não rir seria assumir responsabilidade por algo? Por tudo? Ou seria tornar tudo possível, tudo posse da mente? A falta do riso seria isso – a perda do reconhecimento? Tornar-se um homem sem reflexo? “Não desejo afirmar que a ausência de riso é um bom sinal para a presença do natural (a ausência pode resultar de uma sensibilidade corrompida), mas que o natural é aquilo que, no melhor dos casos, o riso é capaz de perceber e alcançar”⁵.

Sim, existiria uma dimensão corretiva no riso. Se o riso provém de uma inelasticidade, rigidez do humano, rir implicaria a expulsão do inelástico e, conseqüentemente, o retorno ao que seria considerado natural, ou do humano enquanto tal⁶. Nesse ponto, entende-se a afirmação de Frye (2000)

2 “strip away, through the sole power of thought, the flesh, the world and its seductions” (Weinberg, 1976, p. 8).

3 “*cogito* at work and watching itself at work” (Weinberg, 1976, p. 5).

4 “assaulted by forces hostile to Cartesian *bon sens*” (Weinberg, 1976, p. 45).

5 “I do not so much wish to say that the absence of laughter is a good sign of the presence of the natural (the absence may result from a corrupted sensibility) as that natural is what at best, laughter is able to perceive and achieve” (Cavell, 1979, p. 415).

6 Importante ressaltar que tal distinção: natural-humano faz sentido apenas dentro do recorte de tal estudo, ou seja: a modernidade entendida através da

de que os temas da comédia e da tragédia se diferenciariam em termos de integração do indivíduo na sociedade ou seu isolamento. Se, por um lado, o tema da comédia diz respeito à integração do herói à sociedade, tendo, portanto, como pano de fundo a aceitação, que é também uma mudança do social; por outro, tem-se na tragédia o isolamento. Sim, a dimensão corretiva do riso, ou aqui, no caso, do cômico. Todo o movimento da comédia visa ao estabelecimento de uma sociedade na qual o indivíduo se integre. O riso, portanto, provém de deparar-se com uma sociedade organizada de forma antinatural ou engessada em hábitos e costumes que são expostos. O intuito final é a integração, a aceitação.

Mesmo Stanley Cavell, em seu estudo sobre a comédia do recasamento, *Pursuits of Happiness*, percebe que o movimento final das comédias hollywoodianas da década de trinta é a aceitação. Ou, como o filósofo pontua, o reconhecimento do novo ser humano que surge. As comédias românticas da década de trinta levam à aceitação da nova mulher, de seu reconhecimento pela sociedade. O riso, portanto, possui como ambiência a integração, a aceitação, o reconhecimento. Daí provém o seu caráter corretivo. Daí provém também o seu apelo ao dito natural.

Mas o riso de Adrian está longe de ser natural. Seu riso está longe de ser percebido como um corretivo, pelo menos não enquanto corretivo do humano. É preciso atentar às palavras de Serenus. O riso diz respeito à sapiência e a uma irônica iniciação. Mas iniciação a que? No trecho retirado, o comentário de Serenus se refere, obviamente, à música. Iniciação na esfera da produção musical. Ria quando captava algo. Mas por que ria?

A palavra “cômico” sugere uma certa “distância”, psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico; a palavra “liberação” sugere “desobrigação”, “desinteresse”, e estas por sua vez lembram “objetividade” e “desprendimento”. Tomadas em conjunto, constituem o que podemos chamar de postura arquetípica da Ironia fechada, que se caracteriza, emocionalmente por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior. Goethe diz que a ironia ergue o homem “acima da felicidade ou infelicidade, do bem ou do mal, da morte ou da vida” (Muecke, 1995, p. 67).

Sim, sapiência, olhar do alto, que permitia a Adrian liberdade. Liberdade e desprendimento para captar aquilo de engessado, aquilo que não mais funcionava. A postura de Adrian perante a música que ouve, ou que vinha a conhecer, era uma postura irônica. E não seria essa a postura de todo artista? Não pressuporia a arte um grau de ironia? Muecke (1995) diria que sim. A questão é: desde cedo seu riso pressupunha uma irônica iniciação. Desde cedo se torna clara a distância de Adrian perante o material musical, distância ou superioridade necessárias para observar a música com objetividade e perceber o engessamento da música que ouvia, ou melhor, da música que predominava. Adrian percebia as convenções musicais e ria. Percebia o rumo previsível da composição musical e ria. Percebia, enfim, aquilo que a música não poderia mais conter, ou o sentido que lhe era interditado.

Cavell (1976) compreende que as inovações de Schoenberg foram ne-

cessárias devido à crise na área de composição decorrente do crescente cromatismo do século XIX. De fato, o riso de Adrian, o mesmo riso que assustou Serenus, implicaria purgação. Estaria no âmbito do demoníaco, daquilo que excederia a medida tão prezada por Serenus. Até mesmo o diabo em seu encontro com Adrian, menciona seu riso, como se esse riso fosse o vínculo entre ele e o diabo:

Ele: Bolas! Tiveste plenamente razão, quando te riste das suas lágrimas misericordiosas- até sem levarmos em conta o fato de que uma pessoa ligada, por índole, ao tentador sempre contraria os sentimentos dos outros e se sente induzido a rir, quando eles choram, ou a chorar, quando eles se riem (Mann, 2000, p. 331-332).

Para o diabo, o sentido de ser um tentador, ser afeito ao diabólico, estaria intrinsecamente vinculado a contrariar. Se todos choram, Adrian ri; se todos riem, Adrian chora. Desse modo, não há outra saída para Leverkühn a não ser rir e rir.

Rir em meio à ameaça de esterilidade da arte, rir do futuro sombrio que espreita a Alemanha, rir de sua própria impossibilidade de amar, rir da iminente morte buscada de forma consciente. Rir, pois o futuro que se antevê denuncia apenas mais declínio:

Hoje, cai de desespero em desespero, cingida de demônios, cobrindo um dos olhos com a mão e cravando o outro num quadro horroroso. Quando alçará o fundo do abismo? Quando raiará, em meio à derradeira desolação, um milagre superior a qualquer fé, a luz da esperança? Um homem solitário junta as mãos e diz: ☒Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria! (Mann, 2000, p.709).

Tal atitude de Adrian – rir quando deveria chorar – deixa Serenus em alerta, percebendo nesse riso algo de sinistro. O diabo concorda que a atitude contrária aos sentimentos de seus contemporâneos revelaria o vínculo antigo que ambos possuíam – ele e Adrian, como se fosse Adrian de uma natureza demoníaca. Seriam o riso e choro assim tão contrários? Não teriam ambos origem parecida? Bergson diria que para o choro tornar-se riso bastaria apenas distanciamento, bastaria apenas apelar à inteligência e não à emoção. Já foi dito antes, o ambiente do riso é a indiferença.

Sua indiferença era tão grande que apenas raras vezes se dava conta da companhia em que estava e do que se passava ao redor, e o fato de ele quase nunca ter chamado pelo nome a nenhum dos seus interlocutores me faz supor que ele o ignorava, ao passo que estes tinham boas razões para imaginar o contrário. Inclino-me a comparar sua solidão com um abismo, no qual se aprofundavam, sem ruído nem rasstro, os sentimentos dos outros que lhe ofereciam. Em torno dele reinava a *frieza...* (Mann, 2000, p. 13).

Não é difícil perceber que o riso de Adrian Leverkühn, uma dessas pequenas recorrências do romance, que poderiam, assim como se espera de uma recorrência, permitir uma compreensão mais ampla da posição que o músico ocupa no mundo (de sua postura, atitudes e por que não caráter?), ou até mesmo permitir ao leitor adentrar no ambiente de Adrian Leverkühn; acaba por frustrar a expectativa do próprio leitor. Mas não se poderia falar o mesmo da expectativa do amigo-biógrafo Serenus? Confor-

me narra, à medida que sua narrativa ganha forma, peso, densidade, parece mais imerso na dimensão de mistério e de misticismo que ronda a figura de Adrian. A narração de forma alguma esclarece aquilo que Adrian foi: gênio, demoníaco, homem, monstro? O que se sabe é apenas que seu riso aparece enquanto distintivo daquilo que era. Como se ninguém mais risse como Adrian, ou ainda, como se ninguém ousasse rir daquela forma e naquele momento. Um riso que não era natural, que se atrelava ao demoníaco. Seria essa anti-natureza demoníaca? Por que demoníaco? O que havia de demoníaco na postura de Adrian?

É Serenus Zeitblom que se assusta com o riso do compositor. É o mesmo Serenus que também reprime as empreitadas do pai de Adrian. Sua fala é clara: não é contra a pesquisa e sim contra a especulação. Existe, portanto, algo na especulação, assim como existe no riso de Adrian, que deveria ser reprimido. Talvez as duas situações digam respeito ao mesmo problema. Talvez o riso e a especulação digam respeito à extrapolação de um limite, de uma linha. Difícil nesse ponto não recordar da fala de Rafael em *Paradise Lost* advertindo Adão que se preocupar com situações além daquelas apresentadas ao dado sensível, além da percepção imediata do Éden seria transformar “Sabedoria em Tolice”⁷. Haveria um ponto, portanto, aceitável, a partir do qual se configura em transgressão e nada além de fantasmagoria, tolices, o demoníaco seriam possíveis? Seria o próprio riso a transgressão?

A recriminação ao riso não é meramente uma peculiaridade do pensamento de Serenus. Censurar o riso parece ser uma constante no pensamento filosófico desde Platão. O humor em Platão aparece como deletério ao caráter humano, uma vez que o riso em Platão ou até mesmo em Aristóteles, expressa o sentimento de superioridade daquele que ri. Rir implicaria, portanto, garantir minha posição de superioridade perante os demais⁸. Quando rio de alguém que tropeça, esse riso expressa um sentimento de que sou melhor que a pessoa que tropeçou. Ridicularizo o outro com o meu riso, na medida em que estabeleço uma diferença entre nós: sou superior, por isso, rio. Ademais, ao rir perde-se o controle das qualidades racionais. Nesse momento, torna-se clara a recriminação de Fausto de Valéry a Lust. Com o riso evita-se o pensamento. Ou ainda, retomando a veia platônica, com o riso há a perda daquilo que nos conceberia enquanto verdadeiramente humanos: nossas faculdades racionais. A convulsão grosseria de Fausto de Valéry, a dimensão física do riso, aparece enquanto uma distração ao trabalho mental. Sim, o riso estaria relacionado a um plano distinto daquele intencionado pela filosofia. Fora da racionalidade? Além ou aquém da

7 “But Knowledge is as food, and need no less/ Her Temperance over Appetite, to know/ In measure what the mind may well contain,/ Oppresses else with Surfet, and soon turns/ Wisdom to Folly, as Nourishment to Winde.” *Paradise Lost* (BK. VII, 116-20).

8 John Morreall, em *Taking Laughter Seriously*, relaciona a presença ou a irrupção do riso a algumas teorias que tentaram abarcar uma explicação sobre o riso ao longo da história do pensamento. Entre elas estariam a teoria da superioridade e a teoria da incongruência. A primeira remontaria ao pensamento platônico e faria referência à postura daquele que ri. O ato de rir possuiria, portanto, uma relação específica com a postura de superioridade do ser agente. Seria possível o riso àquele que admitisse ser superior a cena exposta ou ao interlocutor presente.

razão?

É relevante que mesmo Thomas Mann assim entenda o papel do humor. Em um pequeno texto intitulado “Sobre o Humor”, Thomas Mann estabelece uma distinção entre o humor e a *secura*, entendendo que as obras de humor possuiriam “raro teor de verdade” (Mann, 2014, p. 42). Portanto, contrariamente à *secura*, obras humorísticas se atentam à vasta humanidade. De um lado, portanto, a verdade; de outro, a humanidade. Percebe-se que o pensamento que busca a verdade está inevitavelmente associado à *secura* e estaria no lado oposto ao inspirado pelo humor. A recriminação ao riso, entretanto, não é apenas filosófica, mas é também bíblico-religiosa. Há ausência de riso na bíblia. Deus não ri. Jesus não ri. Seriam meras coincidências ou situações comprobatórias da negatividade presente na natureza do riso? Uma negatividade que seria o apagamento daquilo que diria respeito à nossa humanidade?

O riso de Adrian, na fala de Serenus, lhe garantiria um ar demoníaco. Mais um? Como se fosse mais uma das singularidades que lhe dotam de qualidades distintas das concebidas como aceitáveis por Serenus. Adrian, com seu riso curto, frustra a expectativa do humanista sobre o comportamento humano aceitável. Como se o riso, mais uma vez, revelasse a proximidade entre Adrian e o inumano. É o riso que é humano? Ou residiria no riso a humanidade possível?

Baudelaire em seu ensaio sobre o riso⁹, no qual traça paralelos entre o riso e o demoníaco, ancora seus pensamentos em uma máxima cuja autoria não consegue precisar. As palavras, de autoria difusa, permeiam o pensamento de Baudelaire e o impulsionam a estabelecer enquanto problemática a relação existente entre a ideia de sábio e a ideia de riso. Transcrevo a máxima: “O sábio só ri tremendo”. Entende, assim, Baudelaire, a partir da máxima, que o sábio, na medida em que detém a palavra divina, ou melhor, na medida em que é animado pelo divino, não ri. E se ocorrer de rir? Se o riso o acometer, só poderá fazê-lo tremendo. E por que não temendo? Temendo o que? A ira divina? Treme ao rir. Foge do riso como se fugisse de uma tentação. Treme visto que teme, como se fosse a essência do riso divergente da essência divina, como se rir fosse ferir a dignidade divina. Afinal, Deus não ri. Jesus não ri. E muito menos o homem antes da queda.

Daqui provém o fio do pensamento de Baudelaire. O riso aparece enquanto uma herança da queda do homem. Ria o homem antes da queda? Não! Haveria o riso no Éden? Não! A alegria no Éden não possuía relação alguma com o riso. Estar alegre não resultaria no riso, ou melhor, a alegria não era expressa através do riso. Tanto o riso quanto o choro eram inexistentes no Éden, meras deformações da face. Como era o rosto de Adão antes de ceder à tentação e ser expulso do paraíso? O rosto era simples e harmonioso, diz Baudelaire (2006). De nenhuma forma lembra a convulsão que toma conta da face no momento do riso. Sim, com o riso o rosto se deformaria e perderia a serenidade, a tranquilidade, a harmonia. Impossível relacionar a deformação do rosto a um poder celestial, impossível perce-

ber na quebra de harmonia que irrompe com o riso uma semelhança com a divindade. O pai dos homens não ria antes da queda, Deus também não, sequer Jesus. Percebe-se que o riso se instaura, seguindo ainda o pensamento baudelairiano, a partir da expulsão do paraíso. Como um lembrete da queda? Um lembrete de que o homem é nada mais que homem. Lembrete de que face à perda da imortalidade não há nada mais a fazer a não ser rir ou chorar.

Baudelaire (2006) anuncia a relação entre o riso e a transgressão, uma vez que a presença do riso somente é possível a partir da transgressão humana. Sem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal o riso não seria possível. É a partir de uma transgressão, a perda da inocência primeira, que o riso se instaura. Entretanto, o riso que irrompe que é ao mesmo tempo humano e demoníaco - humano visto que demoníaco (tal paradoxo se apresenta no pensamento de Baudelaire). Tal riso possui em Fausto de Fernando Pessoa a sua impossibilidade. Quase como uma impossibilidade congênita: “Eu que adaptado tenho/ A sensações profundas todo o meu ser/ Não as sentir?” (Fausto/ Pessoa, 1991, p. 14). Desde o nascimento, Fausto apreende que é um ser inapto à existência. Embora possua corporalmente, fisiologicamente, as condições necessárias que dotariam um homem de suas funções, todas as funcionalidades estão em suspenso. Possui um rosto, lábios, mas não possui a capacidade do riso. Não por alguma falta fisiológica. Não há qualquer dado físico que diferencie Fausto de um homem ordinário. A questão não é física, é de outra instância. E o que os aparta? Fausto responde: o pensar sempre, o pensar sem fim.

Fausto de Fernando Pessoa anuncia, portanto, a possibilidade de uma segunda queda do homem – aquela que o impedia de gozar de sua própria humanidade. Se em um primeiro momento (após a primeira queda) houve a perda do Éden; em um segundo momento, há a perda da humanidade. Mas como decai Fausto? “Caí e a queda assim me transformou!” (Fausto/ Pessoa, 1991, p. 179), diz Fausto. Uma queda aparentemente sem motivo maior a não ser a percepção intensa do mistério das coisas. Fausto decai por pensar demais. Por tornar-se presa de um pensamento sem fim, um pensamento que ruma seus próprios fracassos:

O pensar, e o pensar sempre
Dá-me uma forma íntima e (...)
De sentir, que me torna desumano.
Já irmanar não posso o sentimento
Com o sentimento doutros, misantropo
Inevitavelmente e em minha essência (Fausto/ Pessoa, 1991, p. 13).

Ao comer o fruto do conhecimento do bem e do mal, o homem é expulso do Éden e descobre, então, o riso e o choro. É, no entanto, no momento em que decai em sua mente, em que se torna presa de um pensamento sem fim e em que busca superar as próprias limitações do entendimento: “Mais além! Pensamento, mais além!” (Fausto/ Pessoa, 1991, p. 7), que a própria humanidade é posta em risco. Fausto de Pessoa, entretanto, não se encontra solitário em sua incapacidade de rir. Monsieur Teste não ri. Enquanto mente pura, enquanto a razão levada ao seu limite, a perda de reconhecimento é plena. Olha e não reconhece. Enquanto homem pleno do

conhecimento, ou melhor, o homem da consciência, o riso não lhe é mais natural. Monsieur Teste é, como o próprio se autodenomina, “um indivíduo ordenado segundo as forças de seus pensamentos”. (Valéry, 1997, p. 58), para quem tudo se torna calculável e manipulável.

Fausto de Paul Valéry sofre também da mesma condição. Recrimina o riso de Lust, como se fosse incapaz de compreendê-lo, ou como se percebesse no riso da secretária algo que estivesse além de suas capacidades de cálculo. Além do cálculo da razão? Platão entenderia que sim. O riso suspenderia as capacidades racionais. Ao rir suspende-se a razão. Mas não foi justamente essa a crítica de Fausto a Lust? Que o riso impedia que a razão se detivesse em uma ideia, que rir implicaria a expulsão de um pensamento incoerente? E se não rir? A razão tornaria o incoerente coerente suspendendo assim a possibilidade do riso?

Com Fausto de Pessoa aprende-se que o pensar sempre garante um grau de desumanidade que o impede de irmanar com os demais, que o impede inclusive de partilhar dos risos dos homens. A segunda perda da inocência o retira do mundo dos homens – não consegue mais rir, ou amar. No mundo fáustico ele se torna a própria mente.

Monsieur Teste nos ensina que o pensamento tornado hábito impede o reconhecimento – do mundo? Dos homens? Dos homens no mundo? Não é por menos que Teste é descrito como um homem quase esmaecido: “Tudo nele era apagado; os olhos, as mãos.” (Valéry, 1997, p. 18) E um homem já fora do mundo riria? Aparentemente não. Mas há ainda outra questão: “Pois ele não é outro senão o próprio demônio da possibilidade” (Valéry, 1997, p. 11). Na medida em que o pensamento para Teste torna-se hábito, compreende-se que tudo passa pelo crivo da mente que organiza os dados em termos de possibilidade ou impossibilidade. Em outras palavras, enquanto “demônio da possibilidade”, seu pensamento não é repentinamente acometido pelo inesperado, ou ainda, pela incoerência. Nos cálculos desse ser esmaecido, a incoerência é expurgada e, com ela, a possibilidade do riso¹⁰. Esse é também o mundo de Fausto de Valéry, o mundo das substituições matemáticas, o mundo de uma mente capaz de tornar tudo substituível na medida em que escraviza ideias. Percebe-se, pois, que no âmbito das ideias substituíveis, Fausto e Monsieur Teste impossibilitam o encontro com o inesperado. Tudo é passível de cálculo. O riso é suspenso.

A questão, no entanto, perdura. No âmbito das figuras fáusticas do século XX, Adrian Leverkühn é o único que ri. Não somente ri, como também possui um característico riso que o distingue dos demais. Um riso que desconcerta o amigo-biógrafo Serenus Zeitblom e, conseqüentemente, o leitor. O ato de rir traz uma quebra da serenidade. Serenidade inclusive do rosto, como aponta Baudelaire. Com o ato de Leverkühn, o deixar-se rir, ou melhor, deixar o riso irromper, quebra com o paradigma estabelecido – o paradigma da serenidade. O riso de Adrian, assim como a barbárie que Serenus espreita, parecem fenômenos que insurgem apesar do controle, ape-

10 Falo aqui de uma teoria que concebe que o riso surge da incongruência, enquanto reação mental a algo que é inesperado, ilógico, ou de alguma forma inapropriado. Ver: MORREALL, John. **Taking Laughter Seriously**. New York: State University of New York Press, 1983.

sar da razão, apesar do equilíbrio. Não é difícil de perceber, portanto, que o desconcerto de Serenus perante o riso de Adrian diz respeito à percepção de que o ato do compositor – rir – transgride comportamentos que regem a ordem que predominava. Não é simplesmente a ordem dos costumes que é abalada com o riso de Adrian, mas a cada pequeno riso, a cada pequeno contorcimento da face, sabe-se que Adrian percebe os movimentos que se tornaram hábito na música, percebe que a aparência da música não mais condiz com o momento musical. É a partir do riso, da percepção da incoerência musical, que a barbárie se instaura, que Adrian é capaz de pensar para além da música tal como era concebida. É a barbárie positiva, a da estirpe dos construtores, que se anuncia a cada pequeno riso. Sim, Serenus tem razão em se desconcertar tanto com o riso quanto com a barbárie. São dois lados da barbárie que se anunciam – no âmbito da sociedade e no âmbito artístico.

Adrian transgride, portanto. Ultrapassa a linha dos critérios artísticos, ultrapassa o ponto a partir do qual a situação artística se torna nebulosa. Não mais um mero saber fazer, o domínio da técnica, mas sim, a suspensão dos critérios daquilo que se entenderia enquanto arte, no caso, música.

Adorno (2003) diria que arte é conhecimento, mas não meramente conhecimento de objetos. É outro o âmbito do conhecimento que regeria a arte. Seria do âmbito do reconhecimento, como Bernstein (2003) aponta a partir de sua leitura de Cavell? Aqui não se pode falar de um conhecimento que se estabeleça enquanto técnica.

Embora as figuras fáusticas, de uma forma geral, possam ser aproximadas por situações tais como a indiferença, a distância, a impossibilidade de amar, a frieza; há algo em Adrian que o separa dos demais: Adrian ri. De uma forma ou de outra, cada uma das figuras fáusticas (aqui incluo também Monsieur Teste, uma vez que o problema apresentado por Teste muito se assemelha ao problema de Fausto) perde a capacidade de rir devido ao pensamento desumanizador. É o pensar sempre, ou o tornar o pensamento hábito, que os transforma em figuras que beiram a inumanidade. E o que seria esse pensamento que busca o incondicionado senão o ultrapassamento de todos os limites da humanidade? Não seria transformar “sabedoria em tolice”?

Adrian ri. Como se toda a frieza e indiferença que o rondava não fossem suficientes para garantir a inumanidade que suspende o riso. Ri na medida em que observa a não naturalidade contida na música. Seria a música, apesar da barbárie, o reduto ainda do humano?

Adrian não era um pensador tal qual Monsieur Teste. Não que não houvesse em si uma afeição à especulação (afeição herdada de seu pai, assim como a tendência à enxaqueca), mas a sua tendência à especulação, por ser artista, ganhava outra dimensão. Adrian é da estirpe dos artistas de Thomas Mann (Tonio Kröger, Gustav von Aschenbach) que possuem uma bagagem dupla – do pai e da mãe. Frio e calor, ordem e espontaneidade, ou no caso de “*Doutor Fausto*”: os olhos azuis e os olhos negros:

O azeviche da íris materna e o azul da do pai haviam-se mesclado nos olhos de Adrian, produzindo um escuro verde-azulado-acizentado, a mostrar minúsculas manchas metálicas, além de um anel cor-de-ferrugem ao redor das pupilas; e eu

sempre tive a certeza de que o contraste entre os olhos dos pais e a fusão de suas cores que se realizou nos de Adrian fizeram com que nesse ponto suas exigências estéticas vacilassem e ele em nenhuma fase da vida chegasse a uma preferência declarada, com relação aos olhos negros ou azuis de outras pessoas (Mann, 2000, p. 36).

Da parte do pai, a tendência à especulação, ao devaneio; da mãe, a musicalidade inerente à voz, a beleza. Como se o paterno fosse responsável pela intelectualidade e, o materno, pelo dado sensível. E a música? O que seria a música?

Kretzschmar, em uma de suas palestras no romance de Thomas Mann, diria que talvez o desejo mais intenso da música fosse se desvencilhar de seu dado sensível, apelando ao espírito e não à sensualidade. No entanto, é inegável que a música seja ouvida e, por que não lida? Entendendo-se que, como Kretzschmar explica, há situações musicais que somente são percebidas quando as partituras são lidas. Sim, a música é não somente ouvida, já que é também lida. No caso de Adrian, muito mais lida que ouvida. Embora exista uma tentativa de ocultar a sua raiz sensível, a música é inevitavelmente parte do mundo sensível.

Adrian é artista e não pensador. Enquanto artista, enquanto compositor, o dado material da música não pode ser negado. E não é. Muito pelo contrário, a música dodecafônica, pela situação racional que apresenta, possibilitaria ao compositor o domínio sobre o material. O dado material da música, portanto, não é negado, é, por outro lado, subjugado. Desse pequeno movimento provém mais uma das grandes ironias do romance: “A técnica dodecafônica é verdadeiramente seu destino. Essa técnica escraviza a música ao liberá-la. O sujeito impera sobre a música mediante o sistema racional, mas sucumbe a ele.” (Adorno, 2011, p. 59) Ao mesmo tempo em que a técnica dodecafônica possibilitaria a soberania do sujeito sobre o material musical, essa mesma soberania, baseada na racionalidade do sistema musical, ironicamente, escraviza o sujeito. O sujeito é vítima da própria racionalidade que o liberta. Na sua liberdade reside a sua prisão. Eis a reviravolta irônica. Eis o riso curto de Adrian que irrompe.

Apesar da indiferença que o ronda, da frieza, Adrian não possui o olhar da perda de reconhecimento de Teste, a sua perda de intimidade com o mundo não é total. A sua indiferença não é o que o faz viver entre ser e o não-ser. É, por outro lado, o ambiente propício para o riso. O distanciamento necessário que evita com que a comédia se transforme em tragédia.

Adrian Leverkühn, no ambiente de frieza que o rondava, não trava intimidade com ser algum. Quase como se não admitisse que lhe fossem os demais iguais. Algo em si reverberava superioridade. Não foi justamente por tal atitude (de superioridade) que foi tratado sempre de forma distinta pelos professores? Serenus percebeu desde cedo que apesar de Adrian ser um dos melhores alunos, com melhores notas, e deter uma rapidez de aprendizagem bem acima da média, nunca foi um ser querido por seus mestres. Serenus sentia que havia um tratamento indiferente por parte dos professores. Mas por que, pergunta-se Serenus? Os professores talvez desde cedo já sentissem. Percebiam que a indiferença de Adrian já era uma postura de superioridade. Daquele que olha de cima e ri. Ri do engessamento da vida. Do engessamento da música. Da rigidez, que somente um olhar regido

pela ordem pode captar, ria. Ria ao desvendar o funcionamento do mundo. Sempre, no entanto, distante e indiferente a ele – ao mundo. Olhar de mero observador? De um indivíduo já quase fora dele – do mundo?

Referências

- ADORNO, T. **Experiência e criação artística**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- ADORNO, T. **Filosofia da Nova Música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BAUDELAIRE, C. Sobre a essência do riso. Tradução de Zênia de Faria. **Revista UFG**, v. 8, n. 2, p. 1-10, 2006.
- BERGSON, H. **Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic** [ebook] Kindle version. 2005.
- BERNSTEIN, J. M. Aesthetics, Modernism, Literature: Cavell's transformations of philosophy. In: ELDRIDGE, Richard (ed.) **Stanley Cavell**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 107-142.
- CAVELL, S. **Must we mean what we say?** Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- CAVELL, S. **Pursuits of happiness: The Hollywood of Remarriage**. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- CAVELL, S. **The Claim of Reason**. New York: Oxford University Press, 1979.
- DESCARTES, R. **Discurso do Método/ Meditações/ Objeções e Respostas/ As paixões da alma/ Cartas**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ELDRIDGE, R. (ed.). **Stanley Cavell**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FRYE, N. **Anatomy of Criticism**. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MANN, T. **A gênese do Doutor Fausto: Romance sobre um romance**. Tradução: Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.
- MANN, T. **Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MANN, T. **Travessia Marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas**. Tradução: Kristina Michahelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MILTON, J. **Paradise lost**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- MORREALL, J. **Taking laughter seriously**. New York: State University of New York Press, 1983.
- MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- PESSOA, F. **Primeiro Fausto**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- PESSOA, F. **Tragédia subjectiva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- SCAFF, S. Doctor Faustus. In: ROBERTSON, Ritchie (ed.) **The Cambridge companion to Thomas Mann**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 167-184.

Leitura

Nº 82 Ano 2024

VALÉRY, P. **Meu Fausto (Esboços)**. Tradução: Lidia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

VALÉRY, P. **Monsieur Teste**. Tradução: Cristina Murachco. São Paulo: Ática, 1997.

VALÉRY, P. **Plays**. Tradução: David Paul and Francis Fergusson. New York: Pantheon Books, 1960.

WEINBERG, K. **The Figure of Faust in Valéry and Goethe**. New Jersey: Princeton University Press, 1976.