

Outras ideias fora do lugar: o sentido político na estrutura narrativa do *Doutor Fausto*

[Other misplaced ideas: the political meaning in the narrative structure of *Doctor Faustus*]

<https://doi.org/10.11606/1982-8837e260041>

Luísa de Quadros Coquemala¹

Abstract: The present article investigates how the formal and discursive contradictions in Serenus Zeitblom's narrative in *Doctor Faustus* (1947) constitute the core through which the novel articulates its political dimension. Beginning with the debate on narrative reliability, we seek to understand what Serenus's interpretation of Adrian Leverkühn's life reveals about the narrator himself. To this end, we first situate Serenus within the lineage of self-conscious narrators exemplified by Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1759–1767) and E. T. A. Hoffmann's *Tomcat Murr* (1819). We then bring this tradition into dialogue with Roberto Schwarz's reading of *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1881) in *A Master on the Periphery of Capitalism* (1990). In this way, we demonstrate how Serenus' narrative not only operates as a mechanism of involuntary self-exposure similar to that of these narrators but also carries an inherently political meaning. Thus, the contrast between humanist discourse and political inaction in the face of the rise of Nazism becomes legible in the narrative structure itself, so that the biography Serenus composes simultaneously stages a process of political learning and a critique of the intellectual bourgeoisie (*Bildungsbürgertum*) to which he belongs.

Keywords: Thomas Mann; Doctor Faustus; Machado de Assis; Roberto Schwarz; narrative reliability

Resumo: O presente artigo investiga como as contradições formais e discursivas da narrativa de Serenus Zeitblom no *Doutor Fausto* (1947) constituem o núcleo através do qual o romance articula sua dimensão política. Partindo do debate sobre a confiabilidade narrativa, procuramos compreender o que o entendimento de Serenus sobre a vida de Adrian Leverkühn revela sobre o próprio narrador. Para tanto, primeiramente situamos Serenus na linhagem de narradores autoconscientes do *Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne, e do *Gato Murr* (1819),

¹ Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Av. Professor Luciano Gualberto, 403, São Paulo, SP, 05508-010, Brasil. Email: luisa.coquemala@outlook.com. ORCID: 0000-0002-6608-2761.



de E. T. A. Hoffmann. Em seguida, aproximamos essa tradição da leitura que Roberto Schwarz faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Dessa forma, compreendemos como a narrativa de Serenus não só opera como um mecanismo de autoexposição involuntária semelhante à dos outros narradores, como também tem um sentido intrinsecamente político. Assim, o contraste entre discurso humanista e inação política diante da ascensão do Nazismo torna-se evidente na própria estrutura narrativa, de modo que a biografia que Serenus escreve encena simultaneamente um aprendizado político e uma crítica à burguesia intelectual (*Bildungsbürgertum*) da qual ele faz parte.

Palavras-chave: Thomas Mann; Doutor Fausto; Machado de Assis; Roberto Schwarz; confiabilidade narrativa

1 Introdução: Quem é Serenus Zeitblom?²

O título já deixa claro: aquele que abrir o *Doutor Fausto* não lerá somente a biografia de um compositor, mas como ela é *narrada por um amigo* [*erzählt von einem Freund*]. E não se trata de uma amizade qualquer: ela passa pela admiração devocional e pelo consequente sofrimento que Serenus Zeitblom enfrenta ao narrar a trajetória pactária de Adrian Leverkühn. As bombas que estouram no crepúsculo da Segunda Guerra Mundial, cenário de fundo do tempo da narração, adicionam mais uma camada de inquietude e de dificuldade ao material narrativo. Como resultado, a exaltação do humanista é tamanha que ele constantemente se deixa dominar pela emoção e, de acordo com seu criador, está “completamente envolvido e comovido por seu objeto de trabalho, sempre ansioso, antecipando os fatos e se perdendo” (MANN 2001:35). Nada mais distante da serenidade sugerida em seu nome.

É justamente esse comportamento exaltado que abre o romance. Diferentemente do que se poderia esperar, Serenus não inicia seu relato falando sobre o biografado, mas expressando a necessidade de se apresentar para que o leitor entenda quem é o amigo disposto a narrar a vida do compositor:

² O presente artigo deriva do capítulo da tese de doutorado “Um feixe de contradições: a formação política de Serenus Zeitblom no *Doutor Fausto*”, desenvolvida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari. Também gostaríamos de registrar que o presente trabalho foi realizado graças ao financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) durante minha pesquisa de doutorado e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por meio do projeto CAPES/PrInt, o qual me possibilitou fazer um estágio de pesquisa na Universität Leipzig durante o segundo semestre de 2023 - estágio este que foi decisivo para a escrita e pesquisa do presente texto.

Faço questão de assegurar com toda clareza que absolutamente não tenho a intenção de colocar minha pessoa num lugar de destaque, ao escrever algumas palavras acerca de mim mesmo e de minhas próprias atividades, antes de iniciar o relato da vida do finado Adrian Leverkühn, a primeira e certamente muito provisória biografia do saudoso homem e genial músico, que o destino tão terrivelmente assolou, engrandecendo-o e derribando-o. (MANN 2015: 11)

Logo em seguida, no entanto, há uma nova quebra de expectativa, na medida em que a apresentação sugerida é postergada pela miríade de pensamentos e explicações que atropelam a escrita:

O que me induz a isso é a suposição de que o leitor – ou melhor, o futuro leitor, pois no momento ainda não existe a menor probabilidade de minha obra chegar a ser publicada (a não ser que, por um milagre, ela consiga sair da nossa assediada fortaleza Europa e transmitir aos de fora um sopro dos segredos de nossa solidão) – me permita retomar o fio: somente a suposição de que se possa desejar uma informação perfunctória sobre o autor e sua situação me leva a redigir como introdução umas poucas linhas sobre o indivíduo que sou – se bem que, na verdade, eu receie suscitar, precisamente com isso, dúvidas no espírito do leitor, que não sabe se está ou não em boas mãos, quer dizer, se eu, em virtude de toda minha condição de vida, sou o homem indicado para uma tarefa à qual talvez me atraiam os impulsos de meu coração mais do que qualquer outra afinidade justificadora. (MANN 2015:11)

O tamanho da sentença é uma boa representação da mente inquieta de Serenus, que o leva a outras reflexões e o afasta da intenção inicial. Ao invés da apresentação, encontramos nas primeiras linhas *antecipação* (“genial músico, que o destino tão terrivelmente assolou, engrandecendo-o e derribando-o”); *digressão* (interrompida pelo desejo de “retomar o fio”); *comentário metanarrativo*, presente na justificativa de se apresentar diante das expectativas do leitor e no apontamento de que isso pode ser um problema (“se bem que, na verdade, eu receie suscitar, precisamente com isso, dúvidas no espírito do leitor, que não sabe se está ou não em boas mãos”). Só tomamos conhecimento de algo sobre o narrador no parágrafo seguinte, ainda depois da explanação sobre seu estado de espírito atual em meio à guerra:

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 (toco *viola d’amore*); mas, filho das Musas no sentido acadêmico do termo, gosto de me considerar descendente dos humanistas alemães da época das *Epistolae obscurorum virorum*, dos Reuchlin, Crotus, e Dornheim, Mutianus e Eoban Hesse. (MANN 2015: 12)

Salta imediatamente aos olhos a contradição existente entre a autodescrição de Serenus – que se utiliza de palavras como “moderado”, “são”, “harmonia”, “raciocínio”, “acadêmico”, “humanista” – e a subjetividade emotiva que encontramos no início de seu

relato. Ora, os mecanismos narrativos presentes nas primeiras palavras de Serenus (antecipação, digressão, comentário metanarrativo), que são também aqueles que constituem o *modus operandi* de todo o romance, são o oposto do que se espera da escrita de um narrador moderado e racional. Desde o início, percebemos como o tom da narrativa de Serenus aponta para a contradição entre quem ele diz ser (uma figura cerebral) e quem ele de fato é quando escreve (alguém guiado pelos “impulsos do próprio coração”). Não surpreende que ele próprio, ao reconhecer sua proximidade com o assunto, avenge a possibilidade de o leitor o considerar inadequado para a tarefa.

Há ainda outra importante contradição que deriva das primeiras linhas do romance: apesar de Serenus afirmar que não tem a intenção de colocar sua pessoa “em lugar de destaque”, não é exatamente isso o que acontece. Na medida em que as emoções entram em cena, Serenus deixa marcas de si mesmo na biografia do amigo. Como consequência da existência de dois níveis temporais no romance, ele narra a si mesmo em eventos passados e no tempo da narração (na medida em que se narra escrevendo a história em meio ao bombardeio da guerra)³. Além disso, os principais temas do romance estão limitados à visão que Serenus tem deles: a vida de Adrian não é pura e simplesmente a vida de Adrian, mas a vida do amigo como Serenus a entende; da mesma forma, a história da Alemanha é interpretada por Serenus à luz dos acontecimentos que se desenrolam e culminam na catástrofe da Segunda Guerra Mundial. A ligação entre essas duas instâncias, que é o que cria o sentido simbólico do romance, é igualmente estabelecida por Serenus. Também os eventos, se não são diretamente vividos pelo humanista, são pressupostos pelo conhecimento que ele tinha de outras pessoas ou por aquilo que ele ouviu. Em outras palavras: o posicionamento privilegiado de Serenus dá a ele um inegável lugar de destaque. Dessa maneira, de acordo com a definição clássica de Norman Friedman sobre pontos de vista na ficção, Serenus poderia ser classificado como “Eu-testemunha”, mas com fortes traços de um “eu-protagonista”⁴.

³ De acordo com a definição cunhada por Günther Müller (1948), utilizamos os conceitos de tempo narrado (*erzählte Zeit*) e tempo da narração (*Erzählzeit*). Resumidamente, o tempo da narração é aquele que a história leva para ser narrada, enquanto o tempo narrado é aquele da duração da narrativa em si. No âmbito do *Doutor Fausto*, o tempo da narração seria aquele que vai de 1943 a 1945, quando Serenus escreve a biografia de Adrian. O tempo narrado, por sua vez, é aquele que cobre todos os eventos narrados e vai desde o nascimento do narrador, em 1883, até a morte de Adrian, em 1940.

⁴ Em “O ponto de vista na ficção”, Friedman define o “Eu-testemunha” como o narrador em primeira pessoa que testemunha direta ou indiretamente (através de conversas, documentos ou inferências) os acontecimentos narrados. A versão dos acontecimentos está restrita a seu ponto de vista: “à sua disposição

A posição narrativa que ocupa e o modo como se deixa guiar pelo fluxo de seus pensamentos apontam o desafio que é entender um narrador como Serenus. Ele é complexo e subjetivo, mas além disso ele é essencialmente contraditório. E, de fato, as contradições percebidas na abertura do romance se estendem pelo livro e estão presentes nos detalhes mais sutis, revelando novos sentidos para as palavras do narrador. Não demora muito para que esses novos sentidos adquiram também contornos políticos.

Se retomarmos sua apresentação, por exemplo, veremos que ele diz pertencer à tradição dos humanistas alemães “da época das *Epistolae obscurorum virorum*, dos Reuchlin, Crotus e Dornheim, Mutianus e Eoban Hesse” (MANN 2015: 12). Aquele que buscar entender a referência encontrará a informação de que as *Epistolae*, publicadas entre 1515 e 1519 em duas partes, são um conjunto de cartas escritas por uma série de intelectuais humanistas (dentre eles Crotus, citado por Serenus) fingindo ser pessoas de alta posição da Igreja Católica que condenavam Johannes Reuchlin em sua contenda com o ex-judeu convertido ao catolicismo Johann Pfefferkorn.

A contenda esclarece a importância da referência feita por Serenus⁵: Reuchlin era um grande intelectual e conhecedor de línguas antigas, além de um dos grandes responsáveis pela difusão dos estudos de grego antigo em solo alemão e o grande fundador dos estudos hebraicos na Europa moderna. Pfefferkorn, um teólogo católico, escreveu para Reuchlin buscando um parecer sobre seu plano de, por meio de um mandato imperial, confiscar todos os livros judeus (com exceção do Antigo Testamento) e queimá-los. Entretanto, como afirma Strauss ao relatar o caso, Reuchlin não gostava nem do plano, nem do homem, o que o fez se posicionar claramente contra a ideia de Pfefferkorn. Este, como era esperado, não gostou da posição de Reuchlin e publicou um texto acusando-o de ter sido subornado por judeus. Reuchlin, diante da difamação que se armava contra ele, publicou as *Epistolae clarorum virorum* (1514), um compilado de

o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a história daquele ponto que poderíamos chamar de perspectiva nômade” (FRIEDMAN 2002: 176). O narrador-protagonista, por sua vez, é o centro da ação, “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN 2002: 177). O pertencimento a ambas as categorias não é um contrassenso, uma vez que, segundo Friedman, os “modos de apresentação geralmente aparecem de forma mesclada, não apenas um ou outro. Falamos, portanto, em tendência” (FRIEDMAN 2002: 173). Logo, poderíamos dizer que a maior tendência de Serenus é a de um “eu-testemunha”, mas com claros e importantes aspectos de um “eu-protagonista”.

⁵ As informações sobre a contenda têm como base a biografia de Ulrich von Hutten escrita por David Friedrich Strauss, publicada em 1858. Foi esse o livro utilizado por Mann para se informar sobre a questão, como aponta a edição *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* do *Doutor Fausto* (2007).

cartas de pessoas eminentes que defendiam a reputação e causa do humanista. Diante da escalada do conflito, formaram-se dois partidos que representavam tendências de pensamento opostas: de um lado, apoiar Pferfferkorn significava estar próximo de fiéis fervorosos e escolásticos; do outro, apoiar Reuchlin significava ser um humanista que buscava a iluminação por meio da modernização e do progresso.

É nesse contexto que acontece a publicação da primeira parte das *Epistolae obscurorum virorum*, que, mimetizando o latim de membros do alto escalão da Igreja Católica – uma mistura de latim eclesiástico e vulgar atravessado por uma série de erros –, constitui uma versão satírica das *Epistolae clarorum virorum*. Agora a causa de Reuchlin não é defendida por homens esclarecidos que têm uma boa opinião sobre ele, mas por meio da imitação satírica do estilo dos homens da Igreja que o condenavam. As cartas falsas dos teólogos discutem uma série de questões banais, mas o pano de fundo é sempre a questão de Reuchlin e a ideia da queima de livros judeus. Mimetizar as ideias e a linguagem dos homens da Igreja era uma maneira direta de demonstrar quão estapafúrdias eram essas ideias – era o barbarismo rindo de si mesmo, como disse Erasmo de Rotterdam depois de ler algumas das cartas. A obra se tornou um sucesso à época e atingiu o alvo: em 1517, o Papa Leo X ameaçou os autores do livro e seus leitores de excomunhão. As cartas também ajudaram a difundir o termo “obscurantismo” e já apoiavam ideias que viriam a ser propagadas na Reforma, como o fim das indulgências.

Quando Serenus cita nomes como os de Reuchlin, portanto, ele demonstra estar escolhendo a dedo suas referências. Em um contexto de Segunda Guerra Mundial, ele está se colocando ao lado de intelectuais humanistas que eram contra dois daqueles que viriam a ser elementos fundamentais do regime nazista: a queima de livros e o ódio indiscriminado aos judeus. Logo, quem tem a informação a respeito das *Epistolae obscurorum virorum* entende qual é a posição de Serenus e contra o que ele está se colocando já nas primeiras linhas da biografia.

Contudo, ao longo do romance o leitor se depara com diversas ações de Serenus que são opostas àquelas dos humanistas que ele tanto admira. São atitudes que acontecem no passado, no tempo narrado, e demonstram a falta de uma posição combativa diante da crescente radicalização de ideias de cunho perigosamente nacionalista e racista na Alemanha do entreguerras. Em um primeiro momento, vem à mente a impassibilidade de Serenus diante dos comentários protofascistas dos membros do círculo Kridwiss –

impassibilidade que gera culpa e faz com que ele perca seis quilos e meio. Mas há outros exemplos, como quando, pouco antes da morte de Schwerdtfeger, ao sair de uma apresentação musical, Serenus encontra o professor Holzschuher, membro do círculo supracitado. O professor tece comentários críticos ao sarau porque no programa houve músicas tanto de Wagner quanto de Berlioz: ele se desconcerta com a mistura de elementos germânicos (para ele, superiores) com os que ele chama de “latinos”. Também há um tom político na crítica ao diretor do espetáculo, cujo sobrenome é judeu:

Segundo ele, isso cheirava por demais nitidamente a pacifismo e entendimento franco-alemão, como, de resto o sr. Edschmidt tinha fama de ser republicano e passava por bem suspeito do ponto de vista nacional. Para restabelecê-la, seria preciso que se entregasse a chefia das grandes orquestras a homens de mentalidade indiscutivelmente alemã. (MANN 2015: 518)

Serenus discorda da opinião do professor, mas sua reação se resume a um comentário sobre a arte de Wagner e à rápida mudança de assunto. Não há nada que possa caracterizar uma resistência engajada. Assim, o que ele conta para o leitor não é algo que de fato aconteceu no passado, mas sim o que ele sabe que deveria ter dito:

Abstive-me de responder que era justamente ele quem politizava as coisas e que o termo “alemão” atualmente não equivalia em absoluto à pureza espiritual, senão se tornava divisa de um partido. Apenas assinaliei que um bocado de virtuosismo, latino ou não, entrou também na arte de Wagner, igualmente apreciada no estrangeiro. Em seguida, desviei-o benéficamente do tema, enveredando num artigo sobre “Problemas de proporções na arquitetura gótica” que ele publicara, havia pouco, na revista *Kunst*. (MANN 2015: 518)

É uma reação diferente daquela de quem, rememorando os eventos, afirma que “pessoas que se sentem menosprezadas ou não gozam do merecido apreço (...) amiúde procuram uma compensação num egocentrismo racial” (MANN 2015: 200).

Há, portanto, uma importante contradição que evidencia a mudança de comportamento entre o Serenus do tempo narrado e aquele do tempo da narração, uma mudança de alguém passivo, que se cala diante de um grupo protofascista e dá respostas evasivas a comentários abertamente racistas, para uma pessoa que se associa a nomes como os de Johannes Reuchlin e critica ativamente o regime nazista em um livro que, ele espera, conseguirá sair da “fortaleza Europa” e tornará suas opiniões públicas. Diante disso, nos perguntamos: a diferença existente entre a atitude de Serenus no tempo narrado e seu discurso no tempo da narração pode indicar um aprendizado político? Acreditamos que a resposta para tal pergunta passa justamente pelas contradições que percorrem toda

a narrativa. Elas dão sentido ao romance porque fazem do *Doutor Fausto* uma narrativa que conta a história de uma mudança de posição política.

Como podemos inferir a partir dos exemplos acima, as contradições aparecem por meio de duas formas. Primeiramente, há os “erros”⁶ composicionais recorrentes na obra – fruto direto do comportamento inquieto do narrador e de seu envolvimento emocional com o tema, que levam ao frequente desvio do que seria o assunto principal. Eles aparecem nas mais diversas formas (antecipações, digressões, tamanhos de capítulos etc.) e são apontados pelo próprio Serenus de modo metanarrativo. Eles podem até não ser intencionais, mas há uma escolha de, depois de percebê-los e apontá-los, deixá-los na versão final da biografia. Como resultado, eles geram a contradição entre quem Serenus diz ser e quem ele de fato é quando escreve, o que configura a narrativa em termos estilísticos e estruturais. A esse aspecto somam-se as contradições discursivas de Serenus, que tocam o conteúdo do romance e apontam para a diferença entre seu posicionamento político no tempo da narração e como ele de fato agiu no tempo narrado. Essas duas instâncias – os “erros” composicionais e as contradições discursivas – se interconectam o tempo todo e, juntas, dão sentido para a mensagem política do romance. Por isso, a análise de tais contradições é, em última instância, a análise de como Serenus retrata duas atitudes distintas por meio de uma narrativa que é ela mesma permeada de contradições.

O estilo narrativo de Serenus, reflexo de seu estado de espírito, contribui para a construção de sua figura paradoxal. É justamente o entrelaçamento entre estilo e conteúdo, entre forma narrativa e posicionamento político, que estrutura o romance e lhe confere sua força crítica. Nesse sentido, a análise das contradições que atravessam o discurso de Serenus não apenas ilumina sua complexidade como narrador, mas revela, de forma mais ampla, os mecanismos pelos quais o *Doutor Fausto* trabalha a questão política. O objetivo central do presente artigo é justamente investigar a manifestação das contradições políticas que derivam do estilo narrativo de Serenus. Para tanto, procuramos investigar a ligação de sua narrativa contraditória a uma tradição narrativa na qual esse é

⁶ Utilizamos as aspas porque os “erros” no nível narrativo são, na realidade, propositalmente criados por Thomas Mann para dar um sentido específico à narrativa. Dessa forma, eles são considerados como questões a serem resolvidas no nível do narrador, mas são questões propositalmente atribuídas pelo autor para que os comentários metanarrativos sejam feitos e gerem na narrativa o efeito desejado. Do ponto de vista do autor, portanto, eles são acertos. Quando não há a utilização das aspas, estamos nos referindo ao erro em termos políticos, que diz respeito à postura de Serenus Zeitblom frente à ascensão do nazismo.

um movimento comum e quais são as consequências de tal movimento na posição política do narrador como membro da burguesia intelectual alemã (*Bildungsbürgertum*).

Antes, porém, de avançarmos nessa investigação, é necessário examinar um elemento fundamental: a confiabilidade do narrador. É natural que fique posta à prova a acuracidade do relato da vida de Adrian por parte de um narrador visivelmente emocionado, ambíguo e, como bem apontou James Rushing⁷, duplamente distanciados de seu objeto narrativo. O mesmo se aplica para a questão política: afinal, só é possível compreender a perspectiva de Serenus na medida em que sabemos se o que ele diz pode ser tomado como confiável. Essa é uma questão tão imediata para quem lê o romance que, ao cunhar a clássica ideia de narrador não confiável (*unreliable narrator*) em *The Rhetoric of Fiction* (1961), Wayne C. Booth citou justamente o *Doutor Fausto*⁸.

Logo, a questão concernente à confiabilidade de Serenus merece uma investigação especial de nossa parte pois é essencial para que entendamos o funcionamento de seu discurso e os aspectos políticos do romance. Por conseguinte, esse é o primeiro ponto que pretendemos explorar.

2 A confiabilidade de Serenus Zeitblom

Na *Gênese do Doutor Fausto*, Thomas Mann afirmou que a escrita de sua obra de maturidade, que ele acreditava ser sua última, “me consumiu muito mais do que qualquer outra, vindicando minhas forças mais profundas” (MANN 2001: 13). A principal razão para tamanho esforço reside na difícil tarefa de representar o funesto destino da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, o qual Mann testemunhava dolorosamente em seu exílio nos Estados Unidos. Nesse contexto, a criação da figura de Serenus aparece como a resposta para a representação de um assunto tão pessoal:

⁷ Como salienta James Rushing, “Zeitblom is twice removed from his subject. First, he is describing the life of another person, albeit a much-admired close friend. The life of Leverkühn, as observed and interpreted by Zeitblom, is not the life of Leverkühn as experienced by the composer. Nor it is the life of Leverkühn as Zeitblom originally perceived it; for the second distancing factor is time – the gap between narrated time and the time of narration” (RUSHING 1982: 22).

⁸ “There have been, it is true, self-conscious narrators in modern fiction, but they have almost all been dramatized as unreliable characters quite distinct from their authors. The narrators of Mann’s *Doctor Faustus* and *The Holy Sinners*, of Gide *Les faux monnayeurs*, and of Huxley’s *Point Counter Point*, all engage in strongly implied praise for the works they are writing, but despite their pretensions, they are writing works rather strikingly different from the actual novels of Mann, Gide, and Huxley” (BOOTH 1961: 205).

(...) tal medida era de extrema importância para abrandar o tema tão sombrio, permitindo que o leitor e eu suportássemos seus horrores. Veicular o demoníaco por intermédio de um mediador exemplarmente não demoníaco, deixar que fosse apresentado por uma alma humanista singela e piedosa, ternamente devotada, era, em si, uma ideia estranha, que de certa forma me proporcionaria alívio e a possibilidade de deslocar a um plano indireto tudo o que havia de direto, pessoal e confessional no fundamento desse projeto sinistro, e assim deixar que tudo fosse delineado em traços satíricos, pelas trêmulas mãos confusas daquela alma angustiada. (MANN 2001: 30)

A criação de Serenus como mediação entre Mann e o assunto do romance já carrega em si a ambiguidade que o caracteriza, uma vez que ele é concebido como o oposto daquilo que tem que exprimir (“o demoníaco por intermédio de um mediador não demoníaco”). A falta de confiabilidade que acompanha a ambiguidade de Serenus também foi ressaltada por Mann em uma entrada de diário em 02 de junho de 1943: “[der] Erzähler nicht zuverlässig und allwissend, sondern eine komische, für den Leser in seiner Unzuverlässigkeit durchschaubare Figur darstellen”⁹ (apud KLIMEK 2021: 41).

Como apontamos anteriormente, a desconfiança em relação a Serenus é despertada pelo caráter subjetivo e contraditório da narrativa. Entretanto, a mera constatação do problema da confiabilidade é apenas o ensejo para outras questões: se Serenus é um narrador não confiável, de que tipo de narrador não confiável estamos falando? Em relação a que exatamente ele não é confiável? Tais questões são essenciais para que se atinja uma compreensão ampla da figura do narrador e para que possamos entender como a configuração da narrativa carrega um significado político. Podemos começar a explorar tais perguntas partindo dos debates da crítica já que, apesar de existir uma corrente de interpretação extensa sobre a não confiabilidade de Serenus, ainda persiste a falta de consenso sobre *como* isso acontece.

Em seu estudo sobre as estratégias narrativas empregadas no *Doutor Fausto*, Gerhard Kaiser (2001) classifica Serenus como um narrador não confiável e aponta para uma crescente falta de confiabilidade na medida em que ele toma liberdades cada vez maiores como narrador – ou seja, quanto mais frequentemente tece suposições sobre eventos que não testemunhou e sobre os estados internos das personagens. Apesar de ser um narrador em primeira pessoa (e, portanto, partir de uma perspectiva limitada), ao se permitir tais liberdades Serenus estaria adotando uma atitude cada vez mais parecida à de um narrador onisciente. Como se estabelece um contraste cada vez maior entre o narrador

⁹ “Não representar o narrador como confiável e onisciente, mas sim como uma personagem estranha, cuja falta de confiabilidade é clara para o leitor”. A tradução é nossa.

que Serenus é e a posição narrativa que ele assume, suas afirmações “bezüglich ihrer Glaubwürdigkeit stets unter Vorbehalte zu rezipieren sind”¹⁰ (KAISER 2001: 1007).

Sonja Klimek (2021), comparando o *Doutor Fausto* à *Verdadeira vida de Sebastian Knight* (1941), de Vladimir Nabokov, segue uma linha interpretativa semelhante à de Kaiser e entende que, seja pelo forte envolvimento emocional com Adrian, seja pela dificuldade de se entender plenamente a figura de um artista por parte de quem não o é, a narrativa de Serenus é no mínimo questionável (cf. KLIMEK 2021: 41). Assim, ela ratifica a ideia de Serenus como um narrador que toma cada vez mais liberdades e consequentemente se torna cada vez menos confiável e plausível.

Thomas Kindt (2021), por sua vez, propõe uma abordagem diferente e traz novas perspectivas para o debate. De acordo com ele, a questão é mais complexa do que parece, já que o simples fato de um narrador ser irônico ou ter um relato subjetivo não implica necessariamente uma falta de confiabilidade completa. Dessa forma, a análise de uma obra com um narrador tão particular como é o *Doutor Fausto* requer a expansão do conceito de narrador não confiável como cunhado por Wayne C. Booth. Para tanto, Kindt adota dois níveis de análise: o mimético, que diz respeito aos elementos internos da ficção e às declarações de Serenus no nível da narração; e o axiológico, que diz respeito à obra como um todo e analisa se os valores do narrador são representativos dela. Por partir dessa divisão, a conclusão de Kindt é curiosa: Serenus é e não é confiável ao mesmo tempo. Ele o é mimeticamente, mas não axiologicamente.

Em relação ao aspecto mimético, Kindt, diferentemente de Kaiser e Klimek, não acha que as liberdades narrativas tomadas por Serenus necessariamente ultrapassem sua autoridade como narrador em primeira pessoa. Afinal, o fato de um narrador fazer inferências não significa que ele queira deliberadamente enganar ou confundir, assim como a mera interpretação de eventos não é o suficiente para torná-lo não confiável. Tudo depende de como ele o faz: a interpretação de eventos como material narrativo torna-se não confiável apenas se as intenções do narrador são falsas ou duvidosas ao ponto de ele claramente distorcer os acontecimentos de modo significativo. Portanto, as interpretações e inferências de Serenus precisam ser analisadas a fim de se entender qual seu papel dentro da narrativa. Partindo dessa análise, Kindt vê Serenus como mimeticamente confiável: ele não acha que Serenus quer conduzir o leitor pelo caminho errado ou que

¹⁰ “(...) devem ser recebidas com reservas quanto à sua credibilidade”. A tradução é nossa.

incorre em contradições fundamentais. Pelo contrário, ele vê Serenus como uma figura reservada em seus julgamentos, que tece conjecturas cautelosas que se relacionam coerentemente com o todo da narrativa. Dada sua perspectiva limitada, ele precisa de suposições e interpretações para construir uma narrativa com sentido (mesmo que esse sentido seja extremamente pessoal) e, desse modo, os eventos como são narrados por ele formam um enredo mimeticamente coerente, com sentido interno e verossimilhança.

É interessante notar como esse aspecto da análise de Kindt se preocupa com o sentido interno da narrativa, algo próximo da definição aristotélica clássica de arte poética, segundo a qual ela se ocupa com como as coisas poderiam ter sido, e não exatamente como elas foram. Nesse sentido, a análise mimética proposta por Kindt não se preocupa tanto com a exatidão dos eventos à volta de Adrian, como o fazem Kaiser e Klimek, mas em como sua representação, exatamente como elaborada por Serenus, se encaixa na narrativa criada por ele e faz sentido dentro de um contexto interno.

Axiologicamente, entretanto, a narrativa não é confiável porque a mensagem de Serenus não está totalmente alinhada à mensagem política que a obra como um todo transmite. Aqui entramos na abordagem do *Doutor Fausto* como romance de resistência política, fruto do próprio desenvolvimento político de Mann. De acordo com Kindt, assim se configura a diferença entre a mensagem de Serenus e aquela da obra em sua totalidade, que leva ao problema em termos axiológicos:

Markant treten diese Differenzen zutage, wenn man einige Zeitblom-Kommentare zu den historischen Entwicklungen der 1930er und 1940er Jahre vor dem Hintergrund des gesamten Romans betrachtet. Was Zeitblom in seinen Aufzeichnungen zum Nationalsozialismus, zu Deutschland und zu dessen Rolle im Zweiten Weltkrieg notiert, lässt zwar zumeist eine eher distanzierte Haltung erkennen, es fällt vielfach aber weniger kritisch aus, als es der *Doktor Faustus* im Ganzen nahe legt¹¹. (KINDT 2021: 58)

Apesar de a visão de Serenus sobre os fatos históricos ocorridos na Alemanha não ser tão crítica como a da obra, a disparidade entre a mensagem de Serenus e a da obra como um todo não é um fato estático, e aqui reside outra diferença fundamental entre a leitura de Kindt e aquela dos outros dois teóricos citados: enquanto Kaiser e Klimek veem Serenus como uma figura cada vez menos confiável, Kindt acredita que, apesar de

¹¹ “Essas diferenças afloram de forma evidente quando se analisa alguns dos comentários de Zeitblom sobre o desenvolvimento histórico das décadas de 1930 e 1940, tendo como pano de fundo o todo do romance. O que Zeitblom aponta em seus registros sobre o nacional-socialismo, a Alemanha e seu papel na Segunda Guerra Mundial revela, na maioria das vezes, uma atitude bastante distanciada, mas que é muitas vezes menos crítica do que sugere o *Doutor Fausto* em seu todo”. A tradução é nossa.

axiologicamente não confiável, Serenus se torna cada vez mais confiável nesse aspecto à medida em que o livro avança – o que não significa que Serenus se torne plenamente confiável nesse sentido, mas sim que seus valores se assemelham cada vez mais aos da mensagem que a obra quer passar em sua totalidade (cf. KINDT 2021: 59). Serenus só não é tomado como plenamente confiável axiologicamente porque, apesar de tecer julgamentos cada vez mais críticos sobre o desenvolvimento político da Alemanha, ele não conseguiria reconhecer suficientemente seu envolvimento no processo histórico de seu país na mesma medida em que a obra o faz:

In seiner Erzählung mag er zunehmend Einschätzungen und Einstellungen zum Ausdruck bringen, die im Zusammenhang des Werkganzen nicht als unangemessen erkennbar werden, sondern nachvollziehbar oder sogar bedenkenswert erscheinen. Er gelang jedoch nicht zu einer Haltung der Selbstkritik, Pluralismusbejahung und Moderneoffenheit, wie sie der *Doktor Faustus* als Konsequenz aus den Verbrechen und dem Leid des 20. Jahrhunderts nahe legt. Inwiefern er beigetragen hat zu den “Schrecknissen der Zeit” (Mann, 1947, s. 729), bleibt Zeitblom auch nach dem Abschluss seines Berichts verborgen. Im Zuge seiner Schilderungen, so lässt sich zusammenfassen, wächst nicht allein Zeitbloms Fabulierlust, es kommt zugleich zur Schärfung seines Urteilsvermögens. Beide Züge seiner Entwicklung wirken sich allerdings, anders als oft angenommen wird, auf seine Zuverlässigkeit als Erzähler nicht entscheidend aus. Dass er zunehmend romanhaft erzählt, disqualifiziert ihn nicht als Biographen; dass er nach und nach reflektierter urteilt, lässt ihn nicht zum Sprachrohr der Werknormen avancieren¹². (KINDT 2021: 60)

Temos, portanto, diferentes conclusões a respeito de como funciona a não confiabilidade de Serenus, que se baseiam em diferentes premissas sobre como a vida de Adrian deve ser contada para que a narrativa possa ser considerada confiável. Assim, para Kaiser e Klimek as interpretações e ganho progressivo de liberdade por parte de Serenus se distanciam de um relato devidamente embasado a respeito do que seria a “verdadeira” vida de Adrian Leverkühn. Como para eles as suposições significam automaticamente desconfiança, então os documentos, relatos diretos ou cenas testemunhadas *in loco* parecem ser a única fonte realmente confiável para que afirmações sejam feitas sobre os

¹² “Em sua narrativa, ele expressa cada vez mais avaliações e atitudes que não podem ser vistas como inapropriadas no contexto da obra como um todo, mas que parecem compreensíveis e até mesmo dignas de consideração. Contudo, ele não alcança a atitude de autocritica, afirmação de pluralismo e abertura à modernidade sugeridas pelo *Doutor Fausto* como consequência dos crimes e sofrimentos do século XX. Até que ponto ele contribuiu para “os horrores da época” é algo que permanece pouco claro para Zeitblom mesmo depois da conclusão de seu relato. Ao longo de suas descrições, pode-se resumir, não só o desejo de fabulação de Zeitblom cresce, como também sua capacidade de julgamento é aguçada. Entretanto, ao contrário do que é assumido, nenhum desses traços de seu desenvolvimento tem efeito decisivo em sua confiabilidade como narrador. O fato de sua narração se tornar cada vez mais novelística não o desqualifica como biógrafo; o fato de seu julgamento se tornar cada vez mais reflexivo não faz dele um porta-voz das normas da obra”. A tradução é nossa.

eventos que cercam a vida do compositor. Poderíamos objetar, contudo, que a maior presença de cenas testemunhadas diretamente por Serenus e a presença de documentos ainda não seriam o suficiente para acreditarmos sem ressalvas no que ele teria a dizer sobre o amigo. Nesse sentido, mais dados factuais não significam uma compreensão menos limitada por parte de Serenus nem conduzem necessariamente a uma visão mais sóbria da figura do compositor. Mesmo que não fossem baseados em suposições, eles poderiam ser apenas elementos cautelosamente selecionados e inseridos de forma enviesada na narrativa com o fim de gerar uma determinada impressão no leitor. Eles poderiam ser, portanto, apenas mais um meio de manipulação nas mãos de um narrador que tem a intenção de enganar ou de distorcer os fatos significativamente.

Logo, a visão de Kindt nos interessa na medida em que a questão da confiabilidade em termos miméticos não descarta as interpretações e suposições como automaticamente não confiáveis, mas analisa sua adequação dentro do contexto narrativo criado por Serenus. É uma leitura que se distancia de algo que, de qualquer maneira, permanece inalcançável: a “real” figura de Adrian. Ao fazê-lo, ela deixa de tentar compreender a figura de Adrian *per se* e passa a entendê-la como posta por Serenus.

Se analisarmos a acuracidade do relato de Serenus apenas com base em sua perspectiva subjetiva e limitada a respeito de Adrian, inevitavelmente sua narrativa parecerá duvidosa em algum nível e cairemos em posições parecidas àquelas de Kaiser e Klimek, trazendo no máximo novas variações internas dentro de uma suspeita em comum a respeito da narrativa do *Doutor Fausto*. Por isso, o movimento que parte de Serenus e termina em Adrian não é exatamente o que nos interessa. Sem desmerecer a importância que esse tipo de análise tem, gostaríamos de embasar nossa análise da confiabilidade de Serenus sob um outro ponto de vista. Vamos a ele.

Retomemos a já citada abertura do romance, quando, mesmo depois de afirmar que não pretende ocupar lugar de destaque na biografia, Serenus traz o foco para si ao fazer comentários sobre sua escrita e sobre seu estado emocional. Pouco mais adiante, em sua apresentação formal (que se dá apenas no início do segundo capítulo e é entremeada por uma série de digressões), Serenus contradiz mais uma vez sua primeira afirmação quando escreve: “uma vez que, de resto, o decurso de minha vida particular frequentemente se entrelaça com o do mestre, será oportuno *narrar ambas em conjunto*” (MANN 2015: 16). Com a intenção de narrar ambas as vidas, Serenus assume novamente

um papel de destaque que vai além da mera posição de expectador da vida do amigo – o qual, aliás, não foi apresentado até esse ponto.

Sob esse aspecto, o subtítulo do romance aparece sob uma luz cada vez mais irônica uma vez que a vida do compositor narrada por um amigo claramente não se limita à vida do compositor. Pelo contrário: na medida em que a narrativa caminha e a subjetividade toma conta do relato, a vida de Adrian em si parece cada vez menos importante do que o modo como Serenus a percebe e como, pela interpretação que faz dessa vida, busca sentido para o pacto realizado pelo amigo. Paralelamente, na medida em que liga o pacto de Serenus ao pacto da Alemanha, Serenus também está buscando sentido para a tragédia política do país, a qual engloba sua própria vida e suas ações. Assim, a escrita de Serenus se revela muito mais como a apresentação de uma determinada visão da vida de Adrian do que o relato embasado documentalmente e contado imparcialmente – justamente o que esperamos quando o narrador diz que vai se pautar em “documentos, apontamentos de inestimável valor, que o finado legou a mim e a nenhum outro por testamento quando ainda gozava de boa saúde” (MANN 2015: 14).

Apesar da existência de tais documentos, o que o leitor encontra na biografia de Adrian é uma compreensão subjetiva deles e até mesmo citações que por vezes não são sequer textuais, mas sim baseadas na memória de Serenus. Consequentemente, o que realmente constitui o romance é, como bem apontam os críticos mencionados, a crescente quantidade de suposições e interpretações por parte do humanista. Daí é que surgem as várias cenas que Serenus não testemunhou e os diálogos que não ouviu realmente. Em um desses momentos vemos como Serenus, mesmo ciente de que as cenas interpretadas e supostas possam incomodar o leitor ou possam abalar a credibilidade de suas afirmações, opta por deixá-las na narrativa:

O que sucedeu entre Adrian e Rudolf Schwerdtfeger apenas dois dias após a memorável excursão, e como aquilo sucedeu, eu o *sei*, posto que se me objete dez vezes que não posso sabê-lo porque “não estava presente”. Não, presente eu não estava. Mas hoje é inegável que psiquicamente estava, pois quem viveu e reviveu uma história, assim como fiz nesse caso, converte-se em testemunha ocular e auricular até mesmo de suas fases mais ocultas, graças à terrível intimidade que tem com ela. (MANN 2015: 503)

Serenus *sabe* que suas explicações contêm um fator psíquico que ultrapassa a narração factual e se baseia em sua proximidade com os eventos. Ele também *sabe* que esse comportamento pode representar o oposto do que se espera de uma biografia. Mas,

como acontece frequentemente, ele opta por transformar um possível “erro” em material narrativo ao comentá-lo metanarrativamente.

Logo, ao assumir para o leitor que está pressupondo acontecimentos, Serenus chama atenção para o fato e se auto delata ao invés de simplesmente inseri-lo na narrativa de forma imperceptível. Ele atrai desconfiança sobre si mesmo, realizando novamente o movimento contraditório no qual ele opta por escancarar as possíveis falhas da biografia ao invés de corrigi-las ou não as mencionar. Tal contradição não deixa de ser curiosa: se por um lado essas afirmações levantam suspeitas, por outro lado é possível acreditar nelas justamente por elas delatarem sua própria falha. Ao escancarar sua limitação e falta de confiabilidade no que diz respeito a Adrian, Serenus está se abrindo e revelando algo sobre si mesmo. Dessa forma, os comentários metanarrativos podem ser entendidos não como uma estratégia pensada de antemão para enganar ou manipular o discurso, mas sim como reflexo de emoções genuínas que Serenus opta por não omitir. Ao seguir tal caminho, certamente Serenus enxerga algo de significativo em sua versão subjetiva dos fatos, como se o que fosse realmente importante estivesse na percepção “psíquica” que sua narrativa traz. Desse modo, há um aspecto confiável no discurso de Serenus, e ele está contido justamente no caráter contraditório e errático de sua narrativa.

Assim podemos notar como os “erros” de composição muitas vezes são o ensejo para que se fale de questões que vão além das escolhas meramente narrativas. Podemos percebê-lo quando analisamos um movimento comum ao longo de todo o romance: os “erros” de composição apontados metanarrativamente começam no nível mais imediato e consciente da narração, mas logo desencadeiam as emoções responsáveis pelos desvios que geram esses mesmos “erros” – emoções relacionadas ao sentimento que Serenus tem pelo amigo e à inquietação com as questões políticas da Alemanha, dois elementos que ele frequentemente conecta. Esse movimento está presente no trecho a seguir:

Tenho plena consciência de que, com as linhas precedentes, sobrecarreguei mais uma vez este capítulo novo, apesar de ter tencionado conservá-lo mais breve, e ao mesmo tempo não consigo reprimir a suspeita psicológica de que na verdade ando procurando demoras e digressões, ou pelo menos aproveito com oculto afã qualquer oportunidade que se me ofereça para isso, já que *tenho medo* daquilo que há de vir. Ao leitor dou uma prova de minha honestidade, deixando em suas mãos a suposição de que me sirva de rodeios, porque no meu íntimo aborreço-me a tarefa da qual me encarreguei, impelido pelo dever e pela afeição. Porém nada, nem sequer a própria fraqueza, me impedirá de prosseguir no cumprimento dessa incumbência. (MANN 2015: 42-43)

Como em outros momentos do romance, o excerto começa com um problema narrativo (o tamanho excessivo do capítulo) que se desdobra em um problema interno: a utilização de digressões para retardar algo horrível, que é narração da vida do compositor. Como podemos perceber, são muitas as vezes em que “as ‘faltas técnicas’ da narrativa, explicáveis em virtude da minha tristeza” (MANN 2015: 331) desviam Serenus do que deveria ser o assunto principal e evidenciam seu estado emocional em relação ao assunto, de modo que a obra acaba sendo tanto sobre o segundo como sobre o primeiro.

Deste movimento constante podemos depreender como a escrita da biografia de Adrian é também um meio descarrego emocional para Serenus. Em outro momento, por exemplo, ele justifica suas frequentes antecipações como um modo de distribuir a pesada carga de sua narração em diferentes pontos, aliviando “o peso da revelação posterior das mesmas, retirando assim o aguilhão do pavor e suavizando sua natureza sinistra” (MANN 2015: 331). Aqui, a repetição das antecipações evidencia suas emoções, gera um comentário metanarrativo que chama atenção para o “erro” e alivia algo dentro dele, como uma espécie de desabafo que começa em termos narrativos e termina nos sentimentos mais íntimos. Diante disso, podemos entender melhor como a confiabilidade de Serenus opera: a forma como ele escreve certamente escancara o aspecto pessoal de sua escrita e desestabiliza sua confiabilidade no que diz respeito a Adrian, mas pode ser uma via confiável na medida em que revela algo sobre ele – pode ser aquilo que ele qualifica como “prova de minha honestidade” (MANN 2015: 42).

Partindo disso, ao invés de examinarmos a confiabilidade de Serenus em relação à possível veracidade do que ele diz sobre Adrian, procuramos entender o principal sentido do romance a partir do que o relato sobre a vida de Adrian revela sobre o próprio Serenus. Dessa forma, podemos compreender a figura de Adrian como o que ela de fato se torna ao longo da narrativa: um reflexo de como Serenus vê o mundo e de como interpreta seu papel nas tragédias retratadas. Não por acaso, quando o romance acaba Adrian continua nos parecendo um enigma, uma sombra. Sentimos que conhecemos muito melhor o abalado amigo do que o compositor.

Para realizar tal análise, partimos do consenso teórico apresentado pelos três autores aqui debatidos: de fato, há um progressivo ganho de liberdade ao longo da narrativa que faz com que Serenus interprete cada vez mais os eventos e se preocupe cada vez menos com fontes factuais ou testemunhos diretos sobre a vida de Adrian. Contudo,

em nossa perspectiva isso não significa que a narrativa se torne necessariamente menos confiável sob o ponto de vista de uma análise sobre Serenus. Partindo do que Kindt afirma em termos miméticos, acreditamos que o ganho de liberdade de Serenus significa a elaboração de uma narrativa com um sentido e coerência interna, que, ao se ancorar em sua “presença psíquica”, revela algo fundamental sobre o humanista. Afinal, como ele afirma, “o assunto fica excessivamente próximo de mim. Talvez falte o contraste, a mera diferença entre o material e o autor” (MANN 2015: 208). O assunto – a vida de Adrian, a tragédia alemã – é, por passar por uma perspectiva pessoal, o próprio Serenus.

Portanto, ao considerar a confiabilidade de Serenus Zeitblom, percebemos que seus “erros” narrativos são, paradoxalmente, o caminho para suas maiores revelações. Mesmo que a narrativa traga suposições e deturpações sobre os acontecimentos da vida de Adrian, isso tudo é fruto de uma visão específica de Serenus sobre os eventos e de uma tentativa de construir uma narrativa com sentido interno. Portanto, a questão crucial aqui é o que Serenus revela sobre si mesmo naquilo que pode ser classificado como falta de confiabilidade.

Ademais, o caráter contraditório e confessional da narrativa de Serenus chama atenção para um outro aspecto extremamente importante, ao qual ele frequentemente liga a vida do compositor e onde tudo desemboca: o âmbito político. Tendo isso em vista, procuramos analisar em seguida como o discurso livre e contraditório de Serenus implica o reconhecimento progressivo de um erro de atitude em relação ao rumo de seu país. Assim, poderemos entender como a escrita de Serenus é reflexo do comportamento da *intelligentsia* alemã e de uma problemática nacional.

3 O sentido político na estrutura narrativa do *Doutor Fausto*

Na análise desenvolvida até aqui, investigamos como a confiabilidade opera de um modo intrincado no *Doutor Fausto*. É, de fato, um movimento desafiador, mas de modo algum isolado. Ao longo da história literária é possível encontrar obras nas quais a confiabilidade narrativa é trabalhada de forma similar e que remontam a uma importante tradição literária. Uma breve comparação entre essas obras e o romance de Mann nos permite compreender melhor o funcionamento da narrativa de Serenus e como a questão política se manifesta por meio de um discurso contraditório e autorreferencial.

Em dado momento de sua narrativa, Serenus menciona Laurence Sterne, autor de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759-1767) e referência para a escrita do *Doutor Fausto*:

Por isso, acho, se me permitem a digressão chistosa, que, com relação a pessoas que naquele monstruoso capítulo das palestras tiverem saltado ou sobrevoado algumas páginas, se deveria proceder da mesma maneira como fez Laurence Sterne com uma leitora imaginária, que revela por um aparte não ter prestado atenção ininterruptamente; motivo por que o autor a obriga a retornar a um capítulo anterior, para que preencha as lacunas de seus conhecimentos épicos. Mais tarde, mais bem informada, a dama reúne-se novamente com o público do narrador, onde é acolhida cordialmente. (MANN 2015: 86)

A passagem acima constitui mais um exemplo de como estamos diante de um narrador complexo. Afinal, aquele que já leu o *Tristram Shandy* acha estranha a afirmação de que a leitora retorna “mais bem informada”. De fato, na antológica passagem do romance inglês, Tristram Shandy manda a leitora retornar ao capítulo anterior e buscar a inferência que permite concluir que sua mãe não era papista. Quando a leitora retorna, contudo, diferentemente do que afirma Serenus, percebe-se que ela não foi capaz de encontrar a referência deixada por Tristram, de modo que este tem que revelá-la a ela:

——— Mas eis que chega minha bela dama. Lestes novamente o capítulo, senhora, como vos ordenei? – Então lestes. E não observastes, à segunda leitura, a passagem que admite a inferência? —— Nem uma palavra sequer! Então, senhora, tende a bondade de considerar bem a penúltima linha do capítulo, onde me ocupo em dizer “se não fosse necessário eu ter nascido antes de ter sido batizado”. Tivesse minha mãe sido uma papista, senhora, tal consequência não deveria seguir. (STERNE 2022: 110)

Teria Serenus esquecido de conferir a passagem citada ou teria ele propositadamente incluído a ideia errônea de uma leitora que retorna bem-informada? Afinal, se a comparação procedesse, o mesmo aconteceria com o leitor que lesse seu capítulo sobre as palestras de Kretzschmar e assim ficaria confirmada a qualidade do capítulo escrito por Serenus. Tampouco deixa de ser curioso o fato de Serenus citar justamente Laurence Sterne como modelo, já que o autor, parte da literatura inglesa que Adrian lia sob influência de Kretzschmar, é visto com desconfiança pelo humanista porque “não faz parte do curso humanístico” (MANN 2015: 86) e, portanto, não é exatamente o tipo de referência que se esperaria de Serenus.

Podemos ir além: quando analisamos a *forma* da biografia de Serenus, notamos que ela lembra muito mais o estilo metaficcional e digressivo de um Sterne do que a biografia clara e acadêmica que o leitor tem como expectativa diante da autodescrição do narrador. Isso não se dá por acaso: acreditamos que o *Tristram Shandy* é uma referência

crucial para a compreensão do *Doutor Fausto*. Ele não é apenas citado diretamente no romance de Mann, como também é possível encontrar semelhanças importantes na forma como os dois romances são estruturados¹³. Não por acaso, Thomas Mann expressou admiração pelo romance inglês quando o citou como uma das leituras realizadas ao longo da escrita da tetralogia de *José e seus irmãos*¹⁴ – um momento crucial, pois foi no fim deste trabalho de fôlego (ou seja, pouco depois da leitura do romance de Sterne) que Mann retomou o antigo projeto de escrever seu romance fáustico.

O *Tristram Shandy* já aparecia como referência na literatura alemã em obras como o *Gato Murr* (1819) de Hoffmann, o qual traz uma referência a ele já no título (*Lebensansichten des Katers Murr*) muito parecido ao do romance inglês (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*), do qual também herda o estilo narrativo. Ademais, vale mencionar que o *Gato Murr*, além das diversas semelhanças com o *Doutor Fausto* (a biografia do músico Johannes Kreisler, o estilo autorreferencial, subjetivo e digressivo), foi uma das leituras de Mann enquanto escrevia seu romance de maturidade¹⁵.

Quando mencionamos os três autores, estamos apontando para o fato de que o romance de Mann está ligado a duas obras próximas: o *Tristram Shandy*, que inaugura uma tradição narrativa específica, e o *Gato Murr*, um herdeiro alemão da tradição que remonta a Sterne. Tal tradição é composta por narradores cuja subjetividade extrema tem como consequência uma expressão de sentimentos que interrompe o fluxo principal da narrativa e conduz à digressão e à autorreferencialidade – a qual, por sua vez, se manifesta tanto de forma metanarrativa como metaficcional. Dessa forma, a suspensão causada pela ficção é rompida e o leitor é constantemente lembrado de que está diante de uma obra literária, construída por meio de artifícios narrativos. Além disso, há um caráter duplo nesse tipo de narrativa: ao mesmo tempo em que o discurso altamente subjetivo é um indício característico dos narradores não confiáveis, a forma livre desse mesmo discurso

¹³ Em outro texto exploramos mais detidamente como o romance de Mann herda uma série de características importantes do *Tristram Shandy*. Cf. COQUEMALA, Luísa de Quadros. “O horror fáustico à linha reta: uma comparação entre o *Doutor Fausto* e *Tristram Shandy*”. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, Brasil, v. 27, n. 51, p. 111-143, 2023.

¹⁴ “Well then, such strengthening reading during the last Joseph years was provided by two books: Laurence Sterne’s *Tristram Shandy* and Goethe’s *Faust* – a perplexing combination; but each of the two heterogeneous works had its particular function as a stimulant and in this connection it was a pleasure for me to know that Goethe had held Stern in very high esteem, and had called him one of the finest intellectuals who had ever lived” (MANN 1973: 9).

¹⁵ Como consta na *Gênese do Doutor Fausto*: “Leitura de textos sobre Nietzsche. Comovido por uma carta de Rohde sobre ele. À noite, o *Gato Murr* de Hoffmann” (MANN 2001: 25).

revela muito sobre os narradores através da exposição aberta de suas ideias e emoções. James Wood já observou que “até o narrador que não parece confiável costuma ser confiavelmente não confiável” (WOOD 2012: 19). De fato, narradores não confiáveis são comumente percebidos como tal, mas o que há de particular nos casos que mencionamos é como a subjetividade dos discursos de tais narradores pode ter um aspecto confiável ao mesmo tempo em que traz um caráter autorreferencial. Essas são características narrativas fundamentais do *Doutor Fausto* e reforçam a importância de sua conexão com os outros dois romances.

Vale mencionar que a existência das semelhanças não apaga as diferenças no modo como as técnicas narrativas são empregadas. De fato, apesar de Serenus ser igualmente guiado por seus pensamentos e “por sua pena”, como diria Tristram Shandy, sua comicidade aparece de modo mais velado e ele não faz jogos narrativos tão extremos como aqueles encontrados no romance de Sterne – onde, ao fim e ao cabo, a autobiografia de Tristram não se concretiza. Por conta disso, o tom de sua narrativa tem muito mais da confissão emotiva do que da troça ácida tipicamente shandean. Além disso, o romance de Mann, apesar de transitar constantemente entre o tempo narrado e o tempo da narração, é composto por duas linhas temporais paralelas lineares que são mais fáceis de acompanhar do que a não-linearidade caótica do *Tristram Shandy*. Nesse sentido, o romance de Hoffmann também tem suas particularidades: ele é composto por duas linhas narrativas paralelas, mas que derivam de dois narradores distintos (o músico Kreisler e seu gato Murr, o qual escreve sua história nas margens das folhas que Kreisler usa). As diferenças, contudo, não minimizam a importância dos traços típicos de narradores como Tristram no romance de Mann. Como acontece no *Gato Murr*, tais traços são essenciais porque dão forma e sentido à narrativa, a qual se pauta muito em digressões, comentários metanarrativos e não-linearidade temporal. Portanto, pode-se afirmar que no *Doutor Fausto* há uma adoção particular de determinadas estratégias narrativas derivadas de uma tradição literária específica, mas utilizadas para relatar algo essencialmente trágico.

A linhagem narrativa aqui analisada é fundamental não só por seu estilo, mas também pelo elemento político que consegue expressar. Tal aspecto nos remete a mais um exemplo: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis, cujo narrador adota “a forma livre de um Sterne” (ASSIS 2011: 17). Segundo Sandra Guardini Vasconcelos, as obras de Machado e Sterne não se aproximam apenas do ponto de vista

formal (na medida em que desestabilizam artifícios do realismo formal), mas também por trabalharem questões sócio-históricas por meio de suas formas: “Ambos os romances perturbam o sistema de representação e fazem da crise princípio estrutural de sua fatura, incorporando, assim, no plano interno a crise como experiência sócio-histórica de seu tempo” (VASCONCELOS 2021: 284). Dessa forma, se o tratamento que Sterne dá aos expedientes do romance sinaliza um diálogo com vertentes do pensamento filosófico da época, a forma do *Brás Cubas* indica a busca por novos meios de tratar questões da sociedade brasileira no fim do século XIX (cf. VASCONCELOS 2021: 284).

Nesse sentido, a leitura de Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990) pode nos ser útil na medida em que enfoca justamente a questão política que se revela nas fraturas discursivas de *Brás Cubas*. Ao fazê-lo, o crítico aproxima os mecanismos literários do romance machadiano de uma série de autores, dentre os quais está Thomas Mann:

O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita. E com efeito, a prosa narrativa machadiana é uma das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano. Neste aspecto caberiam comparações com a prosa de (...) Thomas Mann. (SCHWARZ 2012: 11)

Apesar das consideráveis diferenças locais, temporais e narrativas entre *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Doutor Fausto*, acreditamos que a menção de Schwarz não deixa de iluminar um *modus operandi* comum em relação aos aspectos políticos das narrativas de Serenus e de *Brás Cubas*, ligado justamente à tradição narrativa shandean.

Segundo Schwarz, *Brás* é um narrador contraditório e volúvel que se reconhece como tal, mas cuja posição social lhe permite esse comportamento sem que encare nenhum tipo de consequência séria. É seu pertencimento à classe dominante brasileira o que de fato permite a ele a licenciosidade em verbalizar suas opiniões abertamente e, conseqüentemente, revelar a hipocrisia de sua classe. Com base nisso, Schwarz afirma que o romance é escrito “contra seu pseudo-autor”: a escrita livre de *Brás* produz uma “autoexposição involuntária” (SCHWARZ 2012: 82) que ilumina as fraturas de seu discurso e revela o que há de pior sobre ele – e, por extensão, sobre os donos do poder. O centro ideológico dessa atitude contraditória reside na incompatibilidade entre o liberalismo do discurso de *Brás* (característico de sua classe, que herda as ideias da Metrópole sem se comprometer seriamente com elas) e a realidade social escravista narrada pelo mesmo

Brás, que mostra quão inócuo é o discurso liberal na vida prática de um país com histórico de colônia.

Nesse sentido, as contradições do discurso de Brás têm um caráter revelador, mesmo que paradoxal: por um lado, a narrativa não pode ser plenamente confiável porque todos os fatos passam pelo viés de Brás Cubas; por outro lado, seu discurso é tão abertamente pertencente à sua classe que seu viés só pode apontar para a visão que essa classe tem e como se comporta. O essencial no romance machadiano, portanto, está na contradição discursiva do defunto-autor:

Paradoxalmente, o artifício retórico e a insinceridade ostensiva fazem efeito de nudez, a mais indiscreta, pelo desejo que revelam de manipular as aparências. Por uma inversão que está na base da literatura moderna, a desconfiança diante da figuração – cuja inocência está posta em dúvida – não abole a realidade, mas a desloca para o próprio ato de representar, que se torna seu fundamento último, sempre interessado. Nestas circunstâncias, a questão não é saber se Brás é um memorialista consciencioso, um piadista cara de pau, um esnobe ou um cultor de sacrilégios, mas sim de acompanhar o movimento da vontade que se realiza através deste desfile de encarnações, um tanto à nossa custa. (SCHWARZ 2012: 23)

Os artifícios utilizados por Brás desmascaram seu discurso, de modo que suas poses “não se destinam a enganar, nem ocultam nada. Não se trata portanto de crer nelas, de buscar sua verdade ou coerência, mas de lhes admirar o descaramento, o virtuosismo como são manejadas” (SCHWARZ 2012: 19). Dessa forma, à luz da abordagem de Schwarz podemos entender como as contradições de um narrador altamente subjetivo e autorreferencial extrapolam o âmbito individual e apontam para o comportamento representativo de uma classe – ou, para dizer de outro modo, como a desfaçatez de classe se configura narrativamente e faz da própria estrutura do romance o reflexo de uma questão social.

O caráter político do romance de Machado, portanto, tem como base o estilo narrativo de Brás Cubas, cuja volubilidade “toma emprestadas as suas resoluções técnicas ao *Tristram Shandy*” (SCHWARZ 2012: 176) – o qual, por sua vez, também traz uma série de questões políticas na forma como se apresenta¹⁶. Como aponta Schwarz, a genialidade de Machado reside no fato de ele utilizar as técnicas narrativas e o narrador volúvel herdados do *Tristram Shandy* para configurar problemas concernentes a seu país. Assim,

sob o patrocínio prestigioso de Sterne, e também das condutas antissociais cultivadas e estetizadas na prosa de folhetim, a volubilidade narrativa irmana e faz alternarem os

¹⁶ Cf. CLARE, David. Under-regarded Roots: The Irish References in Sterne's *Tristram Shandy*. *The Irish Review* (Cork), n. 52 (Summer 2016), 15-26.

trancos da impunidade patriarcal e o pouco-se-me-dá do proprietário moderno, o arbítrio da velha oligarquia escravista e irresponsabilidade da nova forma de riqueza. Reencenava e apontava à execração dos bons entendedores a ambiguidade característica da classe dominante brasileira. (SCHWARZ 2012: 233)

Tendo isso em vista, não é de todo surpreendente que Schwarz mencione Thomas Mann quando pensa em autores que poderiam ser comparados a Machado. De acordo com nosso ponto de vista, tanto nas *Memórias Póstumas* quanto no *Doutor Fausto* um aspecto político subjaz as estruturas narrativas das obras, cujo estilo é primordialmente derivado da tradição de narradores autoconscientes que remontam ao *Tristram Shandy*. Como consequência, ambos apresentam narradores cujas fraturas discursivas desvelam uma questão política (aquilo que Schwarz classifica como “autoexposição involuntária”). Portanto, há um desdobramento comum em ambos os romances: o fato de a narrativa ser tão abertamente enviesada traz desconfiança para os acontecimentos como relatados por Brás e para o desenrolar da vida de Adrian, mas certamente revela quem são e como pensam seus narradores pelo modo como se expressam sobre os objetos que narram. Assim, se no *Brás Cubas* “a volubilidade (...) é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional” (SCHWARZ 2012: 47), no *Doutor Fausto* algo semelhante acontece por meio das contradições de Serenus.

É igualmente por esse meio que podemos entender como o realismo opera em ambas as obras. Segundo Schwarz, o romance de Machado não é realista por causa de uma representação imediata da vida no Segundo Reinado. O realismo da obra se deve antes ao fato de que a forma como a narrativa de Brás é construída traz à tona a questão histórica e o funcionamento essencialmente contraditório da sociedade da qual ele faz parte. Poderíamos dizer o mesmo do *Doutor Fausto*: o romance de Mann não é realista por fazer uma representação imediata e distanciada dos aspectos múltiplos que levaram à ascensão do nazismo na Alemanha. Como é o caso no *Brás Cubas*, o realismo da obra de Mann reside naquilo que o discurso do narrador demonstra em termos de estrutura social: a contradição inerente a seu discurso ilumina as contradições da burguesia intelectual alemã e mostra como ela teve sua parcela de responsabilidade frente à ascensão do nacional-socialismo. Retomando novamente as palavras de Schwarz, é possível encontrar em ambas as obras um “espetáculo histórico-social complexo” derivado do movimento narrativo, de modo que o assunto de primeiro plano importa menos do que aquilo que é revelado por tal movimento. É uma análise que se coaduna com o que deduzimos sobre a

confiabilidade de Serenus quando ela é analisada não sob a perspectiva da vida de Adrian, mas sim a partir do que é revelado na forma como Serenus se expressa sobre essa vida.

A partir disso, partimos da análise de Schwarz para explorar como a “ausência de uma estrutura regular, controlada de apresentação” (MANN 2015: 206) no *Doutor Fausto* é utilizada para representar não apenas uma trajetória individual, mas como ela “capta e dramatiza a estrutura do país”. Dessa forma, o que no romance machadiano se apresenta como contradição entre liberalismo burguês (discurso) e escravidão (prática), se configura, no caso de Mann, na contradição entre o iluminismo humanista da burguesia intelectual alemã¹⁷ (discurso) e sua incapacidade de ação – e, em alguns casos, o apoio convicto –diante da ascensão do Nazismo (prática).

A narrativa de Serenus Zeitblom, portanto, também reflete uma importante contradição entre discurso e prática. É uma questão concernente à *intelligentsia* da qual Serenus faz parte, que defende discursivamente o progresso e a razão, mas que precisa reconhecer retrospectivamente a limitação (e até mesmo: a contribuição) de suas ideias frente à ameaça nazista. Nesse sentido, as implicações políticas da narrativa contraditória de Serenus indicam que ele, como outros intelectuais, “foi absolutamente incapaz de resistir (mesmo em um sentido espiritual) às correntes da época que conduziam ao fascismo” (LUKÁCS 1965: 220).

Isso, contudo, não passa em branco para Serenus. No tempo narrado ele já reconhecia o problema em seu comportamento. Quando fala sobre sua perda de peso por frequentar o círculo Kridwiss, ele menciona as ideias do grupo e como elas se alinhavam ao crescente reacionarismo da sociedade alemã: “Eles simpatizavam com aquilo que percebiam e, sem tal simpatia, decerto não o teriam percebido. Eis a verdade, e o agastamento, a irritação que ela provocava em mim explicam minha perda de peso” (MANN 2015: 430). Mesmo que naquele momento Serenus não pudesse vislumbrar a real

¹⁷ Poder-se-ia afirmar que Serenus Zeitblom é um exemplar daquilo que Fritz Ringer classificou como “mandarim alemão” em *O declínio dos mandarins alemães* (1969): um intelectual humanista pertencente à burguesia intelectual alemã, cujo status deriva não da riqueza ou da linhagem familiar, mas da formação universitária e da autoridade moral conferida pelo ideal de *Bildung*. Essa *intelligentsia* – composta sobretudo por professores e altos funcionários da burocracia estatal – cultivava uma visão de mundo marcada pelo desprezo ao utilitarismo, pela exaltação da cultura como valor espiritual e pela crença no papel pedagógico e formativo do Estado. Muitos desses intelectuais contribuíram, mesmo que de forma indireta e contraditória, para a sustentação de um nacionalismo cultural que acabaria por contribuir com o imaginário nacional-socialista. Essa *intelligentsia*, ao se afirmar como apolítica, manteve-se incapaz de resistir criticamente à catástrofe histórica que ajudou a moldar, e nesse sentido Serenus é o representante dessa problemática no romance.

dimensão dos horrores que viriam a ser perpetrados pelo regime nazista, ele podia ao menos sentir que algo muito perigoso tomava forma diante de si e que os membros do grupo o percebiam com ânimo.

A partir daí, Serenus reconhece no tempo da narração o erro em não criticar o grupo de intelectuais. Quando fala sobre os convivas muniquenses, ele conta como evitava contrariar as opiniões de Breisacher acerca do Velho Testamento. Apesar de afirmar que teria sido fácil contestá-lo e elencar possíveis contra-argumentos, ele relembra que não foi capaz de fazê-lo porque “a um homem de delicada sensibilidade repugna irromper numa elaborada cadeia de pensamentos, opondo-lhe argumentos contrários” (MANN 2015: 329). Posteriormente, no capítulo XXXIV (continuação), em que relata mais detidamente as ideias circulantes nesses encontros, ele mostra como o mesmo acontecia em relação a outras personalidades do grupo. Dentre elas, Serenus menciona Egon Unruhe, filósofo paleozoologista que tinha ideias de um “darwinismo exalçado”; o professor Georg Vogler, que escreveu sua *História da literatura alemã* baseado em uma visão de superioridade racial; o poeta Daniel zur Höhe, cujas criações exaltam um regime de terror e férrea disciplina que muito agrada a Helmut Institoris, o qual está sempre a exaltar a força e a virilidade como modelos máximos de beleza.

Além das ideias reacionárias, o que há de comum entre todas as personagens citadas é o fato de elas pertencerem à *intelligentsia* alemã. São professores e artistas admirados por Serenus. É justamente isso que refreia o narrador de tecer comentários contrários mais contundentes a suas ideias. Aqui vemos como Serenus recalca sua preocupação e justifica sua falta de ação no reconhecimento que aqueles senhores tinham do porvir:

Se bem que eu sentisse um mal-estar na região do estômago, não me convinha bancar o desmancha-prazeres e deixar perceber a minha repugnância. Cumpria-me associar à hilaridade generalizada, tão bem ou mal que o conseguisse, tanto mais que esta não significava irrestrita aprovação, senão, pelo menos por enquanto, somente uma percepção do presente e do porvir, acompanhada de risada em virtude de sua engenhosidade. (MANN 2015: 426)

Retrospectivamente, no entanto, Serenus reconhece que aquelas não eram apenas ideias: elas eram um retrato do que estava por vir. Quando relembra sua atitude, Serenus confessa ao mesmo tempo sua falta de capacidade combativa frente àqueles homens. Essa atitude também diz algo sobre ele: membro da *intelligentsia* como seus colegas, Serenus, ao ouvi-los, está diante dos descaminhos a que suas convicções chegaram. Seus convivas

são a prova última de que a mais alta educação não leva necessariamente aos melhores resultados; de que um ideal humanista de *Bildung* não está imune às ideias mais radicais de destruição. Enquanto escuta seus convivas, Serenus opta por não olhar diretamente para o abismo ao rir e torcer para que tudo saia pelo melhor.

O que Serenus precisa admitir em sua retrospectiva, entretanto, é que nada saiu pelo melhor. Ele precisa reconhecer sua falta de ação e assumir a falibilidade dos ideais que o guiaram a vida toda. Por isso é que no tempo da narração ele reconhece como a permissibilidade contribuiu para a tragédia:

Hoje se percebe que foi o grande erro de nossa civilização ter feito uso com excessiva magnanimidade de tal respeito e brandura, uma vez que do outro lado deparavam-se-lhe desbragada insolência e a mais decidida intolerância. (MANN 2015: 413)

Portanto, quando Serenus inicia a escrita da biografia ele já sabe que cometeu um equívoco. Do mesmo modo, seu relato já se inicia com uma série de “erros”, sendo um deles a antecipação do pacto de Adrian. Depois de mencioná-lo e, como de costume, comentá-lo metanarrativamente, ele fala das forças demoníacas responsáveis pelo pacto do amigo e se afasta delas em um primeiro momento:

Embora não me atreva a negar a influência do demoníaco sobre a vida do homem, reputo-o sempre inteiramente alheio à minha natureza, eliminei-o instintivamente da minha concepção do mundo e jamais senti a menor inclinação de pactuar ousadamente com as forças infernais ou sequer de, jactanciosamente, chamá-las à minha presença; quando, de modo sedutor, espontaneamente se aproximavam de mim, nem lhes estendi o mindinho. (MANN 2015: 12)

No entanto, não demoramos a perceber que o elemento demoníaco engloba a figura do narrador. Apesar de se distanciar do demoníaco, Serenus cai em contradição quando o inclui novamente no seu “mundo nobremente pedagógico do espírito”: “Que campo do humano, mesmo supondo que se trate do mais puro, do mais dignificantemente generoso, ficará totalmente inacessível ao influxo de forças infernais? (MANN 2015: 18)” Aqui, a afirmação do próprio Mann se mostra digna de escrutínio uma vez que “o meio não demoníaco” eleito para falar sobre um assunto demoníaco não está livre de suspeitas.

Ora, se as forças demoníacas têm como sentido simbólico as forças do nazismo (um sentido, aliás, atribuído pelo próprio Serenus), então a ligação entre o elemento demoníaco e a esfera das luzes feita pelo narrador aponta para o fato de que as forças que mais o representam têm sua parcela no pacto fáustico. Se, como afirma Adrian ao citar São Tomás, não há necessidade de encruzilhadas nem de pentagramas mágicos para que

o pacto seja feito, se basta uma única ação para que ele se firme, então sabemos como Serenus tomou sua parte no pacto: foi justamente por sua falta de ação.

Na medida em que se lê o romance, também se torna evidente como a parcela de culpa se torna consciente para Serenus de forma progressiva. O ponto alto desse movimento se dá no final da narrativa, quando, ao falar sobre Weimar, ele traz a questão para si mesmo ao se conectar com o destino coletivo dos habitantes da cidade:

Entrementes, um general transatlântico obriga os habitantes de Weimar a desfilarem diante dos crematórios do campo de concentração vizinho e declara – *deve-se dizer: injustamente?* – cúmplices a esses cidadãos, que, sob a aparência da honestidade, tinham andado ocupados com seus afazeres cotidianos, tentando ignorar tudo, posto que o vento vindo de lá lhes assoprasse nas narinas o fedor de carne humana queimada: explica-lhes que eles também participaram da culpa das atrocidades agora reveladas e impele-os a vê-las com seus próprios olhos. Que as contemples – *eu contemplo-as junto com eles, no espírito*, deixo arrastar-me por suas fileiras apáticas ou apavoradas. (MANN 2015: 559)

Apesar de em um primeiro momento se questionar se é justo atribuir culpa aos habitantes de Weimar, logo em seguida Serenus escancara o horror do contraste entre tais pessoas levando uma vida normal e o cheiro da carne humana que exalava do campo de concentração. Então, ele para de se questionar sobre a justeza de tal ato (a esse ponto, clara) e se coloca ao lado dos habitantes de Weimar. Isso não acontece por acaso: a forma como ele fala de seus compatriotas (“ocupados com seus afazeres cotidianos, tentando ignorar tudo”) não deixa de ser uma outra versão da imagem dele mesmo tentando levar sua vida cotidiana enquanto as ideias de seus companheiros do círculo Kridwiss ganhavam terreno. A forma como as afirmações são postas diz muito sobre a relação do próprio Serenus com o horror que se desenrolou na Alemanha: ao escrever sua narrativa, ele também estaria, como os habitantes da cidade turingia, sendo obrigado a olhar de frente os horrores cometidos na guerra e a se colocar junto daqueles que, em sua passividade e reclusão, contribuíram para a materialização da tragédia. Passagens como essa e a anterior confirmam o processo de autoavaliação de Serenus: depois de refletir acerca da trajetória de seu país e de sua participação nela, Serenus é capaz de se reconhecer como parte de uma coletividade que cometeu um erro.

Dessa forma, podemos entender melhor o movimento narrativo anteriormente analisado. Quando Serenus aponta os “erros” composicionais e mesmo assim opta por deixá-los na obra, ele não o faz por acaso: com esse movimento, ele está chamando a atenção para o erro e para a contradição como elementos fundamentais da narrativa. Assim, a mudança de posicionamento político nos diferentes tempos narrativos é o

resultado de uma narrativa que demonstra estar baseada na ideia de contradição. Se somarmos o aspecto político ao formal, entendemos como a estrutura da obra, que se configura nos “erros” formais e nas digressões decorrentes deles, aponta o tempo todo para a avaliação de um erro político.

Poderíamos ir além se pensarmos que a narrativa não é apenas o apontamento dos próprios erros, mas é também o meio pelo qual, ao contar o que se passou, Serenus se torna cada vez mais consciente e reflexivo sobre esses erros. Assim, a história que Serenus conta também é a história que o leitor acompanha no tempo da narração: é o aprendizado político de Serenus Zeitblom. Se antigamente ele era capaz de perceber o perigo crescente nas opiniões que o cercavam sem se opor ativamente a elas, é somente no momento da escrita da biografia de Adrian que ele dá um passo além e percebe a verdadeira responsabilidade de sua abstenção.

Logo, o livro não está sendo escrito apenas para contar a história do pacto de Adrian. Mais uma vez, Serenus está trazendo a narrativa para si. Essa, portanto, também é a história de sua participação em um pacto – o que, é claro, não se limita ao plano individual: como salientamos, a contradição apontada entre discurso e prática diz respeito a uma parcela dessa “esfera luminosa” dos intelectuais burgueses, da qual Serenus é apenas um dos representantes no romance.

Justamente por ser representada de forma contraditória, a culpa de Serenus nos parece tão humana e complexa. Nela está a dualidade de muitos outros alemães, refletida na contradição que continua existindo por trás das palavras de autoavaliação do narrador. Desse modo, encontramos nele não apenas a crítica sobre suas atitudes no passado, mas a continuidade da contradição apesar do reconhecimento de sua parcela de culpa no estado de coisas atual. Por isso, a despeito do horror que Serenus sente pelas ações de seu país, ele não deixa de amá-lo profundamente. Em meio às críticas, por exemplo, ele se orgulha por “um torpedo novo de fabulosas qualidades que a técnica alemã logrou construir”, não podendo “reprimir certa satisfação quanto ao nosso sempre ágil espírito inventivo e à nossa eficiência nacional em não se diminuir por tantos e tantos reveses” (MANN 2015: 251). Da mesma forma, não é difícil percebermos como os sentimentos ambíguos de Serenus sobre a Alemanha são os mesmos que ele cultiva em relação a seu amigo: ao mesmo tempo em que não consegue encarar de frente a ideia do pacto de Adrian (e, de fato, no momento da narração do pacto ele se vê impossibilitado de narrar e passa a

palavra ao amigo, transcrevendo seu texto), a visão dos horrores que ocorrem em seu país lhe parece igualmente dolorosa e difícil de ser colocada em palavras. Ele também é a pessoa que almeja “a derrota clara, constante e conscientemente, porém sob ininterruptos tormentos de consciência” (MANN 2015: 50); é a pessoa que reconhece o horror do pacto do amigo ao mesmo tempo em que não consegue admitir que “aqueles argumentos cínicos, aqueles escárnios, aquelas trampolinices tenham brotado da própria alma do acossado” (MANN 2015: 323); é, por fim, aquele que afirma que “o inevitável reconhecimento da perdição não equivale à renegação do amor” (MANN 2015: 655).

Assim, percebemos como o amor que sente pelo amigo é uma face da mesma moeda do amor que continua sentindo pela Alemanha, de forma que a tentativa de entender a trajetória pactária de Adrian é, em última instância, a tentativa de entender sua participação na trajetória pactária de sua nação. Nessa dubiedade se revela mais um elemento importante. Apesar de reconhecer sua participação nos descaminhos do país, as limitações da burguesia intelectual alemã (e, portanto, a potencial falta de capacidade de fazer frente a forças reacionárias) continuam existindo – de modo que, por mais crítico que Serenus seja, ele não consegue vê-lo como a totalidade da obra e da crítica feita por Mann, o qual consegue apontar nessa problemática as limitações das convicções de Serenus mesmo depois de um aprendizado.

Partindo dessa perspectiva, o que podemos constatar em nossa análise é que, se o que Serenus diz pode ser considerado confiável em alguma medida, então de fato podemos acompanhar uma tomada de consciência política que se torna cada vez mais contundente e clara para ele enquanto ele escreve a obra, mesmo que a mensagem final dessa tomada de consciência não seja necessariamente tão crítica como a mensagem total que a obra passa. Ou seja: o fato de Serenus permanecer contraditório não anula um aprendizado político representado no romance. É, aliás, um aprendizado político representado de forma convincente justamente porque traz em si as dubiedades e os potenciais perigos que suas limitações intrínsecas representam.

Todo esse processo só poderia estar centrado na figura de um narrador como Serenus, que ocupa uma posição social específica e desenvolve sua narrativa com base em uma perspectiva limitada. Daí a importância da escolha de Thomas Mann por uma tal figura: ela não é importante apenas na medida em que serve como um meio entre o assunto

doloroso e o texto, mas sua perspectiva é também o meio pelo qual é possível refletir sobre o papel da burguesia intelectual alemã na ascensão do nazismo.

É justamente pela perspectiva limitada e subjetiva que podemos vislumbrar como Thomas Mann conseguiu fazer algo semelhante a Machado: ele uniu a uma série de características típicas de uma tradição narrativa uma problemática específica de seu país, e assim transmitiu no conteúdo e na forma as contradições da *intelligentsia* da qual Serenus faz parte.

4 Conclusão

No presente artigo, procuramos investigar as implicações políticas da forma narrativa de Serenus Zeitblom, narrador do *Doutor Fausto*. Tal forma está ligada a um comportamento contraditório que se configura estrutural e discursivamente e representa o comportamento da *intelligentsia* alemã em meados do século XX. A base disso está em uma estrutura temporal mais complexa e sinuosa que a escolha de uma narrativa linear e objetiva, mas que é eficaz em termos de uma mimetização estilística e estrutural do problema de um país. Thomas Mann consegue, partindo de um relato subjetivo, forjar a imagem realista de alguém que subestimou a potencialidade do perigo contido em ideias reacionárias e, na solidão de seu gabinete de escrita, tem que lidar com a culpa e com a limitação de seus ideais mais caros enquanto escuta, de perto, a destruição das bombas.

Acreditamos que tal movimento narrativo se torna mais claro quando o analisamos sob a perspectiva das características que Serenus herdou de narradores como Tristram Shandy e o simpático Murr, e que são identificáveis em outros herdeiros dessa tradição, como Machado de Assis: narradores que revelam algo sobre si através das fraturas de um discurso autorreferencial e subjetivo. Dessa forma, assim como Machado fizera em relação ao *Tristram Shandy*, poderíamos afirmar que Thomas Mann “voltou seu olhar para uma certa tradição setecentista para poder caminhar para frente e lidar com a crise do realismo e da representação” (VASCONCELOS 2021: 298). Lidar com a crise do romance é, no romance de Mann, assim como nos romances dos outros dois autores, uma forma de chegar a um problema histórico-social. Ademais, como também já argumentamos, tal interpretação só é válida se partirmos não de uma análise direta sobre como a narrativa de Serenus corresponderia à “verdadeira” vida de Adrian, o que sempre

acaba por esbarrar em afirmações assumidamente duvidosas, mas em uma análise que procura entender o que a narrativa de Serenus diz sobre ele próprio.

Nessa perspectiva, o *Doutor Fausto* não é apenas a história de um pacto demoníaco de caráter individual, mas também a história de um pacto coletivo, narrado desde o interior de suas próprias contradições. A errância formal da narrativa, longe de ser mero artifício, torna-se o lugar em que se inscrevem a culpa, a autoavaliação e o aprendizado político do narrador – e, com ele, o de uma burguesia intelectual que precisa reconhecer seu papel nos descaminhos da história alemã.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BOOTH, Wayne C. VII: The Uses of Reliable Commentary. In: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, 169-210.
- COQUEMALA, Luísa de Quadros. O horror fáustico à linha reta: uma comparação entre *Doutor Fausto* e *Tristram Shandy*. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, Brasil, v. 27, n. 51, 111-143.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, março/maio 2002, 166-182.
- KAISER, Gerhard. “... und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine”: *Erzählstrategien in Thomas Manns Doktor Faustus*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2001.
- KINDT, Thomas. ‘Fieberhaft Steigerung’. Zur Zuverlässigkeit des Erzählers in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). In: AUMÜLLER, Matthias; KINDT, Thomas (Hg.). *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2021, 49-63.
- KLIMEK, Sonja. Unzuverlässiges Erzählen und Life-Writing. Zwei konfligierende Konzepte in Vladimir Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* und Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: AUMÜLLER, Matthias; KINDT, Thomas (Hg.). *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2021, 29-48.
- LUKÁCS, Georg. Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna. In: *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, 178-234.
- MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MANN, Thomas. The Theme of Joseph Novels. In: *Literary Lectures Presented at the Library of Congress*. Washington: Library of Congress, 1973.
- MÜLLER, Günther. Erzählzeit und erzählte Zeit. In: *Morphologische Poetik*. Gesammelte Aufsätze. Darmstadt: WBG, 269-286.
- RUSHING, James Arthur. *Zeitblom as Contrapuntist: The function of the Narrator in Thomas Mann's Doktor Faustus*. A Thesis in German. Graduate Faculty of Texas Tech University, 1982.

LITERATURA

COQUEMALA, L. Q. – Outras ideias fora do lugar

- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Introdução, tradução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin-Companhia, 2022.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dois romancistas da crise: Laurence Sterne e Machado de Assis. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Atualidade de Machado de Assis: leituras críticas*. São Paulo: Nankin, 2021, 283-301.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em 14 de dezembro de 2025

Aceito em 09 de fevereiro de 2026

Editor: Daniel Bonomo

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todos os dados apresentados neste estudo foram publicados no próprio artigo.