

*Doutor Fausto:*  
**Adrian Leverkühn,**  
 a ordem e os conceitos  
 de arte subjetiva e objetiva

Lawrence Flores Pereira

EDIPUCRS – Coleção Memória das Letras

**6-SILVA, Márcia Ivana de Lima e.**  
**A Gênese de Incidente em Antares.**  
 2000, 176 p.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

**EDIPUCRS**  
 Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33  
 Caixa Postal 1429  
 90619-900 - Porto Alegre – RS/BRASIL  
[www.pucrs.br/edipucrs/](http://www.pucrs.br/edipucrs/)  
 E-mail [edipucrs@pucrs.br](mailto:edipucrs@pucrs.br)  
 Fone/Fax: (51) 320.3523

Nosso principal interesse neste trabalho é delimitar algumas questões estéticas e artísticas que atravessam a obra de Thomas Mann *Doutor Fausto*. Foi uma preocupação também evitar, tanto quanto possível, mencionar questões meramente adjacentes aparecendo ao longo na narração. A maioria dos problemas estéticos ali tratados ou aparecem na forma amiúde confusa da conversa corriqueira ou foram destituídos de seu fundo filosófico rigoroso. As opiniões, assim como os pontos de vista e as teses, defendidos e refutados página a página neste romance, sofrem modificações sensíveis, influenciadas quer pela personalidade do ator, quer pelas circunstâncias, o momento e a situação particular do momento dramático, sugerindo um vasto corpo de vozes e idéias amiúde contraditórias. O salão da pretensiosa Senhora Rodde, lugar de encontro de Adrian e seus amigos, microcosmo onde passeiam os espécimes de um mundo exausto, sintetiza o complicado tecido de idéias, as tramas de opiniões interpenetrando-se, refutando-se em confusas redes de idéias. Embora convenha lembrar a importância de toda essa atmosfera circundante, onde o próprio Adrian aprendeu e treinou suas opiniões, ela nos interessará senão quando alguma informação ali iluminar algum ponto obscuro das teses principais que atravessam o livro.

É desnecessário dizer que, dentre as teses artísticas desafiadas ao longo deste livro, nenhuma há mais digna de atenção que aquelas que Adrian Leverkühn desdobrou em consonância com suas experimentações no campo musical. Se abarcarmos o livro por inteiro, numa única leitura, abandonando-nos às suas imagens e

idéias mais marcantes, temos a impressão de sofrer um irresponsável bombardeio intelectual, onde pululam as teses, que ora se refutam, ora se mesclam, para logo se fundirem, aparentemente sem qualquer efeito na história do artista, a uma matéria sensível e moralizante que intensifica ainda mais nosso estupor. É ao experimentar uma tal perplexidade e um tal sensação de desvairado caos teórico, que somos imediatamente espetados pelo agulhão da desconfiança, e uma pergunta nos vem à mente: terá este livro algum valor além do da mera teorização feita ao acaso do romance? Se o que importa aqui são as teses artísticas colocadas, referentes ao declínio formal da arte, por que razão elas tiveram de ser apresentadas na forma de um romance? Ou será que ao escolher a forma do romance, Thomas Mann pretendia exatamente criar um estado expositivo relativizante, cuja única verdade residia na constatação de que sobre arte toda a afirmação ou formulação pode ser contradita?

Estas perguntas, suscitadas pela desconfiança de que somos acometidos quando não conseguimos apreender a totalidade significativa desse romance, não serão totalmente respondidas neste trabalho. Mas cremos poder contribuir um pouco para a elaboração do mapa das idéias constantes no romance, se conseguirmos individualizar alguns pontos cardeais que orientam as principais discussões e tentar articulá-los entre si o melhor o possível. Para que isso seja possível e para que o nosso pequeno empreendimento não esteja fadado ao fracasso, é preciso que optemos por algumas medidas metodológicas que orientem nossas escolhas.

A primeira destas medidas diz respeito a como serão tratados os conteúdos gerais do livro e como escolheremos os pontos principais que serão discutidos. Analisar um livro tão abarrotado de vozes disparatadas e opiniões requer do analista que opte, dentre as diversas representações, por aquela que se impõe mais importante ou recorrente. Sem essa delimitação, arrisca-se a errar no congestionado labirinto de figuras conceituais, fenecendo numa inútil e embasbacada contemplação. Ora, se tivéssemos de encontrar uma idéia ou um conceito pontilhando como um *leitmotiv* o livro inteiro, murando as divagações e fundando as reflexões como pilares ou referentes fundamentais, outros conceitos não teríamos senão os de *objetividade* e de *subjetividade*. Não só aparecem na obra inteira, transmutados em opulentas variações categoriais e sintáticas, como emboscados no enredado de argumentações e discussões, revestidas de sentido menos conceitual, como é o caso na interessante imagem "calor de estábulo", metáfora que Adrian Leverkühn emprega para explicar um certo processo estético que

consiste basicamente na intrusão constante dos cheiros fétidos produzidos pela subjetividade artística no terreno da arte puramente objetiva.

Qual o nosso interesse ao separar do restante das representações do texto essas categorias que estão sempre na boca dos personagens delimitando a reflexão? Primeiramente, queremos saber de que sentido estão investidos esses conceitos. Mostraremos, antes de tudo, que, quando os personagens desse livro usam o termo "arte subjetiva", não parecem estar se referindo a um conceito unívoco e determinado esteticamente com tanta perfeição que não seja possível encontrar o seu avesso ou mesmo o seu desenvolvimento contraditório. Eles concebem para a arte subjetiva, por exemplo, um lugar não muito diferente ao de uma arte "pessoal", no sentido de uma arte em que estão incluídos os movimentos subjetivos da paixão e do sentimento. Tendo delimitado a especificidade do conceito, demonstraremos, em segundo lugar, que, apesar de não pertencerem a uma estética ampla na qual estão envolvidas todas as implicações artísticas, os conceitos relativos à objetividade e à subjetividade que são usados no livro de Thomas Mann possuem um valor muito mais articulatório do que estático e prestam-se como instrumentos conceituais à articulação de todas as verdades e discussões inseridas no livro à guisa de ilustração artística. Num terceiro momento, mostraremos como o conceito que Adrian se faz de arte objetiva está intimamente conectado a sua obcecada paixão por tudo o que, nas artes e nas ciências, está relacionado à idéia de ordem, regramento e constelação. No último momento deste trabalho, formularemos algumas hipóteses sobre as concepções artísticas e morais de Adrian a partir da delimitação conceitual que impusemos ao material do romance.

#### **Arte objetiva e arte subjetiva: os conceitos implicados em *Doutor Fausto* (o sentido de convencionalidade versus pessoalidade)**

O palestrante [Kretzschmar] fez questão de gravarmos a antinomia de subjetividade harmônica e objetividade polifônica. E tal equação, tal antítese, não eram aplicáveis a esse caso, como tampouco se adaptavam a nenhuma outra das obras tardias do mestre [Beethoven].

O comentário acima, feito pelo próprio narrador de *Doutor Fausto*, Serenus Zeitblom, faz parte do capítulo VIII, onde descreve com minúcia as principais questões musicais esmiuçadas pelo ga-

go Kretzchmar, futuro tutor musical de Adrian Leverkühn. A se julgar pelos termos "subjetividade harmônica" e "objetividade polifônica", o mestre-músico assimila os dois adjetivos conceituais a períodos histórico-musicais, delimitando dentro da própria história a ação tanto da objetividade quanto da subjetividade artísticas. Pelo modo como os termos estão colocados, lado a lado com os termos que definem gêneros musicais e ligando-se a eles de modo, ao que parece, absoluto, só podemos concluir que tanto a subjetividade como a objetividade artísticas são espécies de qualidades nas quais se baseia toda a caracterização de um período musical e que o conceito de polifonia está intimamente ligado ao de objetividade, assim como o conceito de harmonia ao de subjetividade. Essa conclusão por enquanto é possível porque não encontramos nesta passagem nenhuma menção a uma suposta "subjetividade polifônica" ou uma "objetividade harmônica". Tudo leva a crer que na polifonia somente é possível uma objetividade artística e na harmonia uma subjetividade artística. Aceitando esta interpretação que fazemos provisoriamente, a objetividade e a subjetividade são termos usados não como conceitos mas como categorias, uma vez que não possuem uma existência teórico-conceitual separada da especificidade particular dos termos polifonia e harmonia. O elo aparentemente absoluto relacionando os dois termos dos dois pares determina uma relação de igualdade que já de antemão nos proíbe usar os termos *articulatoriamente*, como conceitos, como elementos que se colocam acima das determinações particulares baseadas na análise histórico-musical específica. Observemos mais um momento da mesma discussão sobre a arte de Beethoven.

Na realidade, Beethoven mostrara-se no seu período médio muito mais subjetivo, para não dizer muito mais pessoal do que na última fase; muito mais se empenhara então em deixar a expressão pessoal consumir todos os elementos convencionais, formalistas, decorativos, dos quais a música abundava, e em fundi-los na dinâmica subjetiva [...].

Intata, não modificada pela subjetividade, a convenção aparecia amiúde nas obras tardias sob o aspecto de uma nudez [...]. Nessas criações, afirmava o conferencista, entravam o subjetivo e o convencional numa relação nova [...].

Tínhamos realmente uma antinomia categorial, mas agora os termos referentes à subjetividade e à objetividade ganham novas qualificações que lhes dão já uma mobilidade e uma flexibilidade que são atributos encontráveis no conceito. Discute-se um determinado momento da arte de Beethoven caracterizada pelo acrés-

cimo da presença do elemento subjetivo. Notemos os termos e os adjetivos que se relacionam aqui ao subjetivo. O adjetivo "pessoal", embora seu valor absoluto seja aplacado pela locução "para não dizer", parece circular em torno à mesma esfera semântica que "subjetivo", aparecendo na oração anterior. Esta constatação se confirma mais adiante, quando se diz que o músico alemão "deixou a expressão pessoal" consumir todos os elementos convencionais, formalistas, decorativos.

Aqui podemos tirar nossa primeira conclusão, óbvia, mas sólida, na qual podemos basear tudo o que desenvolveremos mais adiante: *a subjetividade é a fonte pessoal que determina certos efeitos de criação artística*. Que essa fonte criativa pessoal tenha um caráter psicológico, espiritual ou seja o que for, pouco nos interessa por enquanto, uma vez que estamos apenas interessados em saber por ora qual o sentido do conceito e não conhecer os princípios de uma afecção psicológica ou moral. Eis que há esse outro termo que fala de uma "expressão pessoal" que nos obriga a admitir a existência de uma "expressão impessoal", ou seja, uma expressão que não é determinada pela pessoa. Se seguirmos a lógica geral das antinomias implicadas nesses trechos, que determina uma oposição *conceitual* entre objetividade e subjetividade como manifestações artísticas e se considerarmos que a expressão pessoal é atributo da arte subjetiva, chegaremos à conclusão dupla de que a arte objetiva é aquela que possui uma *expressão impessoal*, expressão que de algum modo não é determinada pelo sujeito criador. À pergunta do que possa ser uma expressão impessoal deve-se aqui responder que consiste basicamente em uma criação que não depende da pessoa do criador e que lhe é externa de algum modo. Ora o que é impessoal é o que não pode ser feito pelo criador, mas algo determinado por um outro princípio que não é pessoal ou subjetivo. Agora, ao fazer esta última afirmação notamos que adentramos repentinamente num problema filosófico, pois não conseguimos ao certo definir o que numa criação pode ser considerado pertencente a uma fonte objetiva ou a uma fonte subjetiva, quer dizer, não saberíamos detectar ao certo onde está um elemento subjetivo e onde está um elemento objetivo. A pergunta será formulada mais claramente, se nos perguntarmos se é possível afirmar que um determinado trecho musical, só por ter sido ouvido antes em outra variação, pode ser considerado objetivo. Por mais leve que tenha sido a modificação sofrida por este elemento pré-conhecido, ele não pode ser considerado, exatamente em virtude desta leve modificação, produto subjetivo?

A pergunta acima é importante apenas para dar relevo ao sentido de subjetivo e de objetivo dado no texto. No texto aparecem elementos técnicos ou conceitos que são colocados em oposição à subjetividade. São eles os "elementos convencionais, formalistas, decorativos". Ora, o que notamos aqui é que no conceito de arte objetiva estão implicados aqueles fatores ou elementos artísticos de cuja criação não é responsável o sujeito e que estão, por assim dizer, à sua disposição como instrumentos, materiais ou formas que são *convencionais*. Não há dúvida que nessa idéia de convencionalidade atribuída ao princípio objetivo da arte está implicada a compreensão do que é algo convencional, a saber, aquilo que foi preestabelecido e que faz parte da tradição, das técnicas, algo que não possui um princípio pessoal-original e algo de útil, um verdadeiro catálogo de formas ao qual todo artista pode recorrer sem ter de passar por um processo que podemos aqui chamar de subjetivização. Os elementos formalistas e decorativos são apenas uma parte deste imenso catálogo criado pela convenção.

Teremos de forçosamente concluir a partir desta caracterização de subjetividade e objetividade, que toda atribuição de um valor subjetivo ou objetivo a qualquer coisa (obra de arte ou outras coisas) depende de uma posicionalidade histórica, ou seja, só se pode chamar um determinado procedimento artístico de subjetivo ou objetivo em função de um padrão anteriormente definido pela tradição que determina um tipo de formalismo, um tipo de decoração, etc. Só podemos afirmar que algo é uma produção subjetiva ou pessoal quando nela houver um elemento novo, totalmente inovador, que tendo sido por assim dizer chocado no espírito de um homem, oferece-se à consciência e à percepção artística como uma qualidade totalmente nova e não somente uma quantidade nova.

Chegamos até agora a duas conclusões: a primeira, de que o termo subjetividade refere-se à fonte pessoal de criação. A segunda, de que a objetividade refere-se à convenção, ao já dado, anterior à interferência subjetiva. No entanto é necessário aqui retornar ao texto para compreender agora que mecanismo musical está ali sendo descrito. Fundamentalmente, numa espécie de combate dialético entre subjetividade e objetividade, que se processa nas diferentes obras de Beethoven, ou, em outras palavras, um conflito entre estrutura convencional e algo que podemos chamar de eflúvio artístico pessoal. No período médio Beethoven mostrara-se mais subjetivo, mas notemos bem que se usa no texto o "mais", no sentido que há um movimento rumo a uma subjetivização maior.

O que acontece num determinado momento durante essa subjetivização é que a expressão pessoal (subjetiva) consumiu os elementos convencionais, decorativos, fundindo-os na dinâmica subjetiva. O que o texto quer dizer é simplesmente que aquilo que é convencional foi subtraído ao pessoal? A esta altura, temos a impressão que o termo pessoal para definir alguns momentos da obra de Beethoven é insuficiente, uma vez que para se conceber uma criação pessoal teríamos de abstrair da totalidade do ser tudo aquilo que faz parte de sua bagagem convencional. Agora, se tais coisas participam da totalidade do ser, tanto a disposição subjetiva como a bagagem objetiva convencional, então, do ponto de vista da produção pura e simples, não há nada que realmente possa ser considerado nem objetivo nem subjetivo. Tudo o que o professor de Adrian entende é que a arte subjetivante (melhor aqui não usar o termo absoluto demais de subjetiva) é aquela em cuja expressão se detecta um elemento *estranho*, um elemento dissonante em relação à tradição. Não seria melhor os termos "convencional" e "pessoal" simplesmente? Qual o problema então?

#### O sentido de sentimentalidade versus ordenação

Achei que fosse necessário buscar a sutil deformação a que os personagens (e o autor) submetem os conceitos, a fim de demonstrar como se tornou possível que problemas puramente conceituais e referentes às altas elevações da estética descessem até o chão de uma certa idéia de afecção da alma, de sentimentalidade e de ascese artística. Quero evitar entrar nos problemas que ligam a vida estranha de Adrian Leverkühn e sua arte, mas sou obrigado a mencionar, à título de lembrança, que ao redor do caráter de Adrian Leverkühn paira sempre a idéia de ascese pessoal, de renúncia ao mundo, de mortificação penosa. Ao longo de todo o livro essas idéias aparecem e reaparecem, um pouco confusas, é verdade, mas sempre impondo um sentido de estranheza, de desconforto e de fatalidade. Evitando iniciar uma descrição fastidiosa do caráter de Adrian e das impressões que ele provoca em seu amigo, assinalamos todavia o fato de que existe uma sintonia quase perfeita entre o seu caráter frio e reservado e suas idéias artísticas. Isso é importante saber porque devemos notar que existe um sutil comércio entre uma certa idéia de frieza artística que ele professa e sua própria personalidade. Retornemos ao problema das artes objetivas e subjetivas.

Não ignoro que justamente os mais prendados entre vocês leram Kierkegaard e transferem a verdade, também a *verdade ética, inteiramente à esfera subjetiva*, abominando qualquer gregarismo. Mas eu não posso aceitar o radicalismo de vocês que, de resto, indubitavelmente não durará muito e não passa de uma licença estudantil, nem posso aceitar a separação que vocês criam, [...], entre Igreja e o Cristianismo. *Vejo na Igreja, até mesmo na atual, por mais secularizada e aburguesada que seja, ainda assim uma fortaleza da ordem, um instituto dedicado à promoção da disciplina objetiva, à canalização e ao repressão da vida religiosa, que sem isso descambaria na desmoralização subjetivista, no caos numinoso, convertendo-se num mundo fantasioso, sinistro, num mar de demonismo. Separar a Igreja da Religião significaria renunciar a separar a religiosidade da demência.*

Quem fala é Adrian que critica os seus colegas de curso em Hale por aceitarem a visão subjetivista da religião. Introduzimos este pequeno trecho por dois motivos. Em primeiro lugar, pretendemos com ele mostrar que o modo como Adrian opera a dicotomia subjetividade-objetividade não se diferencia nos diferentes ramos do seu pensamento. Esses mesmos pensamentos que ele aplica à religião e à igreja serão os que usará para criticar o império subjetivo da arte. Em segundo lugar, interessa porque somente através da exposição desse texto poderíamos mostrar que o conceito de objetividade para Adrian está intimamente relacionado com uma certa idéia de ordem, de disciplina objetiva, de "fortaleza da ordem" cuja função mais notável é a de evitar o que ele chama de "desmoralização subjetivista", assim como de combater o "mar de demonismo" e tudo que é da ordem do fantasioso. É óbvio aqui que dos conceitos anteriores de subjetividade e objetividade como correspondentes respectivos de pessoalidade e convencionalidade passa-se a uma concepção abertamente moral dos dois conceitos. No caso anterior, o uso de cada um desses conceitos dependia de uma relação entre dois casos, um anterior e um presente, o segundo dos quais porta uma excentricidade em relação ao primeiro e atesta que um determinado produto artístico original existe graças à ação de algo relativo ao domínio pessoal. Havia naquele conhecimento um aspecto articulatório, no sentido que os conceitos eram totalmente independentes daquilo aos quais ocasionalmente se referiam. Sua posição era dependente de uma rede de associações, de conhecimentos, de costumes, de fórmulas, etc.

Quanto ao caso acima, devemos dizer que a chamada "esfera subjetiva" está ainda relacionada ao pessoal e ao individual, mas há outros aspectos que devem ser aferidos. Antes de tudo, notemos que à esfera subjetiva opõe-se uma série de atributos e valo-

res. De um lado, há a idéia de gregarismo relacionado ao campo ético. O que Adrian quer expressar é que quando o homem é abandonado às suas próprias determinações morais e à liberdade que ele crê possuir corre grande risco de perder o ponto de comparação do mundo e tender a uma "desmoralização subjetivista" e ao "fantasioso". O termo "desmoralização" é certamente usado aqui no seu sentido forte, como perda da moral, não simplesmente como algum tipo de devassidão, mas como um estado de *acrasia* moral, de tédio moral, de indiferença: trata-se de uma ausência e não de um estado oposto.

Antes de analisar melhor essa passagem, gostaria somente de assinalar o curioso contraste que existe entre essa idéia professada por Adrian e as diversas descrições que Zeitblom faz de seu caráter e comportamento nos anos escolares. Se tivéssemos que definir Adrian em poucas palavras, ele é a encarnação desse tipo de sagacidade destrutiva, de hiperconsciência cósmica que nasce em todo o espírito dotado do senso do vazio. Quando Zeitblom fala dos tédios de Adrian com os programas escolares, não está simplesmente dizendo que Adrian é particularmente inteligente, mas que sua inteligência, não encontrando um ponto de aplicação no imediato do mundo, estava constantemente rompendo o que Schopenhauer chamou de "véu de Maia" do mundo aparential. A penetração de Adrian, curiosamente, está mais próxima aos horrores cósmicos de Pascal do que a atormentada penetração desconfiada de Hamlet, porquanto sua capacidade de destruição vai até àqueles ramos do conhecimento aos quais se costuma muito amiúde atribuir a qualidade de fortaleza lógica. É o caso da matemática, à qual Zeitblom diz que Adrian teria querido um dia se dedicar, porque gostava dela como *divertimento*. A idéia de divertimento, tal como as sugestões várias do texto nos propõem, é basicamente a mesma sobre a qual Pascal teorizou longamente: a de algo que é capaz de manter cegos os homens àquilo que seria infinitamente insuportável de fitar: o nada ou, para Pascal, algo que leva a Deus. Ele obviamente não seguiria a carreira matemática e por uma razão muito simples: sua pureza a torna transparente demais e oferece apenas alguns milímetros de penetração à sagacidade de Adrian – seu *divertissement* não duraria muito, pois era de tal sorte a organização mental de Adrian que lhe bastava compreender o princípio e a fórmula de uma coisa, para que tal coisa perdesse totalmente o seu interesse. A música, neste sentido, oferecia uma complexidade de outra ordem, pois nela, como o próprio Adrian diz, a "ambigüidade está organizada em sistema". Ela tem um princípio ordenador e um princípio desagregador, sendo que os

dois estão em constante conflito. Assim, Adrian, que sabe perfeitamente para onde o espírito pode ser arrastado quando a subjetividade vigora acima da "fortaleza objetiva", está constantemente concebendo uma espécie de reestruturação artificial do mundo segundo parâmetros objetivos que fulminem a desmedida liberdade do indivíduo.

Retornemos à análise anterior. Como dizíamos, Adrian usa os conceitos de subjetivo e objetivo dando-lhes um caráter moral que não havia na primeira exposição que fizemos destes conceitos. No entanto, não se pode dizer que a metamorfose dos conceitos é total e redundou numa troca total de seu sentido. O próprio fato dos termos subjetivismo e objetivismo estarem ainda sendo usados para referir determinados estados é a prova mais cabal de que existe, de algum modo, uma íntima relação entre a antiga dupla de conceitos e a atual. Antes de iluminar este espectro do sentido conceitual onde os dois referidos pares de conceitos se confundem, gostaríamos apenas aclarar um pouco mais o sentido dos conceitos acima expostos. Não precisamos nos posicionar ao lado de Adrian para julgar qualquer um destes conceitos, mas consideremos simplesmente que *ele* se posiciona rigorosamente ao lado de um objetivismo. Qual o sentido do objetivismo, para Adrian? Fundamentalmente, é um termo que reflete uma idéia de ordem, de ordenação, de sentido impositivo (talvez arbitrário), funções que são aqui consideradas como garantias ou leis contra o avanço desmoralizante do subjetivismo, do fantasioso e do caos. O seu contrário, o subjetivismo, abrange os atributos da desordem, do fantasioso, do sinistro e do demonismo. Existem, porém, aqui resquícios da dupla de conceitos a que referimos na primeira parte deste capítulo. O primeiro deles está na menção feita ao gregarismo, que, por ser mencionado no texto como um atributo que abominam aqueles que transferem a verdade à esfera subjetiva, deve pertencer ao leque de atributos do conceito de objetividade.

O sentido moral de que são investidos os conceitos se tornará ainda mais evidente, se considerarmos que da soma sugestiva de termos como "canalização", "represamento", "demência" assim como da idéia de caos e de fantasioso emana uma impressão indelével de que a esfera subjetiva referida por Adrian tem algum parentesco com a idéia de afecção apaixonada, paixão ou sentimentalismo subjetivista e desvario da mente desenfreada. Várias outras passagens no livro sugerem a mesma idéia, mas ela não exclui a de subjetivismo simplesmente como uma expansão excessiva do indivíduo pura e simplesmente, expansão esta que, segundo Adrian, teria conseqüências nefastas em toda a organização social rasgan-

do-lhe o delicado tecido. Ela aparece numa outra passagem do livro, onde Zeitblom, contando a história da universidade de Halle, lembra do nome de Crotus Rubiano, antigo canonista que passou por essa instituição por volta de 1530, com cuja vida ele diz simpatizar, por saber da angústia que nele provocou a Reforma, na qual percebeu uma irrupção de arbitrariedade "subjetiva nos estatutos e na ordem objetivas da Igreja".

O efeito fulminante da ação do subjetivismo seria, seguindo todas as passagens já referidas sobre esse tema, o mais desbragado demonismo. O que pode ser demonismo nesse contexto do livro, como se pode usar um termo como esse para tratar de assuntos que pertencem, temporalmente, a uma época em que o nome do diabo já não é levado à sério, ou pelo menos não se presta mais a substituir com seu formato assustador, burlesco e ridículo a fria e indiferente penetração de um conceito como o de Mal? Temos uma ilustração de ideologia ou filosofia demonista nas idéias que costumava defender em aula um dos professores de Adrian. O livre docente Eberhard Schleppfuss, segundo o narrador, acreditava que Deus "acolhia dialeticamente na esfera divina o escândalo do pecado e do inferno no empíreo, elevando a perversidade à categoria de necessária e congênita correlação de santidade [...]". Para ele, havia uma dialética constante entre o mal e o bem, o vício e a virtude e acreditava que o vício "constava do gozo da liberdade", sendo que a liberdade de pecar era inerente ao próprio ato de criação. Disto tudo ele teria deduzido que havia certa "imperfeição lógica" da onipotência e da bondade absoluta de Deus, não fosse a constatação mais elevada de que o homem, por possuir liberdade, tinha o direito de escolher que caminho tomar. A conclusão a que chega é um destes típicos casuísmos ou charadas com as quais todo o professor bonachão gosta de alegrar a rapaziada de calouros fogosos.

O Mal contribuía, segundo ele, à perfeição do Universo, e sem aquele este não seria perfeito.

Como a idéia de demonismo percorre o livro inteiro, vale a pena deduzir com mais precisão e inteligibilidade a idéia que aqui se faz de demonismo. Considerando que para Adrian o demonismo não é mais do que a conseqüência desvairada da expulsão da ordem objetiva por um subjetivismo desvairado, somos obrigados a compreender que a tese do professor Schleppfuss é o exemplo mais cabal desse casuísmo desvairado do subjetivo. Mas é necessário aqui observar que o que fica mais marcado com este último exemplo é que o sentido de subjetivismo está realmente ligado a

uma a-moralização geral de todos os andares da reflexão filosófica e teológica, assim como da própria representação artística. Ao absorver no reino do bem toda a dimensão do demônio, o professor, que pensava estar criando uma nova teodicéia, estava apenas anulando o valor *institucional* dos dualismos bem e mal, Deus e demônio, tudo isso porque a ele, como pessoa que era, tinha sido concedido o atributo da liberdade. Diante de um tal estado de coisas, um rapaz como Adrian, um matemático para quem não é estranha a experiência terrível à qual pode arrastar a reflexão subjetiva desvairada, não tem outra inclinação que a de *fazer a sua pregação contrária*, mesmo que reconheça que na instituição de uma ordenação haja sempre o elemento arbitrário, o elemento que estatui um regimento independente de qualquer ordem subjetiva ou de princípio para além do gregarismo.

Desnecessário afirmar que tanto o conceito de subjetividade como compreendendo o domínio do desvario e da desordem e o de objetividade que compreende a idéia de ordem estabelecida migram quase sem alteração para as discussões sobre arte. Dentre os inúmeros exemplos e trechos em que aparece esta velha obsessão sistemática de Adrian está a estranha história de como Johann Conrad Beissel, um religioso anabatista que se mudou para a Pensilvânia no século XVIII com o fito de fundar uma nova seita, desenvolveu sozinho um novo sistema de música. Evitemos aqui expor os detalhes técnicos por ele desenvolvidos na criação de seu sistema e limitemo-nos tão somente a dizer que em toda a sua música reinava a mais perfeita noção de estrutura e limpidez rigorosa. Seu sistema está baseado num princípio racional, caracterizado pela presença constante da lei, que se deixa ver no próprio sistema melódico baseado nas notas *amos* e *servos*. A principal intenção de Beissel era chegar a uma "perfeição ingênua" e toda "pessoal" através de uma construção arbitrária erigida graças à imposição de princípios, a cuja forma ele acreditava que a constelação daria sentido.

O sistema primitivo de notas concebido pelo religioso anabatista deixou uma forte impressão no espírito de Adrian. Quando Zeitblom numa conversa que têm depois de saírem da palestra, ironiza o sistema de Beissel, chamando-o de ingênuo e rude, Adrian responde simplesmente que "uma ordem estúpida é ainda melhor que nenhuma". Muitos anos mais tarde, ele diria a seu amigo que o que lhe tinha despertado o interesse naquela música primitiva fora precisamente o fato de que na sua criação Beissel, ao invés de se confiar à sugestão subjetivista, confiou inteiramente, e até o fim, em que se poderia chegar a algo por meio da instituição arbi-

trária de certos princípios. Mais do que isso, porém, o exemplo de Beissel tinha a qualidade absolutamente original de ser uma arte criada individualmente e pessoalmente sem ser subjetiva quanto à sua expressão mais geral. Observemos com atenção essa conclusão, pois ela desestrutura os conceitos que fizemos até o momento de arte subjetiva e arte objetivo. Na primeira parte do capítulo, havíamos deduzido que os conceitos de subjetivo e objetivo existiam em função de sua relação com a convenção. Na segunda parte, deduzimos que era uma questão de oposição entre uma idéia de ordenação e outra de caos subjetivo. Agora, deparamo-nos com um caso de uma obra criada individualmente – fruto do trabalho de um sujeito –, mas cujo produto está marcado por um extremo rigor sistemático típico do segundo conceito que temos de arte objetiva. Ora, o que se pode concluir de tudo isto é, de um lado, que a objetividade relativa de uma obra depende não, como havíamos antes deduzido, de um contraste do novo com a tradição e o convencional, mas sobretudo da presença de um elemento articulador ou de um princípio ordenador que se coloca acima das possibilidades individuais e pessoais de improvisação. Para que se explique essa contradição entre as duas fórmulas, convém esclarecer que o antigo mestre musical de Adrian, ao fazer a distinção entre subjetivismo harmônico e objetivismo polifônico, estava balizado por um contexto, contexto no caso histórico-musical, cuja evocação criava uma zona semântica de sedimentação do conceito, reduzindo a zona de abrangência da antinomia conceitual.

Temos de alertar, a esta altura de nosso trabalho, que só é possível falar de arte objetiva ou de arte subjetiva se automaticamente atenuamos o seu sentido pela compreensão de que elas são assim chamadas porque num determinado caso há uma quantidade maior dessa ou daquela qualidade. Devemos conceber um espectro que vai de uma idéia (abstrata) de uma arte puramente subjetiva até uma arte puramente objetiva. Nesses dois extremos encontram-se os dois casos *impossíveis*, meramente conceituais e teóricos, casos que, efetivamente, não podem existir como expressão artística real, e isso por uma razão que já foi mais ou menos exposta acima: de um lado, o avanço avassalador da subjetividade vai desfazendo os andaimes e mecanismos estruturais que sustentam até mesmo a invasão do subjetivo. Se a subjetividade atingir um ponto extremo do espectro, ocorrerá a corrosão destrutiva da objetividade e, se a subjetividade por um golpe artilheiro não submeter o objetivo às suas determinações, criando assim uma objetividade de dentro de uma subjetividade, ela mesmo estará condenada a morrer de sua própria desmedida, do seu avanço destruti-

vo sobre as vigas maciças da estrutura objetiva. Esse momento último, momento terrível, é algo parecido – se me for permitida a expressão um tanto metafórica – com um uivo ou um berro humano saindo do abismo de uma caverna pré-história: é a perda da dimensão pitagórica da música e a indistinção completa.

No movimento contrário algo semelhante ocorre, mas, se no caso acima caminhávamos rumo ao indistinto da complicação subjetiva, aqui os contornos musicais vão ganhando cada vez mais nitidez e suas formas vão cada vez mais perdendo a sua ambigüidade que é atributo da contaminação subjetiva. Ao chegar nas proximidades do ponto extremo, o que era um rio caudaloso transforma-se num lago monótono, imóvel: tudo o que resta é a monotonia total de um estado, por assim dizer, matemático. A ordem triunfou sobre a ambigüidade e por isso provocou sua própria inutilidade: neste momento, já não estamos mais no terreno da música, mas no de sons repetitivos, sem desenvolvimento interno.

### Constelação, sistema: a liberdade vista negativamente

A verdadeira paixão que despertam em Adrian todas as figuras e representações que suscitam a imagem de organização, ordem e ordenação reflete-se nos mais diversos campos do conhecimento e impregna toda a sua concepção de música. Se considerarmos todas as conclusões a que chegamos graças às deduções e explicitações conceituais acima expostas, notaremos que a preocupação maior que obceciona os pensamentos de Adrian não pode ser a de instituir um domínio de pura ordem na música. Uma tal ordem assimilada à idéia de uma pura monotonia, ele o sabe perfeitamente, reflete em parte uma impulsão intelectual que lhe é bem própria: a de conceber figuras absolutas e definitivas. No entanto, mesmo que a música se preste a tais formulações sintetizadoras – talvez a idéia de ordem nela não passe de uma dessas ilusões ordenadoras que seduzem nosso pensamento a todo o momento – sua natureza é tal que para continuar se expressando como figura estética, deve possuir o elemento excêntrico, o elemento ambíguo, que podemos aqui assimilar à interferência desestruturadora da subjetividade. No entanto é bem verdade que Adrian está continuamente predicando o reino da pura organização, com a mesma obstinação que o poeta Paul Valéry e outros tantos artistas neste século, os quais notaram, muitas vezes intuitivamente, que o estilhecimento das formas e conteúdos tradicionais significaria a curto prazo o empobrecimento e a destruição total da poesia como doutrina técnica e artística. Assim, sempre que se trata de escolher

entre defender o subjetivismo ou o objetivismo, Adrian crê-se obrigado, até mesmo na forma de uma retórica que exagera uma verdade para torná-la mais premente e urgencial, a defender a causa do objetivismo.

Há porém outros aspectos nessa atitude de Adrian. O seu fascínio pela ordem está tingido de uma curiosa mística celestial, na qual aparecem os amplos panoramas paradisíacos dantescos, com seus jogos de luzes, seus movimentos perfeitamente ordenados e suas figuras sublimes que pairam na imensidão cintilante onde dançam os astros em harmônicos giros entre si. Adrian vê na idéia de constelação celestial uma espécie de metáfora mais justa para seus princípios de ordem, uma vez que havia notado desde cedo que a pura ordem como espécie de imitação da matemática não possuía grandeza senão aquela que podia se consumir num ato lógico de raciocínio.

É essa imutabilidade da constelação que o fascina, o movimento articulado do todo, que se abre em amplas inflorações luminosas para depois contrair-se mostrando a fuga dos feixes nas suas dobras musicais, polifônicas ou harmônicas. A música, neste sentido, é obrigada a se tornar uma espécie de imitação do concerto divino celestial, concerto cujos desenvolvimentos amplos em todo o universo já foram definidos pela essência divina.

Ouvir? – replicou. – Lembras-te ainda de uma palestra que alguém apresentou certa vez na "Sociedade de Atividades de Interesse Público", e da qual resultava que na Música absolutamente não é necessário que se ouça tudo? Se "ouvir" significa para ti a percepção exata de todos os meios pelos quais se obteve a suprema e mais rigorosa ordem, uma ordem análoga à do sistema solar, uma ordem e uma imutabilidade de grandeza cósmica, não, assim eles não serão ouvidos. Mas a própria ordem será, ou melhor, seria ouvida, e sua compreensão proporcionaria uma satisfação estética nunca antes sentida."

Zeitblom, que ouve estas palavras com toda a atenção que sempre dedicou a tudo o que dizia seu amigo, pergunta-lhe se um tal sistema não equivaleria a uma espécie de composição anterior ao ato de compor.

Pois tal preparo do material aconteceria mediante a variação, e a produtividade da variação, aquilo que se poderia definir como a composição genuína, ficaria relegado ao material, e com ela a liberdade do compositor. Quando este começar a trabalhar, já não estará livre.

O que está por detrás de toda essa conversa, já é possível ver com nitidez, é a oscilação dos conceitos de objetividade e subjetividade. Sempre afeito à idéia de uma espécie de moira artística, Zeitblom assume que a concepção de Adrian teria um caráter totalmente fatalista e redundante simplesmente porque não entende com precisão que em seu princípio há uma metáfora cósmica e não uma metáfora matemática. A diferença é que simplesmente na metáfora cósmica o desenvolvimento do material produz todas as formas de uma variedade ordenada, uma vez que ela possui em seus próprios princípios desencadeadores o gérmen de uma ambigüidade latente que se fará revelar no transcurso do projeto criador.

Agora, há uma súbita aparição nas palavras de Zeitblom de um termo que não havia ainda aparecido no livro em relação com a arte: o problema da liberdade. Zeitblom pergunta-se se essa ordenação essencial do material não comportaria o risco de abolir a liberdade do artista. Observemos o que está implicado nessa pergunta. Antes de tudo, é óbvio que Zeitblom entende ser a criação originalmente livre *precisamente aquela em que* o elemento subjetivo interferiu junto ao objetivo para relativizar as fórmulas por demais precisas apresentadas pela ordem rigorosa. Seguindo uma tal idéia, é possível deduzir que para Zeitblom é necessário que o acaso como termo pertencente à esfera do subjetivo intervenha exatamente no meio da composição como elemento ornamental ou paisagístico do subjetivo e tivesse, por assim dizer, a mesma função anômala que desempenha a excepcionalidade do milagre na ordenação geral divina: um dos problemas principais da teologia medieval foi conciliar a concepção estrutural do universo em que todos os fenômenos particulares estivessem implicados na essência divina ao relato inconveniente do milagre, cujo caráter totalmente excepcional punha em xeque a idéia estrutural. O teólogo que existe em Adrian tira esse problema de letra: não é pela interferência contínua que ocorre a variação e a ambigüidade. Pelo contrário, todos os elementos diversificadores em que se manifesta a essência estão previstos no projeto como as chamadas notas plebéias concebidas por Bressel, o religioso anabatista, as quais eram a própria definição de um programa que abrangia até mesmo a improvisação e a variação. O que Adrian quer dizer, ao responder à indagação de Zeitblom se o seu sistema não está condenado a sacrificar a liberdade, é que a criação artística constelatória, tal como ele a concebe, segue um programa sistemático, preestabelecido, o qual absolutamente não nega a vontade, mas afirma um tipo de liberdade infinitamente superior àquela de que se utiliza o artista decorador. Quando Zeitblom faz a pergunta

– Pois sim, a dialética da liberdade é insondável. Mas, sob o aspecto da criação da harmonia, o compositor dificilmente poderá ser considerado livre. Não ficaria a formação de acordes abandonada ao acaso, ao destino cego?

– não lhe falta perspicácia, mas há também certa incapacidade de compreender que em seu projeto Adrian está desestruturando formas "inorgânicas" para que elas passem a se comportar organicamente. Estou aqui usando os termos orgânico e inorgânico com a intenção óbvia de evocar um outro agregado de idéias que aparece em todo o livro de Thomas Mann, a saber, aquelas que se relacionam, direta ou indiretamente, às experiências pseudocientíficas do pai de Adrian.

### As experiências de Jonathan Leverkühn e as concepções musicais de Adrian

É necessário analisar mais detidamente o longo relato que Zeitblom faz das experiências científicas com as quais o pai de Adrian costumava divertir e impressionar os dois meninos.

Não é mero acaso que um dos primeiros assuntos introduzidos pelo narrador é precisamente o das antigas experiências com as quais se comprazia o espírito científico amador do pai de Adrian. Todas essas descrições minuciosas, as experiências com os *elementa*, bem poderiam fazer parte de um capítulo de livro de alquimia. O interesse principal do pai de Adrian é o de teorizar sobre as relações entre o mundo orgânico e o mundo inorgânico e mostrar que suas fronteiras são menos demarcáveis do que fazem crer os padrões de pensamento científico. Para ele, o homem teria cometido uma desmedida ao cindir com excessivo rigor os dois mundos naturais, dos seres brutos e dos seres vivos, sugerindo que com isso teriam também vedado ao conhecimento o acesso a uma sabedoria diversa.

Interessante é o modo como ele chega a tais conclusões. Ele não explica o elo entre esses dois mundos pela sua constituição material *essencialmente* análoga, refluindo até um princípio a um tempo mínimo e infinito a partir do qual é possível deduzir a existência de todo o edifício da natureza. Sua metafísica *tinha de ser confirmada por um empirismo científico* impressionantemente primitivo e obscurantista, por experiências que têm tanto de interessantes como de fantasiosas. Precisa de um suporte no mundo material, no mundo visível dos efeitos físicos superficiais. Tomava o efeito ocasional como exemplo de como se ordenam certos princípios na natureza.

As teorizações e experimentações do pai de Adrian tendem à conclusão, como já se disse, de que os limites entre inorgânico e orgânico são menos nítidos que parecem. Estas concepções do pai de Adrian, apesar de seu caráter supersticioso – não há nada mais risível que sua ingenuidade ao tirar conclusões não de uma reflexão abstrata mas de um empirismo limitado e que nada prova sobre o parentesco entre mundo orgânico e inorgânico –, serão sutilmente adotadas por Adrian, embora não como explicação do mundo, mas como idéias que migram a outras áreas de conhecimento e incitam novas concepções. Para que compreendamos melhor este reprocessamento conceitual-sensitivo precisamos antes compreender melhor que conceitos básicos estavam implicados na concepção naturalista do pai de Adrian.

Nas experiências de seu pai, o que mais se nota é a insistência, insistência preocupante em sua ostensividade cristã, em tentar provar que os limites que separam o mundo orgânico do mundo inorgânico não são mais do que convenções criadas em função da necessidade de ordenação conceitual. Nesta atribuição conceitual residiria, segundo ele, uma desmedida humana, um rompimento elementar com a verdade do mundo.

Curiosamente, não era do seu interesse solucionar com suas experiências problemas práticos, seguindo deste modo a tradição empírico-prática. Desejava, acima de tudo, projetar um mistério ou destacar uma formulação que encerrasse um paradoxo em relação às figuras tradicionais e "natural" da natureza. A esquisitice dos experimentos aos quais ele dedicava suas horas de lazer é tanto mais evidente se atentarmos ao fato de que, para desenvolver e explicar sua concepção metafísica e transcendental sobre a natureza, ele se ampara, antes de tudo, na *credibilidade aparential* de suas experiências químico-físicas, e não, conforme se esperaria de um cientista, na *probabilidade* relativa das diversas etapas do experimento. As conclusões a que chegava a partir destas experiências não se fundamentavam numa indagação acurada e microestrutural sobre os processos nelas envolvidos, e tampouco visavam explicar tais fenômenos, por mais que na sua estranheza estes exigissem explicação científica. Interessava-lhe unicamente a *apresentação* do fenômeno como *exemplum*, porque desse modo ele teria ao seu dispor um exemplo perfeito e altamente convincente para suas esdrúxulas teses alquímicas. É bem verdade que o fato de que sua especulação não tenha transcendido o nível puramente aparential do fenômeno tenha-o levado a formular associações e correspondências entre o universo orgânico e inorgânico, natural e não-natural que muito dificilmente um químico moderno aceitaria.

A alucinação da presença de uma inteligência paranatural na natureza não é diferente dos antigos "exemplos do mundo", formas poéticas que pretendiam fazer a demonstração da presença da inteligência divina descrevendo fenômenos naturais que por sua excentricidade e novidade são capazes de despertar na consciência contemplativa a súbita impressão de que tais fenômenos não poderiam ser meras produções do acaso. Dentre as conclusões tiradas da experiência com a gota devoradora, cuja virtude de sugar propriedades alheias assemelha-se ao processo osmótico celular dos seres vivos, está a de que há um paralelismo *representativo* entre o mundo dos seres brutos e o dos seres vivos. Para ele, os seres brutos poderiam chegar ao ponto de fingir serem plantas.

A longa descrição desses processos químicos, das experiências bizarras do pai de Adrian, não visa simplesmente mostrar a origem familiar do gosto pela especulação e pela pesquisa detalhada e fria. Não há dúvida de que é um dos traços mais marcantes do caráter de Adrian o de pesquisar e buscar novas combinações. No entanto há mais informação e há mais mistério nessas descrições. A tese maior do pai de Adrian é que os homens cometeram um grande pecado ao cindirem tão nitidamente os mundos orgânicos e inorgânicos. Seu maior objetivo com suas experiências é mostrar aos meninos um mundo de correspondências que liga o mundo dos seres vivos e dos seres brutos. A experiência apresentada pelo pai de Adrian com a gota devoradora, cuja capacidade de devorar uma matéria estranha e "digeri-la" assemelha-se assustadoramente aos mesmos processos em alguns seres vivos, não é mais do que uma reação química, mas uma reação totalmente espantosa, pois seu modo *visual* de manifestação parece acusar a presença de uma *intencionalidade secreta ou até mesmo de uma espécie de vontade muito incipiente*.

O que podemos deduzir de todas essas coisas, considerando-as à luz do que estávamos discutindo sobre os princípios constelacionais e estruturais que Adrian pretendia imprimir à sua música? Na narração dessa passagem sobre as experiências alquímicas do pai de Adrian, Zeitblom, sempre apaixonadamente atento às reações de seu querido amigo, nota que Adrian, ao ouvir a teoria de seu pai sobre a contigüidade entre mundo orgânico e inorgânico, solta uma daquelas suas estranhas risadas. Não é impossível que Thomas Mann tenha tido a idéia de introduzir essa imagem da estranha risada de Adrian, a partir de relatos feitos sobre o curioso senso de humor de Albert Einstein, que tinha este tipo de comichão *estrutural*. Pelo senso de penetração que ele tinha sobre os fenômenos naturais e sobre o mundo das aparências lógicas era

constantemente vítima dessa súbita impressão de desnudamento do real, na qual as coisas mais óbvias e mais aceitáveis como verdadeiras perdem toda a sua consistência lógica: é uma espécie de risada cósmica que atravessa os amplos cortinados da aparência, que ultrapassa o cômico meramente humano e faz soçobrar até mesmo a muralha impávida do universo absoluto, fazendo tremer o centro delicado da comicidade humana. As risadas de Einstein costumavam deixar apavorados os que o acompanhavam: não conheciam a fonte que produzia a tal gargalhada cósmica e achavam que eram eles o motivo de tanta risada. Seja como for, Adrian ri pela perplexidade admirativa que lhe causam as conclusões da experiência, mais a consciência de que tudo que se produziu não passou de uma bela construção retórica da apresentação pseudo-científica.

Ora, o que Adrian descobre ao assistir as experiências do pai e ouvir as conclusões fantasiosas desse é, em primeiro lugar, que existe um plano puramente representativo, totalmente falso quanto à verdade, que todavia tem a virtude de ser *verossímil*: há ali *se não uma ordem pelo menos uma impressão de ordem, impressão que todavia se impõe como verdade relativa*. Há também uma segunda possibilidade que não exclui obrigatoriamente a primeira: a de que, no plano puramente representativo, o orgânico pode se confundir com o inorgânico, apreensão esta que ao ser projetada ao campo das artes, redundando na tese de que na música é possível criar formas "vivas" e belas a partir de elementos materiais brutos.

Esta concepção está sutilmente conectada com as idéias de arte objetiva e arte subjetiva. A presença de uma imitação da natureza viva pela natureza bruta corresponde, ao nível da música, à fusão representativa pela qual Adrian busca atingir um efeito supraemocional na música. A escolha das formas fixas e da pura criação formal e estrutural não só é devida a uma contingência fatal determinada pela história da arte e pelo autodesgaste a que se submetem suas formas subjetivas, como à necessidade sentida por Adrian de evitar o que ele chama, numa formulação em que ficam evidentes suas tendências ascéticas, de "calor de estábulo", o bafo insuportavelmente pessoal que emana de toda a obra subjetiva. Há um exemplo no texto do processo de criação musical dos "holandeses", caracterizado pelo seu "ascetismo", cujas regras básicas são o mais perfeito exemplo de como se "esfria" a música, tirando-lhe os adornos e os berloques, afim de encontrar uma certa pureza. Dentre essas regras está incluído a de submeter a música a artifícios nada sensuais, baseados em cálculos sumamente sutis. Assim que o construto estivesse pronto, erguendo-se nitidamente como

um palácio de cristal através de um céu translúcido e azul, estes exercícios de contração eram trespassados de cima a baixo pela nudez cálida da voz humana! O calor da voz humana atravessando o mármore frio desse empreendimento quase matemático cria um efeito de contraste simples e franco como um veio de lava que faz seu humilde itinerário através do centro frio de uma geleira impassível. A impressão era a de um *frisson stérile*, para usar uma expressão que, creio, Mallarmé teria colocado na boca de sua Herodiade, personagem emblemática da esterilidade poética voluntária e fatal.

*J'aime l'horreur d'être vierge et je veux  
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux  
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile  
Inviolé, sentir en la chair inutile  
Le froid scintillement de ta pâle clarté,  
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,  
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!*

Citei estes versos de Mallarmé simplesmente porque creio que neles está condensada uma certa idéia de música contemplada por Adrian. Expressões perfeitamente paradoxais como *a fria cintilação da pálida claridade* ou ainda como "tu que ferves de castidade" me parecem o melhor exemplo dessa curiosa ascese à qual o espírito de Adrian se submete, ascese que *ferve de tanta castidade*, mas que – não nos enganemos – precisa, pelo menos uma vez na vida, desse outro elemento, o elemento correspondente às vozes humanas da música holandesa e que paira em torno da idéia de subjetividade, de modo a possibilitar a detonação do movimento primordial das orbes celestiais da sua concepção de música: a prostituta que inicia Adrian, seu único elã erótico, verdadeiro contato com o demoníaco. Era necessário que se processasse o amor na sua forma não amorosa para que do contato erótico só saísse aquele elemento da carnalidade pura: ela tem a virtude de provocar o elã mas de não destruir a fonte fria contra o qual ele, o elã, deve ser visto em toda a sua *cálida frieza*. Nesse momento a arte de Adrian funde um sistema objetivo totalmente subjetivo e a regra traz consigo a subversão mesma do subjetivo objetivado.