



ALEXANDRE MAURO BRAGION

**A MÚSICA DO DIABO:
ASPECTOS MUSICAIS NO FAUSTO
DE THOMAS MANN**

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALEXANDRE MAURO BRAGION

**A MÚSICA DO DIABO:
ASPECTOS MUSICAIS NO FAUSTO
DE THOMAS MANN**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área da Literatura Geral e Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

B73m Bragion, Alexandre Mauro, 1975-
A música do diabo : aspectos musicais no Fausto de Thomas Mann /
Alexandre Mauro Bragion. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos
da Linguagem.

1. Mann, Thomas, 1875-1955. Doutor Fausto. 2. Literatura comparada. 3.
Literatura alemã. 4. Música e literatura. 5. Dodecafonismo. I. Frungillo, Mário
Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The music of the devil : musical aspects in Thomas Mann's Faustus

Palavras-chave em inglês:

Mann, Thomas, 1875-1955. Doctor Faustus

Comparative literature

German literature

Music and literature

Twelve-tone system

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo [Orientador]

Wolney Alfredo Arruda Unes

Cristina Martins Fargetti

Paulo Mugayar Kuhl


Eric Mitchell Sabinson

Data de defesa: 26-08-2013

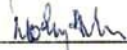
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Mário Luiz Frungillo



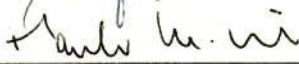
Wolney Alfredo Arruda Unes



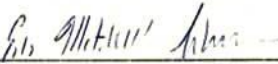
Cristina Martins Fargetti



Paulo Mugayar Kuhl



Eric Mitchell Sabinson



Josiane Maria de Souza

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

IEL/UNICAMP
2013

Resumo

A presente tese toma como *corpus* de análise o romance alemão *Doutor Fausto*, escrito por Thomas Mann entre os anos de 1943 a 1947. Objetivando reconhecer e apontar nele possíveis influências e aspectos pertencentes diretamente ao universo composicional da música erudita, este texto - pautando-se no processo metodológico de comparação entre a literatura e a música apresentado por Steven Paul Scher e Solange Ribeiro de Oliveira - relaciona o referido romance de Mann com a musicografia do compositor austríaco Arnold Schönberg; e propõe, a partir de tais relações, uma leitura de *Doutor Fausto* à luz das ideias e teorias expostas pelo filósofo Theodor W. Adorno em seus livros *Filosofia da Nova Música* e *Dialética do Esclarecimento*.

Abstract

The present thesis takes as corpus the analyze of the german novel Doktor Faustus written by Thomas Mann between 1943 and 1947. Aimed to recognize and point out in it possible influences and aspects arising directly from the erudite music compositional universe - and based on the methodological process to compare literature to music presented by Steven Paul Scher e Solange Ribeiro de Oliveira - this work relates Mann's novel with the musicography of the Austrian composer Arnold Schönberg; it also proposes, from such relations, a reading of Doktor Faustus enlightened by Theodor W. Adorno's theories from the books *Philosophy of New Music* and *Dialectic of Enlightenment*.

Sumário

Introdução: entre a literatura e a música.....	17
Metodologia.....	23
Capítulo 01	
De Paraty a Lübeck: música e literatura debaixo de telhados burgueses.....	25
1.1.A origem burguesa de Thomas Mann e sua relação com a gênese do <i>Doutor Fausto</i>	25
1.2.Wagner e Goethe como representantes da era burguesa.	37
1.3.Thomas Mann e a música.....	50
1.4. O pacto com Adorno.	54
Capítulo 02	
Aspectos musicais em Doutor Fausto.....	63
2.1. Polirritmia, polifonia e politemporalidade: breves considerações acerca da estrutura narrativa de <i>Doutor Fausto</i>	65
2.4. Os Cantos de Brentano	83
2.5. Shakespeare, Blake e Klopstock.....	89
2.6. Gesta Romanorum.	104
2.7. <i>Apocalipsis cum Figuris</i>	113
2.8. Progresso (e regresso) rumo à lamentação de Doutor Fausto	129
2.9. A Lamentação de Doutor Fausto	135
2.10 Parênteses (ou pausa?): o dodecafonismo e seus postulados teóricos elementares	137
2.11. De volta à Lamentação do Doutor Fausto	144
Capítulo 3	
A Música do Diabo: o labirinto do <i>expert</i>.....	155
3.1. Doutor Fausto e <i>A Filosofia da Nova Música</i>	163
3.2. <i>A Dialética do Esclarecimento</i> e a danação da música no século XX.....	175
3.3. Civilização e Barbárie	185
Conclusão	197
Referências Bibliográficas	203

Às vítimas de todo e qualquer pacto.

Agradecimentos

Philippe Ariès – no prólogo à *História Social da Criança e da Família* – nos diz que o pesquisador é como um homem diante de uma árvore frondosa: olhando de frente para ela, não pode o homem dar conta da imensidão da floresta que por trás da árvore se esconde. Assim, somente escalando as grandes copas é que pode o desbravador perceber a imensidão verde que o abraça e a complexidade da viagem que o espera. Tal qual um desbravador diante de sua primeira grande árvore, encontra-se também o leitor do *Fausto* de Thomas Mann ante as primeiras passagens desse romance – uma vez que mal pode perceber a imensidão da profunda viagem a qual terá de empreender. E se há viagens que não podem (ou não devem) ser realizadas solitariamente – fato é também que a viagem pelo texto fáustico é uma dessas. Pelos caminhos labirínticos e repletos de enigmas de *Doutor Fausto* carece o pesquisador do auxílio daqueles que – ao longo dessa viagem iniciática – exercem a função de guias ou companheiros de jornada.

Assim é que, certamente, a pesquisa aqui empreendida não poderia ter sido realizada sem a luz de um razoável número de guias e companheiros. Dentre eles, cumpre destacar a sempre atenta, carinhosa, precisa e fundamental colaboração do Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo – orientador perspicaz e guia seguro que me conduziu pelo universo dos textos de Thomas Mann e pelas sendas de *Doutor Fausto*. Agradeço também à Profa. Dra. Josiane Maria de Souza – amiga e eterna professora que me apresentou a tradição fáustica e o mundo da literatura. Aos queridos amigos músicos Paulo Bandel, Paulo Celso Souza e Helgo Ackermann – pelo sem-fim de momentos em que transformamos os ensaios de nosso quarteto de cordas em verdadeiros debates sobre música alemã e sobre cultura germânica. Aos colegas pesquisadores do “Antropologia do Som” – grupo de estudos em etnomusicologia vinculado à pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Aos queridos amigos e grandes incentivadores: Heitor Amílcar da Silveira Neto – jornalista e editor de exímia competência – e Prof. Dr. Adelino Francisco de Oliveira – pelo apoio e por todos os debates sobre o universo do texto e das letras. Agradeço também às amigas Valika Ackermann – pelas conversas sobre a Alemanha – e Zilma Bandel – pelas leituras, bate-papos e informações sobre o mundo germânico.

Em destaque, faz-se necessário também agradecer aos professores doutores Eric Mitchell Sabinson e Josiane Maria de Souza – que ao tomarem parte da banca de qualificação deste trabalho colaboraram imensamente para que a pesquisa que agora se apresenta pudesse ser revista em seus rumos, repensada em sua proposta e revisada em suas afirmações.

A Tânia e Miró - pela paciência, dedicação e incentivo.

Quem com o Diabo anda, com ele acaba.

(Dito popular alemão. In: *Historia del Doctor Johann Fausto.*
Anónimo del siglo XVI)

Assim, com ímpeto, será arrojada a Babilônia, a grande cidade, e nunca jamais será achada. E voz de harpistas, de músicos, de tocadores de flautas e de clarins jamais em ti se ouvirá, nem artífice algum de qualquer arte jamais em ti se achará.

(Apocalipse 18: 22-23)

Introdução: entre a literatura e a música.

*Ut musica poesis.*¹

Da Grécia antiga aos dias atuais, ecoam na área dos estudos musicais sonoros embates teóricos que continuam a colocar estudiosos e pesquisadores diante de questões bastante controversas no que diz respeito às leituras intersemióticas que costumam relacionar a composição musical à pintura, à literatura, à escultura ou a outras manifestações artísticas. O debate em torno das relações de contiguidade e semelhança entre a música e as outras artes muitas vezes ainda não se estabelece de forma tranquila no plano das análises e das pesquisas realizadas – em especial – por músicos práticos ou mesmo por alguns musicólogos. Por assim ser, cumpre dizer que a já antiga questão acerca da autossuficiência ou não do discurso musical igualmente parece, desse modo, ainda ser uma constante em tais complexas discussões.

No plano da musicologia, em especial, Yara Borges Caznok – em seu importante livro *Música: entre o audível e o visível*² – brilhantemente nos provoca a refletir sobre o fato de ser ou não a música um elemento puro, podendo ela (ou não) apontar para algo que vai ou está além de sua sonoridade. Da mesma forma, a autora nos coloca também outras questões igualmente provocativas e que exemplificam a quase sempre truncada discussão sobre as relações da música com as demais artes – e nos incita, então, a pensarmos se: a) o discurso musical pode sugerir algo que não seja puramente sonoro? b) qual objeto artístico nos revela uma maior gama de sentidos mais facilmente identificáveis: a obra de arte composta unicamente por sons ou aquela que inclui em seu tecido musical elementos pertencentes a esferas extramusicais?³

Pensando-se ainda especificamente no plano dos estudos musicológicos, podemos dizer – a partir de Caznok – que orbitam em torno das relações comparatistas entre a música e as outras artes duas vertentes de análise de natureza singularmente opostas – são elas: a) a

¹ Expressão cunhada por Jon GREEN – *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 09 – para parodiar o clássico dito de Horácio (“ut pictura poesis”) com o qual ele abre sua *Ars Poetica*.

² CAZOK, 2008.

³ *Idem*, p. 21.

vertente referencialista e b) a vertente absolutista.⁴ Ainda segundo a autora, os referencialistas – como o próprio nome indica – são aqueles que aceitam que a música pode e deve ser pensada para além de sua estrutura sonora, vindo a expressar, “descrever, simbolizar ou imitar referências extramusicais.”⁵ A corrente absolutista, por sua vez, entende a música como uma obra de arte autônoma e acredita que quaisquer outros conteúdos a ela ligados devem ser considerados “interferências a uma suposta audição verdadeira da música” – e que diminuem o valor da obra musical.⁶

Todavia, e diante da complexidade de tais discursos, parece-nos curioso o fato de que, no duelo entre referencialistas e absolutistas, estes últimos – respeitados que merecem ser em relação a seu ponto de vista – todavia, vez ou outra, dão mostras de certa hesitação ou mesmo acabam, de certa forma, por expor relativa incoerência em relação à própria teoria que os embasa. Nesse sentido, vale citar – por exemplo e a título de curiosidade – a figura do compositor russo Igor Stravinsky. Como nos conta Caznok, Stravinsky afirmara constantemente em seus escritos que a música não é nem nunca será nada além dela mesma. Ou seja, para Stravinsky – segundo Caznok – é a música um elemento puro. Porém, e contrariando sua premissa ou esquecendo-se dela, Stravinsky compusera o muito interessante e belo *Canticum Sacrum*, “cuja estrutura formal representa a planta da Catedral de São Marcos, em Veneza.”⁷

Cumprе destacar, todavia, e como nos aponta ainda Caznok, que o nascimento de novas “poéticas artísticas” no mundo moderno e pós-moderno – quase sempre originadas a partir de esforços multisensoriais (como, por exemplo, as criações da arte multimídia ou mesmo as complexas “instalações” de uma exposição de arte contemporânea) que envolvem e atingem o espectador (quase que ao mesmo tempo) em seus cinco sentidos – atualmente vem fazendo com que artistas e teóricos se esforcem para tentar deixar de lado a “antiga querela” que caracteriza a relação entre referencialistas e absolutistas. Apesar de – como apontamos – referencialistas e absolutistas não terem encontrado ainda um ponto de total

⁴ CAZNOK, 2008

⁵ Idem, p. 22.

⁶ *Ibid.*

⁷ Idem, p. 25.

comunhão de suas respectivas teorias, estudiosos da composição musical começaram a buscar, livres de tais preceitos, investir na investigação acerca da natureza das relações intersensoriais no universo da música.⁸

Aproximando-se – desta feita – da vertente dos referencialistas, este trabalho que aqui se introduz entende ser importante reconhecer inicialmente que – dentro da esfera do referencialismo – as relações entre a música e as demais artes existem desde os primórdios da criação musical. Quer dizer, se voltarmos rapidamente nosso olhar para a história da música e das artes em geral, poderemos observar que já os gregos se valiam do uso de diferentes modos e seus respectivos intervalos a fim de despertarem ou provocarem no ouvinte as mais diferentes sensações e reações. Do aparecimento do ditirambo – na Antiguidade – ao cantochão medieval, passando-se pelo policoralismo do Renascimento, já sabiam os artistas compositores, por exemplo, que a inserção de textos verbais (ou mesmo de danças e coreografias ainda bastante primitivas) junto do plano musical servia imensamente como um estímulo à imaginação visual dos ouvintes.⁹

Em igual trilha, cumpre lembrar que música, literatura e cenografia formaram juntas as bases da ópera barroca – que tanto aguçara a audição e a visão do público ao longo do século XVII. Já no XIX, por sua vez, a vertente da música sinfônica programática trouxe para tal debate a influência e a força de novos elementos – tais como a descrição sonora de visões internas, imagens oníricas e alucinações produzidas por uma subjetividade ilimitada – que fortaleceram ainda mais a relação da composição musical com as demais artes.¹⁰ Valendo apontar também que, nesse sentido, Hector Berlioz (1803-1869) – espécie de renovador da música sinfônica programática – valera-se quase sempre de textos literários para a composição de suas obras orquestrais.

Em seu *Grand traité d'instrumentation* (1834), Berlioz descrevera que a arte da instrumentação é similar à arte de colorir – uma vez que o compositor vai colorindo a

⁸ CAZNOK, 2008, p. 25.

⁹ Idem, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*

música com ritmos, melodias e harmonias.¹¹ Sobre “a cor do som,” por sua vez, Caznok nos lembra que Leonid Sabeneff – compositor e musicólogo russo – considerava que Berlioz, Debussy e Wagner (dentre os grandes compositores da música orquestral), seriam aqueles cuja capacidade de ouvir os timbres de forma colorida fora a mais preponderante e altamente desenvolvida.¹² Nesse sentido, e tratando também do colorido da música, não podemos deixar de citar que, no século XX, Arnold Schönberg (1874-1951) e a Segunda Escola de Viena chegaram mesmo a cunhar para a música o conceito da “melodia colorida por timbres” – a *Klangfarbenmelodie*.

Nos estudos literários, por outro lado, vemos que – como nos lembra Solange Ribeiro de Oliveira, em seu referencial livro intitulado *Literatura e Música*¹³ – historicamente também são atribuídas aos filósofos da Antiguidade algumas das primeiras e “célebres metáforas” por meio das quais já se vaticinava que “a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada”¹⁴. Da famosa frase inicial da *Ars Poetica* de Horácio (“ut pictura poesis”) derivam hoje, genericamente – como propõe Solange Ribeiro de Oliveira – correlativos que interligam naturalmente a literatura e a música (“ut musica poesis”) ou ainda correlacionam a música com as artes plásticas (“ut musica pictura”).¹⁵

Do mundo clássico ao contemporâneo, cumpre ressaltar, então, que no plano da análise literária uma interminável série de “compêndios e estudos críticos” veio à tona a partir da “longa tradição horaciana” – e desaguara, desta feita, em “tendências da literatura comparada” e em análises ímpares que tomam por base os mais diferentes “sistemas sógnicos” da produção artística.¹⁶ Quer dizer, se na área musical as relações da música com as demais artes ainda é vista por muitos como suspeita ou arriscada, os estudos literários, de maneira geral, há muito abraçaram completamente o universo das relações e comparações com a música (e também com um sem-fim de áreas, campos e saberes).

¹¹ CAZNOK, 2008, p. 26.

¹² Idem, p. 27.

¹³ OLIVEIRA, 2002.

¹⁴ Idem, p. 09.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

Na área da literatura, tal liberdade interpretativa talvez possa ser entendida e explicada – como nos aponta também Solange Ribeiro de Oliveira – como um reflexo de uma teoria sustentada a partir da visão de importantes semiólogos como Roland Barthes e Michel Butor, para os quais todo objeto artístico exige sempre uma leitura que inevitavelmente passa por um denominador comum: a linguagem verbal.¹⁷ Desta feita, no plano da literatura comparada à música, em especial, um grande número de pesquisadores debruça-se há tempos sobre o que Steven Paul Scher denominara, por sua vez, de tradição “melopoética.”¹⁸

Seguindo assim pela trilha da melopoética – proposta também por Solange Ribeiro de Oliveira a partir do escritos de Steven Paul Scher *et al* – este presente trabalho volta seu olhar para o romance *Doutor Fausto*, do escritor alemão Thomas Mann, ideando analisar nele possíveis influências advindas do universo musical. Desta feita, objetiva também este texto descortinar o cenário musical proposto por Mann, bem como – também – intenta-se relacionar tal cenário com a filosofia que, como acreditamos, embasa sua estrutura.

Ou seja, a tese que agora se abre almeja objetivamente lançar um pouco de luz sobre os aspectos musicais de *Doutor Fausto*, relacionando-os ao universo da música erudita produzida ao longo das quatro primeiras décadas do século XX e à filosofia que a ele pode se associar. E, isto posto, seja em diálogo com a vertente musicológica referencialista ou irmanando-se à melopoética dos literatos, o presente texto idealiza poder também – assim – transitar (livremente?) pelos campos da literatura e da música.

Partindo de tal proposta, apresenta-se esta tese dividida em três partes. Num primeiro momento, faz-se aqui uma retomada de alguns aspectos biográficos de Thomas Mann, relacionando-os à formação musical do escritor e, conseqüentemente, à formação musical da burguesia alemã do século passado. Ainda no primeiro capítulo, aborda-se rapidamente a gênese do romance em questão, revelando-se nela a participação efetiva do filósofo

¹⁷ OLIVEIRA, 2002, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*

Theodor Adorno como uma espécie de consultor de Thomas Mann para as questões musicais e filosóficas de *Doutor Fausto*.

No segundo capítulo, são descortinados e apontados mais diretamente os aspectos musicais presentes no enredo desse *Fausto* moderno, relacionando-se tais aspectos com a música produzida por Arnold Schönberg e seus discípulos. Finalmente, no terceiro e último capítulo, esta tese estabelece um plano interpretativo que propõe a leitura do referido romance de Mann – e da poética musical que nele ecoa – à luz da filosofia de Adorno presente em *Filosofia da Nova Música* e na *Dialética do Esclarecimento*.

Metodologia

No campo das investigações das relações melopoéticas, Solange Ribeiro de Oliveira nos aponta – partindo da proposta de Scher, Spaethling e Cupers¹⁹ – que as múltiplas possibilidades de comparação entre a literatura e a música devem levar em conta três amplas categorias ou processos de análise – sendo eles:

1. Estudos literário-musicais: aqueles que utilizam o conhecimento referente às características do universo literário para se realizar a análise de uma obra musical.
2. Estudos músico-literários: nos quais o saber derivado da musicologia fornece referencial teórico para se analisar uma obra literária;
3. Estudos de formas mistas: quando o olhar do pesquisador procura investigar a produção e confecção de obras de caráter duplamente musical e literário, como o *lied* e a ópera.²⁰

Desta feita, e tendo como *corpus* de análise o referido romance de Thomas Mann, tomamos por empréstimo o processo de comparação que – como exposto no item de número dois das categorias acima – procura reconhecer em *Doutor Fausto* elementos estruturais e temáticos cuja natureza ou influência originam-se ou relacionam-se com os desenvolvidos no plano da composição musical. Ou seja, partindo-se de conhecimentos referentes à área musical, procederemos uma análise no campo da literatura.

Corroborando assim a leitura que – partindo da perspectiva dos estudos músico-literários propostos por Oliveira – iremos apresentar nesta tese, intercalaremos nossas observações com uma série de correspondências trocadas entre Thomas Mann e Theodor Adorno durante os anos que vão de 1943 a 1955. Além disso, o presente texto também revisita a produção escrita de variados críticos da obra de Mann – como Anatol Rosenfeld e Otto Maria Carpeaux –, entrecruzando as afirmações desses teóricos com as registradas pelo

¹⁹ OLIVEIRA, 2002, p. 48.

²⁰ Idem, p. 49.

próprio Thomas Mann em suas cartas, na *A Gênese do Doutor Fausto* e também em alguns de seus mais importantes ensaios sobre literatura e sobre música.

Capítulo 01.

De Paraty a Lübeck: música e literatura debaixo de telhados burgueses

Partindo de uma visada que procura resgatar a origem burguesa de Thomas Mann, a fim de relacioná-la com o processo de formação do escritor (bem como o de sua educação musical) e do próprio romance *Doutor Fausto*, o capítulo que abre este trabalho intenta inicialmente descortinar – mesmo que brevemente – alguns dos elementos que compuseram a cena do ambiente familiar de Mann, ideando desconstruir os mitos que passam por sua tão propalada herança materna brasileira. Ao reafirmar o caráter germânico e burguês de sua formação – em detrimento da neblina que envolve o escritor numa atmosfera tropical – evidenciamos também nesta primeira parte a integração de Mann com os símbolos maiores da burguesia alemã – bem como reconhecemos e apontamos a influência que Wagner e Goethe exerceram sobre a formação do gênio do escritor.

Seguindo sempre pelo viés das relações entre literatura e música – este primeiro capítulo aborda também a sempre constante relação dos textos de Mann com o universo da música erudita – e sua relação com figuras influentes do cenário da composição musical na Alemanha das primeiras quatro décadas do século XX. Preparando o cenário para uma análise mais pontual e detalhada dos aspectos técnico-musicais presentes em *Doutor Fausto* – os quais veremos no capítulo seguinte – este capítulo de abertura objetiva, por fim, apontar ainda o início da participação do músico e filósofo Theodor Adorno no processo de escrita do romance em questão.

1.1. A origem burguesa de Thomas Mann e sua relação com a gênese do *Doutor Fausto*.

*Denn das Leben ist die Liebe und des Lebens Leben Geist*²¹
(Pois a vida é o amor e o espírito da vida da vida)

²¹ GOETHE *apud* MANN, 1957, p. 57.

Na manhã do dia 6 de junho de 1875, talvez a cidade de Lübeck tenha acordado menos fria e menos nublada. As ondas do Báltico, por sua vez, talvez também tenham banhado mais mansamente a graciosa baía de Travemünde – tocando a cada um de seus portos num ritmo ainda mais cadenciado e sereno. E assim – tão literariamente o quanto possamos imaginar – nesse dia, no centro dessa cidade hanseática alemã, numa de suas confortáveis e aconchegantes casas burguesas, viria à luz aquele que seria seu filho mais ilustre e dileto – e um dos mais geniais escritores da literatura alemã de todos os tempos: Thomas Mann.

Thomas Mann foi o segundo filho de uma família de cinco irmãos – composta ainda por Heinrich, Julia, Carla e Viktor. Tendo como patriarca o senador Thomas Johann Heinrich Mann (então um importante comerciante e o principal líder político dessa “cidade independente,” pertencente ao estado de Schleswig-Holstein) e como matriarca a senhora Julia da Silva Bruhns (uma brasileira nascida em Paraty, filha de um colono alemão que vivera no Brasil e de uma mulher de origem portuguesa que ele conhecera em terras tropicais), os Mann descendem, desta feita, da alta burguesia alemã ligada – como nos conta Anatol Rosenfeld – a uma das mais seletas “cepas” germânicas.

*Thomas Mann é descendente de uma família da alta burguesia e sempre gostava de salientar esse fato (...). É essa antiga tradição de que se sente profundamente imbuído, tradição de artesanato e de dedicação à cuidadosa e esmerada atividade cotidiana. Esse pathos do trabalho regular e do esforço diário – que se tornou a alavanca de uma grande obra criada num incessante labor, nunca interrompido – tem profunda significação moral para Thomas Mann. Ocasionalmente ele fala do imperativo moral da atividade regular, do Aktivitätskommando da civilização ocidental.*²²

Apesar de ilustres representantes de uma burguesia alemã animada ainda pelo espírito mais vívido de uma cultura cuja origem remonta ao século XVI (burguesia essa que, vale dizer, pouco ou nada tem a ver com a ideia de burguesia atual, mas referia-se, sim, “à burguesia da Idade Média,” formada por homens como “Dürer e Hans Sachs, velhos mestres e artistas da cidade de Nuremberg”²³), os Mann veriam sua estrutura familiar desmoronar diante de

²² ROSENFELD, 1994, pp. 21-22.

²³ *Ibid.*

seus próprios olhos espantados. A prematura morte do patriarca, em 1891, levaria à dissolução da empresa familiar comandada por ele e daria início a uma derrocada que culminaria na dispersão da família e – posteriormente – na morte trágica e também prematura de alguns de seus integrantes.

Na trilha dessa dispersão, Thomas Mann, então órfão de pai (e ainda menino) ver-se-ia também temporariamente apartado de sua mãe – uma vez que ela, após a morte do marido, abandonara Lübeck a fim de tentar recomeçar a vida na bela e atraente Munique (enquanto Thomas permaneceu na cidade para concluir seus estudos). Todavia, encontrando na ausência materna motivos que o arrancariam de seu “torrão” natal, Mann – tão logo concluiu o curso escolar no Liceu da cidade de Lübeck – imediatamente seguiu os passos de Julia e se mudou também para a Baviera.

Tendo o irmão mais velho – o escritor Heinrich Mann – como exemplo, Thomas ingressaria ainda muito cedo no universo da literatura. Sentindo vital necessidade de exercitar-se na escrita, “e não encontrando nas organizações sociais formais um trabalho que pudesse saciar seu desejo de produzir arte,”²⁴ o jovem Thomas Mann deixaria definitivamente o emprego que assumira em uma companhia de seguros, em Munique, para lançar-se assim no mercado editorial como escritor. Sua primeira ficção, intitulada “Queda,” é então datada do ano de 1894 – época na qual o escritor contava ainda a idade de 19 anos.

Já na virada do século XIX, Mann viria a publicar pela *Fischer* (editora na qual publicaria toda a sua obra ao longo da vida) o famoso conto *O Pequeno Senhor Friedmann*. No início do século XX, no entanto, viriam a público seus dois primeiros grandes sucessos: o romance *Os Buddenbrooks* (1901) e a novela *Tonio Kröger* (1903). Nessas obras iniciais o autor, num paralelo biográfico surpreendente, deixaria vir à tona a decadente história das famílias burguesas alemãs assoladas pela decomposição de seus integrantes. Fazendo, assim, uso da prática de trazer para a literatura elementos e personagens extraídos da vida real, Mann desvela – já nesses primeiros textos – a turbulenta bancarrota dos valores

²⁴ ROSENFELD, 1994, p. 21.

burgueses e a alienação ²⁵ familiar que ele percebia estar “crescendo de geração em geração” no seio da sociedade alemã. Aponta-nos também Rosenfeld sobre isso:

De um lado a sociedade, o senso comum, o pathos da atividade e do empenho cotidianos, com uma palavra, o imperativo do dia, para citar o lema de Goethe tantas vezes repetido por Thomas Mann. (...) De outro lado: a alienação, o individualismo ao excesso, a entrega a uma meditação sem eira nem beira, o jogo estético sem responsabilidade, a desligação do tempo ocidental em que cada minuto tem sessenta segundos. Representativo para essa atitude parece-lhe um vício muito alemão, muito caro também a ele mesmo: a embriaguez da música e a dissolução no doce Nirvana do comércio puramente espiritual afastado do século e da praktische vernunft, isto é, da razão prática ou da razão moral, no sentido de Kant. ²⁶

Por outro lado, se os enredos das primeiras obras de Mann nos remetem inevitavelmente à desestruturação que vai tomando conta de sua própria família (desestruturação essa que culminaria com o suicídio das irmãs Carla – em 1910 – e Julia – em 1927), importa dizer também que figuram em seus escritos outros elementos simbólicos que igualmente inserem o leitor no universo das famílias burguesas ao qual o próprio Mann pertencia – como referências a casas confortáveis e a belas construções arquitetônicas, a descrição da prática da apreciação de obras de arte (acentuando-se aí a importância da música e da literatura para esse grupo social) e a ênfase em relação ao debate acerca de questões religiosas (especialmente a luterana) e à organização tradicional da família.

Ainda no âmbito das relações entre biografia e obra, muito já se disse também – no que toca a gênese do pensamento manniano – que a origem tropical e o sangue brasileiro de Julia da Silva Bruhns foram fatores determinantes a exercerem sincera diferença na vida pessoal e artística de Thomas Mann. De cabelos pretos e compleição nada ariana, “inserido numa Alemanha onde todos os homens se chamam Hans ou Fritz,” ²⁷ Mann literalmente teria sentido na pele o peso da herança latina materna a ponto de, por conta de tal gênese,

²⁵ Alienação essa cuja acepção, no caso, como nos lembra Rosenfeld, aparece “um tanto modificada” de seu sentido marxista. O termo em questão talvez mais nos remeta à ideia de “separação, anormalidade, isolamento, marginalidade, alienação secular.” (Cf.: ROSENFELD, 1994, p.21.)

²⁶ ROSENFELD, 1994, p. 23.

²⁷ Idem, p. 20.

deixar germinar em si um arraigado e paradoxal complexo de não-pertença social – contra o qual, ao que parece, ele sempre tentara lutar.

Nesse sentido, a beleza morena e exótica de Julia e sua sempre virtual (ou espiritual?) presença na vida do escritor e de seus irmãos parecem, de fato, ter deixado uma marca indelével no escritor e, conseqüentemente, em sua obra. Como ele próprio sinaliza em um relato autobiográfico, viera da mãe o gosto pelas artes e, em especial, pela música. Afinal, teria ela própria ministrado a Thomas Mann as suas primeiras aulas de música – e viria dela também o exercício diário da ternura e da sensibilidade (tão escasso no trato com o pai, típico representante do homem germânico). Revela-nos, assim, o próprio Mann:

Fui o segundo filho do matrimônio formado por Johann Heinrich Mann, mercador e senador da Cidade Livre, e por sua esposa Julia da Silva-Bruhns. Assim como o meu pai era neto e bisneto de cidadãos de Lübeck, a minha mãe, pelo contrário, viera ao mundo no Rio de Janeiro. Era filha dum alemão proprietário de plantações e de uma brasileira de origem portuguesa, e foi levada para a Alemanha quando tinha sete anos. A minha mãe tinha um tipo claramente latino. Fora, na sua juventude, uma beleza muito admirada e tinha uma grande sensibilidade para a música. Se me interrogo donde procedem, hereditariamente, as minhas aptidões, tenho de recordar o famoso verso de Goethe e dizer que do meu pai me vem ‘a seriedade na conduta’ e da minha mãe, pelo contrário, ‘a natureza jovial,’ isto é a inclinação para a arte e as coisas da sensibilidade, e o ‘gosto de fantasiar,’ no mais amplo sentido da palavra.²⁸

Do imponente casarão postado à beira da baía de Paraty (plantado entre coqueirais e palmeiras, com portas, sacadas e janelas que voltavam o olhar para a capela central da cidade, construída do outro lado da baía), no qual Julia nascera e permanecera apenas até os sete anos de idade (quando teria definitivamente embarcado para Lübeck), Thomas Mann parece ter também geneticamente assimilado a essência do gosto pelas casas grandes, tradicionais e confortáveis às quais já nos referimos. E, talvez por isso, o autor – como já afirmamos – costumara tecer em seus escritos (ficcionais ou não) carinhosas e detalhadas descrições dessas construções tipicamente burguesas. Desta feita, conta-nos sobre isso o

²⁸ MANN *apud* TRÍAS, 1990, pp. 35-36.

próprio Thomas Mann – rememorando os ambientes burgueses aos quais esteve presente em sua infância:

*Tive uma infância mimada e feliz. Os cinco irmãos, três rapazes e duas meninas, vivíamos numa elegante casa da cidade, que o meu pai mandara construir para si e para a família.*²⁹

E ainda:

*O ambiente idílico, refinado, protetor e aprazível daquela estada, com suas refeições de vários pratos na table d'hôte, satisfazia-me de um modo indescritível, favorecendo a minha inclinação – só muito tempo mais tarde medianamente corrigida – para a preguiça sonhadora. E quando aquelas quatro semanas, que a princípio pareciam intermináveis, se acabavam e tínhamos de voltar para casa, uma suave dor de compaixão para comigo mesmo dilacerava-me o coração.*³⁰

Apesar de ter morrido sem conhecer pessoalmente o velho casarão da “Fazenda Boa Vista” (também chamada de “Fazenda do Engenho”), em Paraty (casarão esse que se encontra hoje praticamente abandonado, uma vez que apodrece à beira-mar enquanto seus novos proprietários – estrangeiros – e as autoridades brasileiras locais discutem a transformação do espaço em um hotel de luxo ou num centro cultural germânico-brasileiro), Mann nunca fora avesso ao deleite advindo dos prazeres burgueses; curiosamente também experimentados e praticados por seus ancestrais brasileiros.³¹

²⁹ MANN *apud* TRÍAS, 1990, pp. 35-36.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Sobre a vida de Julia Mann e a relação de Thomas Mann com a herança materna ligada ao Brasil, vale conferir a recente publicação brasileira do livro *Terra Mãtria* – de Karl-Josef Kuschel, Frido Mann e Paulo Astor Soethe, publicado pela editora Civilização Brasileira, 2013.



32

No esteio dessa discussão acerca da herança familiar de Mann, ainda é válido ponderar – todavia – que os caracteres culturais hereditários que possivelmente Julia da Silva Bruhns transmitira ao filho não passam – como desejam muitos estudiosos da obra manniana – pelo compartilhar de qualquer exotismo, tropicalismo ou mesmo brasilidade. Apartada dessa visão acerca da origem burguesa de Mann, o olhar que procura o “exótico” como elemento basilar da gênese do pensamento desse escritor pode dar margem a perigosas ou mesmo absurdas afirmações (como a premissa descabida que atribui a Mann um “quê” de uma cor local brasileira e tropical).

A tal ponto seguem alguns biógrafos nessa infundada tentativa que, por vezes, ao se referirem acerca do nascimento de Julia, fazem com que o ocorrido ganhe contornos

³² Imagens do casarão localizado na Fazenda Boa Vista, no qual morou Julia da Silva Bruhns – em Paraty/RJ. (fotos: Alexandre Bragion, 19/01/2012).

fantásticos e se transforme numa cena quase antropofágica (como o faz o catalão Eugênio Trias, por exemplo, em seu livro *Conhecer Thomas Mann e Sua Obra*, ao atribuir a Mann uma origem amazônica!):

*Pouco significa desvelar o que até agora mantive de reserva ao leitor desprevenido, a nacionalidade de origem da mãe de Thomas Mann, Julia da Silva Bruhns, filha de comerciantes alemães enriquecidos que se instalaram em terras brasileiras e que, numa viagem pela zona amazônica, foram alegrados pelo nascimento de quem havia de ser, mais tarde, a fiel e encantadora – ainda que exótica – esposa de Johann Heinrich Mann, o distinto pai de Thomas e Heinrich.*³³

E ainda:

*Esclarecemos o enigma de suas misteriosas tendências e contra-tendências. Informações fantásticas que deviam fustigar a imaginação desperta do menino estendido na chaise longue e que o fariam, com toda certeza, voar por espaços infinitos ao encontro de uma origem sonhada: mistério do fundamento primeiro e metafísico. Uno primordial.*³⁴

Burguês, europeu e alemão até o último fio de sua vasta cabeleira negra, Thomas Mann toma como questão fundante de sua vida e de sua obra a reflexão sobre a origem e o destino da germanidade de essência puramente burguesa. Seu pensamento está em Goethe, em Schiller, em Erasmo, em Lutero. Seus ouvidos educaram-se ao som de Bach, de Beethoven e de Wagner. Seus olhos aprenderam a ver exercitando-se sobre as gravuras de Dürer e correndo pelos telhados pontiagudos das casas de Lübeck. Não há florestas, não há índios nem histórias amazônicas – pois, como nos lembra ainda Anatol Rosenfeld:

Toda a vida de Thomas Mann, no seu sentido mais profundo, é um constante esforço de superar a sua natureza, impregnado do romantismo musical da Alemanha, a sua vida é uma vida exemplar no seu aspecto de superação moral e de vitória sobre as suas mais profundas inclinações. E toda sua obra nada é senão a expressão estética desse esforço constante de contrapor os dois valores, de pô-los em xeque, de referi-los num jogo de dialética altamente

³³ TRÍAS, 1990, p. 33.

³⁴ *Ibid.*

ambígua, de ironizar-lhes a unilateralidade, de salientar a necessidade de sua síntese final .³⁵

Homem da “cidade livre,” os já comentados e pontiagudos telhados da velha Lübeck – afastada por um oceano da também velha Paraty –, parecem, esses sim, terem atraído desde cedo a atenção do escritor alemão – haja vista que, em alguns de seus escritos iniciais, o aspecto pouco comum desses telhados aparece quase sempre como uma referência arquitetônica por meio da qual a cidade de Lübeck pode ser reconhecida. Afinal, ao longe, vindo do mar ou em meio à neblina das terras germânicas, são os telhados em forma de agulha (muitas vezes esverdeados ou avermelhados) os primeiros sinais que despontam aos olhos do viajante ou daquele que volta à terra natal.

Desta feita, mais do que meramente descritos como um recurso arquitetônico pensado para evitar-se o acúmulo de neve sobre as casas ao longo do rigoroso inverno do báltico, para Mann os telhados pontiagudos de sua cidade natal tornam-se elementos de identidade por meio dos quais o mundo urbano parece querer ganhar ares daquilo que é “diferente,” “peculiar” ou “ímpar” – e não exótico ou pitoresco. Assim é que, por exemplo, tomando a “casa” como um símbolo a partir do qual os burgueses se reconhecem como tal, revela-nos o próprio Mann as sensações que tivera quando – pela primeira vez – visitara a residência na qual morara Goethe, em Frankfurt:

Visitei pela primeira vez a casa paterna de Goethe, em Hirschgraben – Frankfurt. Aquelas escadas naquela casa eram para mim velhas conhecidas, por seu estilo e por seu ambiente. Era o cotidiano tal como aparecem no livro de minha vida, e, ao mesmo tempo, o começo da imensidão. Estava como em “minha casa” e, não obstante, fui um hóspede tímido no ambiente original do gênio. Se tocavam a pátria e a grandeza. O patriarcalmente burguês, convertido em objeto de museu, que em sua condição de berço do herói se oferecia sigiloso a nossa devoção: o digno e aprazível, conservado e santificado pelo culto ao filho que o abandonou. (...) Eu o vi, o suspirei, e o conflito entre a familiaridade e a devoção provocada em minha alma se fundiu

³⁵ ROSENFELD, 1994, p. 23.

*naquele sentimento composto de humanidade e afirmação própria:
no amor que sorri.*³⁶

A menção que aqui se faz à singularidade de tais arquiteturas – além de nossa insistente referência ao gosto de Mann pelas construções tipicamente burguesas – quer por sua vez salientar contornos de um dado curioso que nos remete a outro tema também de suma importância para o autor (e para o romance *Doutor Fausto*): o tema do burguês que, ao mesmo tempo, liga-se com o que é “diferente”, “fora de padrão”, “marginal.”

De fato, descendo pelos pontiagudos telhados de Lübeck, encontramos – debaixo de tetos soberbos – uma sociedade à qual Thomas Mann, apesar de ser um de seus descendentes diretos, esforçava-se para adaptar-se. Como os telhados que despontam em meio à arquitetura de sua cidade – ou como o soberbo casarão da Fazenda Boa Vista se destaca na paisagem marítima de Paraty –, o escritor e sua obra viriam a despontar como expoentes de uma tradição solidificada num “mundo de disciplina e imperativos categóricos” que se mostraria, ao longo do século XX, extremamente “perigoso e “nefasto.”³⁷

Isto posto, talvez possamos afirmar que no jogo das relações hereditárias e sociais no qual Mann se via envolvido, o seu sentimento de *outside* não advém de sua gênese brasileira. Pelo contrário, e fugindo de mitos absurdos como o que expusemos há pouco, cabe reconhecer que a relativa distância que Mann mantinha com o ambiente burguês no qual estava inserido – e do qual era fruto legítimo – ampliara-se ainda mais nele quando Mann teve de reconhecer e aceitar também que sua missão “espiritual” (e política, em especial) o levaria a assumir o papel de “artista”. Cômico de tal missão, Mann acrescentaria à sua personalidade mais um traço que o diferenciaria dos demais integrantes da burguesia que o cercava: o traço do escritor que se propõe a refletir sobre a sociedade e sobre sua condição no mundo.

Muito cedo Thomas Mann se convenceu de sua missão de escritor e artista. Tendo clara intuição da sua situação anormal de artista dentro da sociedade burguesa, teve sua sensibilidade para esse fato enormemente aguçada pela anormalidade da sua ascendência

³⁶ MANN, 1943, p. 92 (tradução nossa da versão em espanhol).

³⁷ ROSENFELD, 1994, p. 22.

*entre as famílias tradicionais da sua cidade natal. Assim, o mero fato anedótico de sua ascendência parcial de brasileiro influenciou poderosamente toda a sua obra.*³⁸

Enquanto artista, Thomas Mann vai apresentar à sua própria sociedade os dramas que o constituem e, por conseguinte, os dramas que constituem a sociedade burguesa alemã – a qual, pautada em sua tradição feudal, sente-se também “eleita” e “diferente”. Num jogo de relações paradoxais no qual o artista se põe a criticar a sociedade da qual busca afastar-se, mas à qual ainda representa, a ficção de Mann desenvolve-se, ao longo de seus livros, como uma imensa construção que se ergue habilmente tijolo a tijolo, letra a letra, nota por nota. Em outras palavras, podemos dizer que, dentre seus temas prediletos, a questão social e a alienação burguesa (e os temas que desse jogo se depreende) ligam-se texto a texto, livro a livro, a ponto de se ter a sensação de que uma obra prepara (ou antecipa) a obra seguinte.

*Vemos, portanto, como o próprio autor só aos poucos descobre as implicações do magro tema inicial nascido de um incidente biográfico. Ao correr de uma longa vida de uma profunda especulação alimentada por muitos afluentes espirituais, Thomas Mann descobre que o seu tema pessoal, a experiência pungente da sua juventude, a sua isolamento, a sua marginalidade e alienação, é um processo que se repete através da história e se perde na sombra do mito. Esse mito é desenvolvido na tetralogia do bíblico José. Cada vez de novo o indivíduo se rebela, se isola, sob a Montanha Mágica dos sonhos e da pedagogia hermética e cada vez, de novo, tem de voltar, amadurecido, à sociedade.*³⁹

Assim é que, em meio a esse mundo multiforme e multifacetado da literatura de Thomas Mann, no qual aspectos biológicos e biográficos fundem-se e espelham-se em questões teóricas, políticas e filosóficas (alemãs e universais), despontam – como os antigos telhados de Lübeck – dois arquétipos centrais das discussões mannianas sobre o mundo da produção artística: a figura do músico e a figura do escritor. Mais uma vez jogando com as peças de seu próprio universo biográfico – uma vez que o escritor Thomas Mann era também um homem apaixonado pela música (em especial pela música de Wagner) – fora justamente caminhando pela fronteira da música com a literatura que Mann dera vida a seu grande

³⁸ ROSENFELD, 1994, p. 21.

³⁹ Idem, p. 28.

romance de maturidade: *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*.

*Trata-se da história de um compositor alemão, um fazedor de música, a arte mais alemã e mais discutível. E de um gênio, um expoente daquela categoria de rara humanidade que o burguês não pode deixar de designar de outro modo senão de “duvidosa”.*⁴⁰

Partindo da ideia de que o artista (como antena da raça) é figura central na percepção e na exposição dos vícios e dos males da sociedade, as personagens Serenus Zeitblom e Adrian Lerkühnn reunirão em suas respectivas personalidades ficcionais um conjunto de características que, em si, representam a reunião de diversos temas tratados por Mann ao longo de toda a sua obra (muitos dos quais propositalmente expusemos até aqui). Quer dizer, traduzindo em literatura (e em seu diálogo com a música) as suas próprias angústias, esses personagens inserem-se em situações cuja complexidade é capaz de instigar no leitor a rememoração de temas (autobiográficos) abordados por Mann já nos longínquos *Os Buddenbrooks* e *Tonio Kröger*– e também em toda a sucessão de obras que foram por Mann escritas até se chegar ao *Fausto* (e, indo além dele, chega mesmo ao último livro do escritor: *O Eleito*) – lembrando, todavia, que o

*romance do Fausto é, como todas as obras de Thomas Mann, eminentemente autobiográfico. Quase todas as figuras tomadas da realidade, e mesmo ocorrências íntimas de família, como o suicídio de uma irmã, são descritas em mínimos detalhes. Thomas Mann confessa desta maneira o quanto ele se sente envolvido na ação, o quanto se identifica com Adrian e, ao mesmo tempo, com o amor que o biógrafo Zeitblom dedica ao gênio enfermo.*⁴¹

Em busca de uma gênese que embase as concepções do pensamento manniano que levarão (na década de 1940) à escrita do *Fausto*, cabe então reconhecer que, de Paraty a Lübeck, debaixo dos telhados pontiagudos que cobriam as confortáveis casas nas quais viveram os Mann, fora escrita a história de uma época – uma “época burguesa,” como declara o

⁴⁰ ROSENFELD, 1994, p. 55.

⁴¹ Idem, p. 62.

próprio Mann – e ecoara ali a música que, para Mann, melhor representaria a germanidade que vicejava nesse momento histórico (que cruzaria o século XIX e naufragaria nas bélicas catástrofes do século XX) cujos representantes maiores seriam (sob o olhar de Thomas Mann): Richard Wagner e Johann Wolfgang von Goethe (este último apontado por Mann como sendo o maior “representante” de tal “época burguesa”).

Desta feita, e antes ainda de tocarmos nas questões pontuais acerca dos aspectos musicais em *Doutor Fausto*, vale a pena refletir aqui – mesmo que rapidamente e talvez apenas com o intuito de ilustrar o ideal burguês ao qual cremos ser importante reconhecer na gênese do pensamento manniano presente em seu *Fausto* – acerca de alguns dos ensaios basilares nos quais Mann reflete sobre os principais ícones que fundam então, ainda no século XIX, a perspectiva mítica de uma germanidade que – como queria Thomas Mann – deveria ser retomada pela Alemanha como o esteio diante do qual o genocídio imposto à humanidade – genocídio esse ao qual o romance *Doutor Fausto* ilustra – deveria ter sido evitado.

1.2. Wagner e Goethe como representantes da era burguesa.

Retomando-se os ensaios de Mann sobre arte, política e sociedade escritos na década de 1930, portanto justamente ao longo dos conflituosos anos que antecederam o início da Segunda Guerra e ao início da escrita de *Doutor Fausto* – nos parece importante citar nesta introdução alguns dos textos nos quais Mann aborda – como mitos da germanidade – justamente alguns fragmentos da vida e da obra de Johann Wolfgang von Goethe e Richard Wagner. Por assim ser, do conjunto dos ensaios do mestre de Lübeck, *Goethe como Representante da Época Burguesa e Grandezas e Sofrimentos de Richard Wagner*, despontam, e em especial, como dois dos primorosos textos nos quais Thomas Mann revela toda sua paixão pela vida e pela obra desses que são – em sua perspectiva – os representantes máximos da arte alemã e da própria ideia de germanidade da qual Mann se sente tributário – e a qual funcionará também como propulsora do processo de escrita de *Doutor Fausto*.

Pronunciados como discursos comemorativos,⁴² esses textos constituem-se quase como uma verdadeira aula magna sobre cultura, política, história, estética e – como não poderia deixar de ser – sobre o amor. Nesse sentido, podemos dizer que tais ensaios sintetizam em si – de certa forma – a gênese do sentimento nacionalista de Mann e desnudam toda sua paixão e seu encantamento pela forma e pela fórmula da obra desses gênios germânicos do século XIX. Ao que nos descortina, então, o próprio Mann:

*Não possa falar de Goethe senão com amor, quer dizer, com uma intimidade cuja falta de respeito se mitiga pelo afeto mais vivo para com a grandeza do gênio. Deixo modestamente para outras pessoas ilustres e para os espíritos comentaristas que sejam capazes de penetrar no sublime de um modo puramente intelectual (...). Eu só posso falar de Goethe partindo de minha própria substância, de meu próprio eu, quer dizer, de certa experiência familiar (...).*⁴³

Mann desvela assim, de tal maneira, seu amor à força da história, da personalidade e da obra goetheana e – em dados momentos – parece mesmo sentir-se mimetizado ao objeto de seu desejo e dedicação: Goethe, sua vida e sua obra. Em outras palavras, em sua exposição sobre Goethe e sobre a influência do mestre na formação da essência do ser alemão, Mann reconhece-se ideológica e socialmente semelhante ao gênio que tanto adora; vendo-se, por vezes, similar a ele em sua experiência familiar, social, burguesa e artística – justificando ainda que:

*E por que haveria eu de negar um reconhecimento, um direito à familiaridade que alcança em alto grau ao superpessoal e nacional? O mundo rende homenagens este ano e estes dias ao grande cidadão, porém somente nós alemães podemos fazer isso com essa familiaridade a que me refiro e em virtude de nossa substância, que também foi a dele (...). Todo alemão, cujo sentimento burguês origina-se na espiritualidade, nos sorri na casa paterna de Frankfurt.*⁴⁴

⁴² O discurso referente a Goethe fora realizado quando do centenário da morte do escritor, em 1932. O discurso referente a Wagner data de 1933, e fora proferido em 10 de fevereiro daquele ano, na Universidade de Munique, por ocasião do cinqüentenário da morte do genial músico.

⁴³ MANN, 1943, pp. 92-93 (tradução nossa da versão em espanhol).

⁴⁴ Idem, p. 93.

Tal como um “supragoethe” – que se vê herdeiro de uma tradição à qual tenta recuperar e, ao mesmo tempo superar –, Mann ressalta na vida e na obra de seu ídolo literário maior os elementos fundantes de uma arte que consagra a história, a cultura, a autoformação e o pensamento de uma burguesia alemã que – até o final do século XIX – reconhecia-se como berço dos mais expoentes músicos, escritores, filósofos e pensadores que já nasceram na Europa – e, por que não dizer, no mundo.

*A figura desse grande homem e grande poeta, ou melhor dizendo, desse homem em figura de poeta, pode ser vista de diferentes maneiras segundo o ângulo visual histórico a partir do qual se contempla. É ele, por exemplo, e está é a perspectiva mais modesta, senhor e mestre de uma época da cultura alemã, da época clássica, a qual os alemães devem o honroso título de povo de poetas e pensadores, a época de um individualismo idealista que estabeleceu verdadeiramente o conceito alemão de cultura (...).*⁴⁵

Mann reconhece, assim, no escritor de *Os anos de aprendizagem de Whihelm Meister*, a força de uma construção mítica capaz de, por meio dela, fazer representar-se política, social e artisticamente toda a história de um país – e, mesmo, todos os cidadãos de uma nação. Tal como grandes mestres da literatura de outros países representaram (e talvez ainda representem) miticamente suas respectivas pátrias – assim como Portugal concebe Camões e a Rússia a Tolstoi, por exemplo –, Goethe encarna, na visão manniana, a quintessência do ser alemão – localizando-se assim na vida e na obra goetheana um ideal claro que assinala a razão de ser da presença alemã no mundo. Afinal, para Thomas Mann, Goethe é o grande

*representante do médio milênio que denominamos época burguesa e que vai desde o século XV até o final do século XIX (...). Filho, pois, dos séculos XVIII e XIX, o é também do século XVI, da Reforma, sendo dessa forma irmão de Lutero e de Erasmo. A essas duas figuras se ligam seus rastros de surpreendente parentesco e simpatia, os quais ele mesmo destacava. Pode-se afirmar que ele reúne em si as características de ambos. Como manifestação de seu grau de germanismo, como gênio nutrido pelas forças populares (...).*⁴⁶

⁴⁵ MANN, 1943, p. 95 (tradução nossa da versão em espanhol)

⁴⁶ *Ibid.*

Desta feita, em meio ao mais que funesto, lúgubre e catastrófico destino ao qual a Alemanha se encaminhava no momento histórico quando do pronunciamento de tal discurso de Thomas Mann em homenagem a memória de Goethe – 1932 –, vale dizer que o resgate das qualidades e “afinidades (eletivas)” do grande mestre alemão expostas por Mann em seu discurso parecem querer recolocar, à força, o ideal alemão nos trilhos de uma tradição pautada no trabalho árduo (e excessivamente honesto) e na construção de um mundo pacífico, ordeiro e humano – tão diferente do universo dantesco que se abria sobre a germanidade já a partir do final da década de 1920. Em outras palavras, Mann demonstra no ensaio em questão ver em Goethe a personificação de uma Alemanha que – ameaçada pelo nazismo que se erigia – mostrava estar cruelmente em vias de deixar de existir. Conta-nos ainda Mann sobre Goethe:

*Seu caráter não tinha nada de solene ou ostentoso, pois era isento de solenidades. Era capaz de zombar de si mesmo, e, quando suas preocupações intelectuais o permitiam, sabia manifestar uma bondade e uma jovialidade infantis e paternas. Sua alma se inclinava sempre a favorecer ao próximo e a estabelecer a paz entre os homens.*⁴⁷

Nesse sentido – e reforçando-se a ideia de que o respectivo ensaio de Mann fora produzido à luz da angústia e do medo que se abatiam sobre a Alemanha no início da década de 1930 –, importa destacar também – entrecruzando-se rapidamente o pronunciamento de Mann sobre Goethe com outros escritos produzidos em tal momento – uma das cartas enviadas por Mann, nesse período, ao amigo escritor Hermann Hesse. Nela, corrobora-se o fato de que o medo e o horror invadiam o espírito de Mann e da Alemanha já no início da década de 1930. Conta-nos Mann em sua carta:

No verão passado um rapazinho de Königsberg me enviou um exemplar carbonizado da edição popular dos Buddenbrooks, porque eu dissera algo contra Hitler. Ele escreveu também (anonimamente) que tinha vontade de me obrigar pessoalmente a terminar eu mesmo a destruição do livro. Não fiz isso, mas guardei

⁴⁷ MANN, 1943, p. 99 (tradução nossa da versão em espanhol).

*cuidadosamente os restos enegrecidos, para que um dia testemunhem o estado espiritual do povo alemão em 1932.*⁴⁸

Ante a terrível ideologia que passa definitivamente a tomar conta de Alemanha, Mann – indo no sentido de resgatar a tradição burguesa alemã para o trabalho honesto e laborioso – continua a afirmar e a pontuar – em *Goethe como representante da época burguesa* – que a vida e a obra de Goethe funcionam como exemplos de devoção no que diz respeito aos ideais inspiradores necessários para a construção do mundo alemão e de uma obra genuinamente germânica – seja ela literária ou não.

Exemplo a ser seguido, não tendo assim “vocação para improvisador,” o trabalho de Goethe é – na visão manniana – fruto de pesquisas laboriosas, de dedica o incessante e de ordem austera e paciente; funcionando sempre como modelo do ideal alemão a ser admirado. Aponta-nos assim Mann – destacando em tal ensaio a obstina o de Goethe e o tempo por ele dedicado   laboriosa escrita de sua obra:

*Os magníficos relatos que finalmente receberam o título de Novela tiveram uma gesta o de trinta anos. Egmont requereu, desde seu esboço até seu término, doze anos; Ifigênia, oito; Tasso, nove. O trabalho de Os Anos de Aprendizagem abarcaram dezesseis anos e do Fausto quase quatro décadas.*⁴⁹

Labor, trabalho, ordem e obstina o. Esses são alguns dos importantes valores alemães e burgueses pelos quais Mann queria ver sua pátria reconhecida. Nesse sentido é que, para Thomas Mann, Goethe, ao resumir em si os verdadeiros genes do alemão burguês, miticamente carrega consigo toda a trajetória do pensamento alemão que se formou desde o século XVI. Sintetizada em Goethe, a Alemanha de Mann é assim feita apenas de homens como Lutero, Erasmo, Bach, Schopenhauer, Beethoven, Nietzsche e Wagner – e sua

⁴⁸ MANN & HESSE, s/d, p. 43. (Conta-nos em apêndice a tradutora das cartas de Mann a Hesse: *Em seu programa de rádio para a Alemanha através da BBC*, Ouvintes Alemães, *Thomas Mann diz em 25 de maio de 1943: “Esse foi o prelúdio individual da atividade simbólica que foi efetuada um ano depois, a 10 de maio de 1933, em toda parte na Alemanha, em grande escala, pelo regime nazista: a queima cerimonial de livros em massa, obras de escritores livres – não alemães ou apenas judeus, mas americanos, tchecos, austríacos, franceses e principalmente russos; em resumo, naquele monte de gravetos ardia a literatura mundial – uma brincadeira selvagem, triste e incredivelmente ominosa.”* Cf. MANN & HESSE, s/d, pp. 229-230).

⁴⁹ MANN, 1943, p. 103, (tradu o nossa da versão em espanhol). Curiosamente, assim como Goethe, Thomas Mann também afirma, em *A Gênese do Doutor Fausto*, ter gasto os mesmos 40 anos, entre pesquisa e escrita, para a confec o de seu próprio romance diabólico.

contribuição à humanidade é imensa e eterna. Por isso – antes que fosse tarde demais –, urgia ao artista alemão, ante o destino sangrento para o qual Hitler arrastava a pátria, registrar e difundir publicamente as razões do que entendia ser o verdadeiro orgulho germânico. Pois,

*numa bela conjunção da história com a cultura de Goethe, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche – quer dizer – numa constelação dos poderosos Astros de nossa juventude, da Alemanha e da Europa, por sua vez, está a origem da qual estamos orgulhosos, pois toda sensação de origem espiritual é aristocrática (...). É a grande pátria da qual somos filhos, o mundo espiritual burguês, que por ser assim é simultaneamente superburguês (...).*⁵⁰

A partir do exemplo advindo da vida e da obra de Goethe, Mann vê a solução para os problemas alemães passarem pelas mãos dos verdadeiros burgueses. Em sua concepção supraburguesa, só os verdadeiros burgueses – herdeiros de uma época de ouro privilegiada pelo conhecimento – tinham as chaves para o “Estado e a economia do mundo”. Só esses “filhos preclaros” da burguesia europeia encerravam “infinitas possibilidades de ilimitada autoliberação e autossuperação” ante os conflitos políticos e econômicos que assolavam o velho mundo. Todavia, e contrariando tal ideal, será (de certa forma) essa burguesia – doente e distante do pensamento goetheano e manniano – uma das responsáveis pela grande queda alemã no século XX.

*Quem foi que disse aos alemães que era necessário empregar durante cinquenta anos a palavra sentimento? O burguês está perdido e não alcançará contato com o novo mundo que começa se não se sentir capaz de subtrair-se às inclinações assassinas e às ideologias antinaturais que o dominam (...).*⁵¹

No esteio desse olhar sobre Goethe e sobre a burguesia adoecida e decadente que se esfacelava ao longo das primeiras décadas do século XX, a obra de Mann nos surge então, muitas vezes, como um triste canto de agonia e morte, “o triste canto do cisne” do século XIX e da burguesia em sua forma essencial.⁵² Como nos alerta Rosenfeld, se Goethe

⁵⁰ MANN, 1943, p. 132 (tradução nossa da versão em espanhol).

⁵¹ *Ibid.*

⁵² ROSENFELD, 1994, p. 34.

encontrava-se, assim, no começo da ascensão da burguesia, Mann testemunhava o seu final – e isso explica porque sua obra carece de utopia e de otimismo quanto ao destino nelas comumente dado a seus personagens. Afinal,

*Thomas Mann encontra-se no fim de uma época, e suas obras são, em essência, variações sinfônicas deste processo lento e trágico de deterioração. Goethe certamente não era um otimista progressista, mas Thomas Mann o é menos ainda.*⁵³

Talvez da constatação da fatídica atração burguesa pela tríade pessimismo-música-morte, herdada do século XIX, advenha então a ligação de Mann com a forma de composição wagneriana. Como nos lembra ainda Rosenfeld, a obra de Mann, como a de Wagner, Tolstoi e Zola revela a paixão pelo “minucioso” e o impulso para o “grandioso e mítico” – ao mesmo tempo em que unifica três elementos que parecem contradizerem-se: “psicologia, música e mito”.⁵⁴ Sofredora e grande, a figura de Richard Wagner é, por sua vez, a personificação (aos olhos de Thomas Mann) do paradoxo composto por toda a magnitude do século XIX e por sua infinita tristeza.

*Sofredora e grande, como o século XIX, do qual é a expressão mais rematada, ergue-se diante de meus olhos a figura espiritual de Richard Wagner. Com a fisionomia sulcada por todos os seus traços, sobrecarregada com todos os seus impulsos, assim o vejo, e mal sei diferenciar o amor pelo seu trabalho, um dos mais grandiosos fenômenos questionantes, polissêmicos e fascinantes do mundo criativo, de seu amor pelo século, cuja maior parte preenche sua vida, essa vida cheia de inquietação intrigante, atormentada, possessa e incompreendida, que desaguou no brilho da fama mundial.*⁵⁵

Nada soava melhor ao ouvido de Mann do que a música de Wagner. Nada era mais capaz de lhe acalentar o espírito e lhe devolver a noção da germanidade do que a obra wagneriana. Sua tragicidade, seu lirismo mítico e sua força histórica e melódica eram as únicas armas capazes de recuperar em Mann, de maneira violenta, suas mais profundas raízes alemãs – mesmo estando o escritor forçado ao exílio em terras norte-americanas.

⁵³ ROSENFELD, 1994, p. 34

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

Nesse sentido, revela Kátia Mann – esposa do escritor –, em seu belo livro intitulado *Minhas Memórias Inescritas*,⁵⁶ que o marido, por diversas vezes – tão logo voltava da audiência de qualquer concerto de música não wagneriana que ocasionalmente o impressionava – tão logo, chegando em casa, colocava na vitrola uma gravação de *Parsifal*; a fim de restabelecer a paz em seu espírito e a certeza de que a música de Wagner lhe era insuperável; assim como sua paixão por ela também o era.

Apaixonada ainda é a aqui já citada relação que Mann vê entre a obra de Wagner e a de gênios da literatura mundial – incluindo-se nessa lista, obviamente, o próprio Goethe e, além dele, os também já citados Tolstoi, Zola e Ibsen. O gosto pelo mítico – que também já comentamos –, pelo excessivamente simbólico, pelo épico e grandioso revelado por esses artistas parece compactar-se no igual ideal nacionalista por eles expressados, além de harmonizarem-se sob a atmosfera musical neles presentes.

*Zola e Wagner, por exemplo, o Rougon-Macquarts e o Der Ring der Nibelungen... o parentesco de espírito, de intenções, de meio, salta hoje aos olhos. O que os liga não é somente a ambição do formato, o gosto artístico pelo grandioso e massal, tampouco, no técnico, o leitmotiv homérico; é antes de tudo um naturalismo que se intensifica no simbólico e cresce ao nível mítico, pois quem poderia não reconhecer no épico de Zola o simbolismo e a tendência mítica que eleva suas figuras ao sobrenatural?*⁵⁷

E, ainda, agora sobre Wagner e Ibsen:

*Quando Nós, os Mortos, Despertamos a horripilante e sussurrada confissão do trabalhador que se arrepende da tardia, mui tardia, declaração de amor à vida – e o Parsifal, o oratório de redenção – quão acostumado estou a vê-las como uma só coisa, a senti-las como uma só coisa, estas duas peças de despedida e últimas palavras antes do eterno silêncio, as derradeiras obras da velhice em seu cansaço majestático-esclerótico.*⁵⁸

⁵⁶ MANN, Kátia, 1992.

⁵⁷ MANN *apud* ROSENFELD, 1994, p. 32

⁵⁸ *Ibid.*

Igualmente apaixonada é também a referência quase lírica que Mann faz ao apreço de Baudelaire por Wagner – ao nos contar que o grande poeta francês, já paralisado por conta da sífilis e em seu leito de morte, sorria ao apenas ouvir o nome de Wagner. Amorosa ainda mais é a constatação de Mann sobre a relação de amor e ódio entre Wagner e Nietzsche – literalizando o fato de que o filósofo, em seu íntimo, declarava também o seu profundo amor ao gênio musical de Wagner.

*Wagner's art was the great passion of Nietzsche's life. He loved it as did Baudelaire, the poet of the Fleurs du Mal, of whom it is told that in the agony, the paralysis, and the clouded mind of his last days he smiled with pleasure when he heard Wagner's name: "Il a souri d'allégresse." Thus Nietzsche, in his paralytic night, used to listen to sound of that name and say: "I loved him very much."*⁵⁹

Amoroso, nacionalista e até mesmo um tanto utópico é o olhar que Mann lança sobre a obra toda de Wagner e sobre seu lugar na cultura germânica e na história da própria cultura ocidental europeia. Apontando no compositor e em sua arte a característica do que é genial, inovadora e sublime, Mann quer reconhecer em Wagner um modelo de artista ao qual o mundo até então muito raramente havia visto – destacando nele seu amor incondicional pelo que é teatral e pela forma do espetáculo (todo) em si.

*Wagner as an impassioned man of the theatre – one might call him a theatromaniac – inclined to such a belief, in so far as the first desideratum of art appeared to him to be the most immediate and complete communication to the senses of everything that was to be said.*⁶⁰

Destacando a habilidade e versatilidade de Wagner na construção de uma obra de arte capaz de incorporar ao mesmo tempo os mais diferentes gêneros artísticos – como a dança, a gestualidade, a pintura, a música e a literatura – Thomas Mann coloca Richard Wagner num pedestal reservado a poucos gênios da história da arte mundial – e perdoa-lhe, mesmo, o *nonsense* de sua “teoria da arte única” ou da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), dizendo:

⁵⁹ MANN, 1957, p. 206.

⁶⁰ Idem, p. 207.

*What I did take exception to, always or rather, what left was Wagner's theory. It is hard for me to believe that anyone ever took it seriously. This combination of music, speech, painting, gesture, that gave itself out to be the only true art and the fulfillment of all artistic yearning what had I do with this? A theory of art that would make Tasso give way to Siegfried? I found it hard to swallow, this derivation of the single arts from the disintegration of an original theatrical unity, to which they should all happily find their way back. Art is entire and complete in each of its forms and manifestations; we do not need to add up the different kinds to make a whole.*⁶¹

Na construção de uma obra sem precedentes, para Mann o gênio de Wagner não produzira nem literatura nem música. Wagner criara o que seria, assim, uma terceira via, uma terceira forma na qual essas duas artes se mesclavam na formação de uma terceira categoria na qual letra e música – nascidas juntas – apoiam-se simultaneamente uma na outra.

*He is not musician an not poet, but a third category, in wich the other two are blended in a way unknown before; he is a theatre-Dionysius, who knows how to take unprecedented methods of expression a give them a poetic basis, to a certain extent to rationalize them.*⁶²

Pautando-se, segundo nos aponta Thomas Mann, ora na psicologia (antecipando assim, como quer nos convencer o escritor, muito da própria psicanálise freudiana⁶³) ora na mitologia, a obra wagneriana funda um “novo teatro” – e igualmente destrói toda a tradição da ópera italiana ao propor uma composição cuja dramaticidade sinfônica a aproxima de um gênero lítero-musical ao qual Otto Maria Carpeaux preferiu chamar de “drama musical.”⁶⁴

⁶¹ MANN, 1957, pp. 206-207.

⁶² Idem, p.236.

⁶³ Em relação à psicanálise, ainda segundo Mann, pode ser especialmente percebida uma certa antecipação dela em Siegfried. Conta-nos o escritor: *I mean, that Siegfried wanted so to feel: a complex that displays Wagner the psychologist in remarkable intuitive agreement with another typical son of the nineteenth century, the psychoanalyst Sigmund Freud.* (Cf: MANN, 1957, p. 207).

⁶⁴ CARPEAUX, 1998, pp. 209-210.

*As óperas de Wagner não são óperas, são dramas musicais. Em vez dos “números,” que explicam musicalmente os pontos culminantes do enredo sem fazer progredir a ação dramática, Wagner dá cenas e atos que chama de durchkomponiert (totalmente postos em música), sem interrupção por diálogos, sem diferença entre árias e recitativos, sem árias ou ensembles. O texto inteiro do drama é posto em música. A orquestra já não é mera acompanhante; ao contrário, é a orquestra que garante a unidade da obra. A parte instrumental é construída como uma grande, uma imensa sinfonia, cujos temas estão ligados aos personagens e às situações dramáticas.*⁶⁵

Em resumo, a arte de Wagner é – sob o ponto de vista manniano – um dos maiores fenômenos artísticos da Alemanha de todos os tempos e um dos mais importantes de toda a cultura do ocidente; configurando-se, sob essa ótica, como um profundo estímulo para a produção artística e para o despertar do conhecimento das gerações posteriores a ela.

*Let us be content to reverence Wagner’s work as a mighty and manifold phenomenon of German and Western Culture, which will always act as the profoundest stimulus to art and knowledge.*⁶⁶

Proferido – como já informamos – em 10 de fevereiro de 1933 (dias antes de Thomas e sua esposa Kátia Mann deixarem a Alemanha em busca de um refúgio mais seguro em terras suíças, e três meses antes de os nazistas realizarem a grande queima de livros dos escritores considerados inimigos do país), tal discurso em homenagem a Richard Wagner parece ganhar também um sentido bem mais profundo do que o de uma conferência elogiosa: a necessidade que Mann demonstrava em ter de se agarrar a um passado mítico que pudesse simbolizar – mesmo que ilusoriamente – uma Alemanha pacífica e burguesamente humana e civilizada parece evidente.

Nesse sentido, é curioso notar que Thomas Mann converte a figura de Richard Wagner também num mito amoroso e pacífico – com o qual o compositor não teria tanto a ver. Pelo contrário, segundo Otto Maria Carpeaux, Wagner era um homem totalmente inescrupuloso, racista e antissemita. Tal caráter marcante era tão bem conhecido que, ainda segundo

⁶⁵ MANN, 1957, p. 210.

⁶⁶ Idem, p. 254.

Carpeaux, Wagner chegara a publicar – na revista que por tempos organizou ⁶⁷ – frequentes artigos nos quais costumava atacar aos judeus (a ponto de formar diante de si uma verdadeira legião de simpatizantes da causa nacionalista xenófoba). ⁶⁸ Apesar disso, quando observamos mais atentamente o discurso de Mann sobre a grandeza do compositor, notamos que o escritor prefere não adentrar em tal tema – talvez sabiamente evitando fomentar ainda mais qualquer levante antisemita.

Da mesma forma, Mann suaviza também as cruéis divergências entre Nietzsche e Wagner, e as terríveis considerações que o filósofo tecera contra o músico. Fazendo referência à possível e imortal paixão de Nietzsche pela obra do compositor, Mann esconde debaixo do mais grosso tapete alemão as duras críticas que o músico colecionava. Nessa trilha, vale observar que Thomas Mann não toca nem mesmo nas confusas e complicadas questões sentimentais de Richard Wagner e de seu relacionamento com mulheres casadas – mulheres essas que foram esposas de figuras ilustres que sempre protegeram Wagner, como é o caso de seu primeiro grande mecenas, Otto Wesendonck (de quem Wagner temporariamente roubou a mulher) e do genial Franz Liszt (de quem Wagner roubou a filha, Cosima, então casada com o regente Hans von Bülow).

*As “biografias oficiais” não servem. A verdade é diferente. Wagner foi homem terrível e mau caráter. Seu comportamento em relação a Mina, Otto Wesendonck, Hans Von Bülow é injustificável. A maneira por que explorou a loucura do rei da Baviera e a generosidade de Liszt foi escandalosa. Seu antissemitismo teve motivos muito baixos, de inveja e vingança.*⁶⁹

Cabe observar, portanto, que Mann, talvez à força dos conflitos políticos que tomavam conta da Alemanha já no início da década de 1930, preferira resgatar apenas a imagem de um Richard Wagner mítico, pacífico e genuinamente alemão. Desta feita, o amor à música de Wagner suplantara no escritor as penas de reconhecer no homem Richard Wagner um precursor de ideais fascistas – a ponto de Mann colocar-se incrédulo quanto ao real

⁶⁷ Revista essa intitulada *Bayreuth Blaetter* (Folhas de Bayreuth).

⁶⁸ Cf: CARPEAUX, 1998, pp. 204 -210.

⁶⁹ Idem, 207.

posicionamento ideológico de Wagner e do verdadeiro intento do compositor em difundir tal atroz posição.

Isto posto, a nosso ver Mann une, assim, Wagner a Goethe ao apontar nesses dois mestres – e deixando a salvo suas posturas ideológicas – a genialidade tipicamente alemã e burguesa à qual queria resgatar. Cada qual em seu gênero, esses dois gênios foram responsáveis – na visão manniana – por uma mudança no rumo da arte mundial ao desenvolverem a literatura e a música de seu tempo para além das estruturas até então tradicionalmente conhecidas – representando assim, ambos, na literatura e na música, a evolução máxima a que chegaram essas respectivas manifestações ao longo do século XIX.

Por outro lado, cumpre observar que – inspirado nesses dois grandes gênios – foi no fogo das paixões e temendo pelo destino de sua pátria que Mann se entregara também a produzir uma obra que – a seu modo – retomava e queria superar os avanços técnicos aos quais Wagner e Goethe imprimiram em suas respectivas criações. E é assim que, como nos diz Rosenfeld, “com uma violência fantástica, eu diria que quase demoníaca, Thomas Mann consegue estabelecer uma vinculação entre a época de seu *Fausto* moderno com o *Fausto* histórico”⁷⁰ – o *Fausto* anônimo do século XVI.

Num momento em que o povo alemão começava a sucumbir ante a alienação burguesa e se entregava ao pacto com o diabo – travestido com as cores do nacionalismo –, Mann sabia que a arte (alemã e mundial) não podia fugir à exposição da realidade que a cercava. Nesse sentido, a música (como a mais alemã de todas as artes) e a literatura, segundo Mann, não podiam mais também ser entendidas como uma benção divina, um bálsamo a acalantar as feridas da humanidade – mas, sim, deveria ser percebida até mesmo como uma maldição⁷¹ a que o artista, como antena da raça, tinha de se submeter.

Thomas Mann confessa desta maneira que o espírito musical, esta “maldição dos alemães” é o seu próprio eu. E enquanto o conteúdo da obra acusa e condena tal espírito, a própria forma

⁷⁰ ROSENFELD, 1994, p. 55.

⁷¹ Idem, p. 58.

*deste romance, em sua incomum estrutura musical, é uma demência duradoura do conteúdo – pois sua estrutura é um hino à música.*⁷²

Com isso é que, ao chegarmos à questão dos aspectos musicais do *Fausto* de Mann, acreditamos chegar também ao final desta visada introdutória à gênese do pensamento manniano. Estabelecidas algumas das bases e dos alicerces ideológicos, sociais e históricos presentes na formação do homem burguês e do artista Thomas Mann, podemos – partindo do ponto de vista que aqui defendemos – tentar reconhecer no romance em tela o esforço de se registrar artisticamente (pelo viés da literatura e de suas relações com a música) a crise geral estabelecida no mundo burguês da germanidade alemã e seus reflexos e desdobramentos na história da humanidade ao longo da década de 1940. Suplantando suas raízes burguesas wagnerianas e goetheanas – mas sem jamais esquecer-se delas - Thomas Mann vai assim lançar mão do que de mais havia de contemporâneo na composição musical de seu tempo para, como veremos, a partir disso fazer com que música e literatura, filosofia e política, ficção e não-ficção, realidade e simbologia entrecruzem-se na composição do canto triste desse *Fausto* moderno.

1.3. Thomas Mann e a música

Antes de qualquer discussão acerca dos aspectos musicais em *Doutor Fausto*, cumpre ao estudioso da obra manniana reconhecer que, inegavelmente, o tema da arte – incluindo-se aí o do papel do artista e o da produção do objeto artístico – fora sempre uma constante na travessia literária de Thomas Mann. Desde suas primeiras narrativas de sucesso – como *Tonio Kröger* e *Os Bruddenbrooks* –, a reflexão acerca de questões históricas, sociais, políticas e filosóficas – alemãs e universais – teve sempre a perspectiva do tema do artista e da arte como elemento aglutinador capaz de proporcionar, nos mais diferentes enredos, situações nas quais se pode também refletir e debater sobre as intempéries e ocorrências dadas no plano não ficcional do *factum* – tais como o acontecimento histórico das duas

⁷² ROSENFELD, 1994, p. 63.

grandes guerras mundiais, por exemplo, e a implicação delas na instauração de um estado de exceção que dominou a Europa na primeira metade do século XX.

Em outras palavras, é imperativo ao leitor manniano – que deseja conhecer um pouco mais sobre a música em *Doutor Fausto* – atentar para o fato de que em boa parte dos textos ficcionais desse tão germânico escritor vigora fortemente a tomada do universo artístico como elemento a partir do qual muitos outros temas puderam ver-se expostos e desenvolvidos. Assim – e sem negar o também real interesse de Mann em discutir arte – vale observar que questões basilares de sua obra (como, por exemplo, o debate sobre civilização e barbárie, cultura e contracultura, tradição e vanguarda, passado e modernidade, dentre outros) ganharam força em suas narrativas graças justamente ao flerte sempre constante do escritor para com a produção artística e sua representação – tomando-se, então, a arte ocidental (especialmente a alemã) como um símbolo que, por sua complexidade, carrega e espelha em si muito da tradição do pensamento do ocidente (e do homem germânico, sobretudo).

Desta feita, vale reconhecer também que – assim como ocorre no enredo de *Doutor Fausto* – inúmeras são as personagens de Thomas Mann que mantiveram – enquanto criação literária – estreito contato com o mundo da produção artística. Quer dizer, pode-se afirmar que não faltaram nas narrativas de Mann um sem-fim de personagens a desfilarem por salões de concertos e outros centros culturais nos quais a arte transcorria de maneira intensa – ao passo que seria talvez impossível enumerar a vasta série de palestras, eventos, saraus, debates, encontros e outras atividades descritas nas narrativas de Mann e nas quais o autor inserira suas infindáveis criações. Nesse rico cenário constantemente retratado, teve a música, por sua vez, um papel sempre especial. Afinal, também desde seus primeiros escritos literários, pode-se observar que Mann reservara à música e à figura do músico uma posição de destaque em seu universo ficcional.

Nesse sentido, cabe registrar que – em carta enviada ao amigo músico e filósofo Theodor Adorno, em 30 de dezembro de 1945 – o próprio Mann reconheceu e indicara tal intrínseca relação sua com a música, sinalizando que “sempre fora,” inclusive, apontado pela crítica

de seu tempo como um escritor que também era, todavia, “um tanto músico” – uma vez que constantemente praticava em seus livros uma espécie de “música literária;” e que costumeiramente intentava transferir para o “tecido literário” muito da técnica comumente empregada no plano da composição musical (característica essa, como aponta o próprio Mann, que fizera recair sobre ele o epíteto de um “iniciado em música”). Revela-nos o escritor sobre tal faceta musical dele:

*É curioso: minha relação com a música teve sempre certa fama, sempre pude fazer música literária, sempre eu me senti um pouco músico, e acabei transferindo a técnica do tecido musical ao romance, e não faz muito tempo, por exemplo, Ernst Toch, em uma felicitação, me deu o explícito e enérgico título de “iniciado em música.”*⁷³

Corroborando tal revelação, importa verificar que nas memórias registradas pelo escritor em seu diário – cujas anotações foram, em parte, trazidas a público também em *A Gênese do Doutor Fausto*⁷⁴ –, Mann mais uma vez retoma as palavras de Ernst Toch e reafirma enfaticamente o seu sempre constante interesse e sua sempre marcante atração pela música. Conta-nos, então, mais uma vez Thomas Mann:

*Sempre estive muito próximo da música, dela recebendo ensinamentos artísticos e estímulos preciosos, tendo exercitado sua prática como narrador e descrito sua estrutura em ensaios críticos, a ponto de Ernst Toch, um dos proeminentes dessa confraria referir-se à “superação da fronteira da música como elemento profissional e elemento universal” ao tratar de minha “musicalidade”.*⁷⁵

Iniciado em música, músico-escritor ou escritor-músico, Thomas Mann permitira assim que sua grande obra de maturidade viesse a contemplar o apogeu do fecundo conhecimento musical cultivado por ele ao longo de toda sua vida. Desta feita, próximo de completar setenta anos, dera início à escrita daquele que viria a ser apontado por boa parte da crítica literária mundial como o mais técnico de todos os seus livros – e, indiscutivelmente, o mais

⁷³ ADORNO & MANN, 2006, p. 22 (tradução nossa da versão em espanhol).

⁷⁴ MANN, 2001.

⁷⁵ Idem, p. 37.

musical de todos eles: *Doutor Fausto*, o satânico e sonoro romance sobre a vida do (ficcional) músico dodecafônico Adrian Leverkühn.

Tomando a música como o elemento no maior enredo do romance – seja através da inserção de descrições acerca das mais diferentes composições musicais, seja por meio de debates acalorados estabelecidos pelos personagens sobre questões teóricas ou até mesmo por conta das engenhosas invenções musicais criadas por Mann, como veremos adiante, exclusivamente para o romance –, *Doutor Fausto* insere o leitor num complexo, angustiante e profundo universo cercado de temas extraídos do universo musical que, a todo o momento, faz referência aos acontecimentos dantescos que abalaram a germanidade e o mundo nas primeiras décadas do século passado; bem como retoma, reavalia e conjectura sobre a tradição germânica e seu fatídico destino ante as atrocidades das guerras iniciadas pelos próprios alemães e por seu *Führer*.

Isto posto, faz-se necessário afirmar inicialmente que a observação acurada em relação aos aspectos musicais de *Doutor Fausto* – estudo vital para uma melhor compreensão do engenhoso romance de Mann e da própria bibliografia do escritor, como um todo – nos levará por veredas muito mais espinhosas e agrestes do que muitos poderiam supor de uma análise puramente estética. O olhar sobre alguns aspectos musicais de *Doutor Fausto* dialeticamente abre-se assim como uma possibilidade de se refletir também sobre temas e questões que grassam – em essência – sobre a (terrível) força imperativa do mal que se abateu sobre a vida ao longo da primeira metade do século passado.

Por assim ser, a análise do romance em tela – e dos conceitos da filosofia da música que ele abarca – não deixa de dar conta do fascínio que (como nos aponta Gumbrecht em *Atmosphere, Mood, Stimmung*) comumente é exercido pelos mais variados livros de Thomas Mann – a saber: a experimentação de uma atmosfera peculiar na qual se desvela a presença da morte na vida, e cuja percepção só pode ser realizada por uma consciência historicamente específica.⁷⁶ Desta feita, os aspectos musicais presentes em *Doutor Fausto* –

⁷⁶ GUMBRECHT, 2013, *apud* SANTIAGO, Silvano. **Suicídio da Teoria Literária**. Prosa de Sábado. Sabático. O Estado de São Paulo. 18/01/2013, p. S2.

os quais passaremos a apontar a partir de agora – não deixam de anunciar assim, como veremos, justamente a experimentação maior da presença da morte na vida: o inferno apocalíptico do genocídio, fruto de uma “decadência finissecular” alemã que, em sua complexidade, pode ser reconhecida no romance em todas as suas nuances, cores, cheiros, sons e ruídos.⁷⁷

1.4. O pacto com Adorno.

*Não sei julgar como Adorno compõe,
mas seu domínio da herança musical
como um todo,
seu conhecimento da tradição, é vastíssimo.
Uma cantora americana que
trabalha com ele me disse:
“É incrível. Ele conhece
todas as notas do mundo.”⁷⁸*

Tratando-se especificamente da escrita de *Doutor Fausto*, vale dizer que seu autor reconheceu de imediato que, para escrever um romance “sobre músicos,” cuja ambição sempre fora a de converter-se num “romance sobre música,”⁷⁹ seria necessário que seu escritor fosse muito mais do que um “iniciado em música.” Na verdade, ao idear escrever um romance como *Doutor Fausto*, Mann entendera logo que seria necessário tornar-se um estudioso ainda mais dedicado às questões da técnica de composição da música de seu tempo e um conhecedor também bem mais profundo das intrincadas relações da arte com questões sociais, políticas, filosóficas e históricas.

Desta feita, a escrita de tal diabólico romance configurara-se para Mann, desde seu momento genesíaco, como um ambicioso projeto literário que exigia que seu autor se transformasse – de fato – num verdadeiro “escritor-compositor” capaz de criar uma obra que pudesse provocar no leitor nada menos do que uma impressionante “ilusão musical.” Sobre tal pretensão, revela-nos Mann em *A Gênese de Doutor Fausto*:

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ MANN, 2001, p. 40.

⁷⁹ ADORNO & MANN, 2006, p. 23 (tradução nossa da versão em espanhol).

*É quase com estranheza que observo agora com que intensidade preocupei-me com os aspectos técnicos da música naquela época. Dominá-los – no mínimo suficientemente para tolher a zombaria dos especialistas (e não há assunto velado com maior ciúme) – era um dos pressupostos para a realização da obra.*⁸⁰

Exigência e rigor técnicos não se deram, como se pode perceber, ao acaso. Nesse sentido, importa reconhecer também que Mann acreditava que – para garantir a qualidade e a grandiosidade da narrativa a que se propunha desenvolver – a música de seu romance, principal elemento de seu enredo fáustico, bem como as discussões teóricas que o livro apresentaria não poderiam em hipótese alguma parecer postizas ou mesmo prefigurar enquanto emprestadas da não ficcional história da música. Ou seja, desde o começo da escrita de seu *Fausto*, Mann também concebera que – uma vez que o protagonista de sua longa narrativa seria um músico compositor –, o debate teórico acerca da música em si (presente e perceptível em inúmeras passagens do romance) e a descrição da sumamente fantástica música de Adrian Leverkühn teriam de transmitir ao leitor a impressão/sensação de existirem enquanto obras autônomas e inéditas. Afinal, segundo Mann:

*Num romance sobre um artista, nada mais tolo do que abordar arte, gênio, obra por meio de uma simples menção ou um mero elogio, exaltando seus feitos sobre a alma. Eu não tinha a menor sombra de dúvida: a questão agora era de realização, de exatidão. “Terei de estudar música,” disse a meu irmão ao lhe contar do projeto.*⁸¹

Focado em seu intento, Thomas Mann procurara um conselheiro. Certo de que necessitaria de colaboração para abordar as questões musicais de maneira muito mais penetrante e crítica do que seria permitido a ele executar solitariamente, o escritor não se acanhara em tentar travar conhecimento com figuras de referência no cenário musical de seu tempo – as quais, muitas vezes, tal como Mann, encontravam-se também exiladas em terras norte-americanas ou mesmo em outros países. Do elenco desse seletivo grupo de amigos intelectuais ligados à música, cumpre destacar os nomes de personalidades como Bruno Walter, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Arthur Rubinstein e Alma Mahler, entre tantos

⁸⁰ MANN, 2001, p. 37

⁸¹ *Ibid.*

outros. Todavia – no que diz respeito à escrita do *Fausto* –, a amizade estabelecida com o filósofo, musicólogo e compositor Theodor Wiesengrund Adorno tornar-se-ia a mais fecunda e importante de todas as suas amizades; sendo sutil e sabiamente explorada por Mann em sua máxima potência.

Intelectual de reconhecida envergadura e irmão de exílio nos Estados Unidos, Adorno – por seu imenso domínio das relações sociais, evolutivas, históricas e filosóficas no que dizia respeito à filosofia, à história da música, à composição musical e, em especial, à música que se abria como “nova” nas primeiras décadas do século XX – tornara-se o fiel conselheiro que Mann tanto procurara para compartilhar o complexo jogo das questões musicais a serem enfrentadas por ele já nos primeiros capítulos de seu livro. Ou, mais do que isso, seria lícito afirmar que Adorno se configurara, ao longo da escrita do romance, como o grande avalista de *Doutor Fausto* (a ponto de chegar mesmo a interferir, com suas propostas e sugestões, em questões que transcendiam em muito os aspectos musicais do enredo – tocando, inclusive, na linguagem utilizada pelo escritor em determinados trechos). Revela-nos assim o próprio Mann sobre a influência de Adorno:

*Passamos a falar da cantata, para a qual tivera algumas ideias o “real secreto conselheiro”, conforme chamei Adorno ao dedicarlhe um exemplar do livro impresso. E mesmo assim sou tentado a dizer que sua maior contribuição ao capítulo não foi no âmbito da música, mas no da linguagem e suas nuances, na forma com que, ao final, envolvem elementos teológicos, religiosos, morais. Após quinze dias de trabalho, quando acabei, ou julguei ter acabado a parte, certa noite fiz uma leitura para ele em meu gabinete. Ele nada opôs ao aspecto musical, mas demonstrou preocupação com as quarenta linhas finais, que falam de esperança e misericórdia após as trevas. Eram simplesmente ruins, bem diferentes do resultado final agora publicado*⁸²

Nascida provavelmente em 1943, na casa do também exilado Max Horkheimer, a amizade entre Mann e Adorno viria a acontecer – ao que indica a vasta correspondência entre eles, realizada entre 1943-1955 – justamente quando Mann escrevia o que seria o VII capítulo de seu *Doutor Fausto*. Nessa época, Mann lera, então, em primeira mão, uma versão ainda

⁸² MANN, 2001, p. 172.

datilografada do artigo *Schönberg e o Progresso*, de Adorno – texto que, anos depois, em 1949, viria a compor a primeira parte do livro *A Filosofia da Nova Música*.⁸³ Além desse texto, fundamental para a compreensão do romance em tela, Adorno também enviara ao mais novo amigo escritor uma série de outros materiais que igualmente iriam alimentar e enriquecer, nesse primeiro momento, os já amplos conhecimentos musicais de Mann – e igualmente se tornariam peças basilares para o projeto referente às questões musicais debatidas no livro.

Assim é que, graças a Adorno, ainda durante a escrita dos primeiros capítulos de *Doutor Fausto*, Mann travará contato também com outros textos importantes referentes ao universo da composição musical – tais como, por exemplo, o livro *Eisengebung und Tat im Musikalischen Schaffen*, de Julius Bahle, o artigo *Spätstil Beethovens* (sobre o estilo tardio de Beethoven), de autoria do próprio Adorno, e ainda uma obra de Willi Reich, sobre Alban Berg. No entanto, atuando muito além da contribuição de sugestões de leituras, Adorno tinha acesso aos capítulos de *Doutor Fausto* que iam sendo escritos por Mann – fato que também fazia de Adorno um confidente capaz de sugerir ao escritor intervenções profundas na narrativa e igualmente propor análises musicais e filosóficas melhor elaboradas. Sobre tal colaboração e sobre a leitura do artigo sobre Beethoven, escreveu Mann a Adorno:

Estimado Dr. Adorno.

*Muito obrigado outra vez pela generosa noite de ontem. E aqui, para que não se perca, devolvo seu artigo. Uma leitura estimulante e de muita importância para Kretzschmar, que, demasiado imerso na história da música permanecera com sua “personalidade absolutizada,” quando ele devia ser o homem que teria a ideia de que quando se encontra a morte e a grandeza surge o objetivismo (com tendência à tradição) e o imperativo subjetivo se transforma no mítico.*⁸⁴

Bem como também deixara registrado em suas anotações pessoais em seu diário:

Bem sentia que precisava de uma ajuda externa, de um conselheiro, de um instrutor especializado, que, ciente de minhas intenções poéticas, para esse trabalho unisse sua imaginação à

⁸³ ADORNO, 2002.

⁸⁴ ADORNO & MANN, 2006, p. 9 (tradução nossa da versão em espanhol).

*minha. Tanto mais estava propício a aceitar tal auxílio quanto à música, sendo o tema do romance (pois ele também pratica música – mas isso é outra coisa), era apenas um primeiro plano, uma representação, um mero paradigma para algo mais geral, meio para expressar a situação da arte, da cultura mesmo, do próprio ser humano.*⁸⁵

Mais do que registrar em carta ou em seu diário a colaboração ativa de Adorno, Mann – reconhecendo, agradecendo e sinalizando tal participação do filósofo já nas primeiras discussões que o romance apresentava – deixara eternizada, nas próprias páginas de *Doutor Fausto*, a influência de Adorno sobre sua produção. Obedecendo à estratégia de inserir no romance algumas chaves secretas de citações e cifradas referências a pessoas e a elementos pertencentes ao mundo não-ficcional de seus personagens, Mann discretamente indiciara no livro (em meio às explanações da personagem Kretschmar sobre Beethoven) a presença das ideias de Adorno (no caso em questão, especialmente no que dizia respeito ao estilo tardio do mestre de Bonn, sobre o qual versava Kretschmar). *Witz* imperceptível na tradução para o português (e para qualquer outra língua), Mann sorrateiramente inserira o sobrenome de Adorno em uma das falas do gago palestrante – o qual, a fim de explicar e exemplificar o motivo rítmico do segundo movimento da *Sonata III*, põe-se a escandir a expressão “*Wie-sen-grund*” – como se pode observar no texto original em alemão⁸⁶:

*Nach einem anlautenden c nimmt es vor dem d ein cis auf, so dass es nun nicht mehr “Him-melsblau” oder “Wie-sengrund,” sondern “O-du Himmelsblau,” “Grü – ner Wiesengrund.”*⁸⁷

Em correspondência enviada ao amigo filósofo e músico – datada já do ano de 1945 – Mann volta a reconhecer e a apontar a Adorno a importância de sua contribuição para com os trechos musicais iniciais de *Doutor Fausto*, ressaltando mais uma vez a referência ao nome Wiesengrund, inserido no romance em meio ao já comentado trecho da palestra de Kretschmar. Nessa mesma carta de 1945, Mann solicita ainda outras intervenções de Adorno em novas e diferentes passagens do enredo do *Fausto* – mais precisamente no que

⁸⁵ MANN, 2001, p. 38.

⁸⁶ Na tradução realizada por Hebert Caro para a edição brasileira publicada pela editora Nova Fronteira, o termo “wiesengrund” fora livremente adaptado e convertido para a expressão “doce-amor.” Todavia, vale lembrar que, em alemão, o termo *wiesengrund* remete a ideia de um campo ou prado externo a uma casa ou presente nos fundos dela.

⁸⁷ MANN, 2012, p. 84.

diz respeito, agora, às músicas a serem compostas pela personagem Adrian Leverkühn. Assinalando também a colaboração sempre generosa de Bruno Walter, que também fizera a leitura de algumas das passagens do enredo, solicita Thomas Mann ao amigo:

*Gostaria que você compartilhasse comigo dessa concepção. Na verdade, você me disse, pensando numa relação acerca de uma formação musical mais moderna, que eu necessitava para este livro que, entre outras coisas, para além de muitos outros elementos, eu tivesse como objeto a situação da arte. Minha ignorância “iniciada” necessita assim, como no caso do tifo do pequeno Hanno, mais do que de precisões, e preciso, sim, de sua amável disposição em intervir corrigindo tais precisões (as quais não devo exclusivamente a você), que a serviço da ilusão e da composição, se descubrem inexatas.*⁸⁸

Em verdade, se as considerações teóricas das palestras da personagem Wendell Kretzschmar sobre o estilo tardio de Beethoven podem ser quase que integralmente tributadas a Adorno, igualmente serão adornianas também as referências à Nova Música as quais a obra do protagonista Adrian Leverkühn nos remete. Declaradamente contando com o auxílio do amigo, Mann propõe assim criar para o romance uma obra musical (ficcional) que – mesmo que existindo apenas literariamente – deveria se enquadrar conceitualmente no plano das mais contemporâneas, ousadas e provocadoras propostas musicais surgidas até aquele momento. Ao que, então, diante de tamanha ambição técnica, novamente solicita Mann a Adorno:

*O que necessito são de algumas precisões de caráter que deem realidade (como poucas podem dar), e ofereçam ao leitor uma imagem admissível e convincente. Queria refletir com você acerca de como poderíamos por mãos à obra, e, no caso, me refiro à obra de Leverkühn. O que você faria se tivesse feito um pacto com o diabo? Lançaria mão de qual traço musical para favorecer a ilusão?*⁸⁹

Assim – e entendendo que a constatação que agora estabeleceremos é fundamental para qualquer debate em torno de qualquer questão sobre a música em *Doutor Fausto* – cabe

⁸⁸ ADORNO & MANN, 2006, p. 23 (tradução nossa da versão em espanhol).

⁸⁹ *Ibid.*

afirmar que, enquanto “músico-escritor” que sabia ser, Thomas Mann elaborara para o protagonista de seu romance “ilusões musicais”⁹⁰ que – se não são realidade sonora, construídas para serem ouvidas por meio da vibração de notas e instrumentos (ou seja, se não são música, de fato) – todavia passaram a existir no plano ficcional da criação literária como um construto que, sob certo ponto de vista, muito se assemelha ao que Carl Dahlhaus – em *A Poética Musical de Schönberg* – chamou de “poética musical;” afinal:

*o conceito de poética musical, um conceito que preserva a memória de suas origens gregas, significa a ideia, permeada por reflexão, concernindo o fazer e a produção de composições musicais. A estrutura de pensamento a ser descoberta está contida por um lado em procedimentos composicionais e por outro e em teorias de explicação ou justificação.*⁹¹

Partindo de tal premissa, também é digno de nota que cada obra da (ficcional) musicografia de Leverkühn (composta por Mann e Adorno sob a forma do que assim passamos a chamar de uma “poética musical”), descrita pelo narrador do romance, vai também encaixar-se num (igualmente ficcional) processo de evolução musical a ser obedecido pelo protagonista ao longo do desenvolvimento de sua biografia. Ou seja, a musicografia de Adrian (ou, melhor dizendo, a música criada para Adrian por Mann e Adorno) desenvolve-se, como veremos, em etapas – as quais, se observadas atentamente pelo leitor, permitem perceber o processo de aprimoramento (musical) pelo qual passa o protagonista ao longo do enredo.

Nesse sentido, vale ainda destacar que cada peça de tal progressiva musicografia também curiosamente apresenta uma ideia de estrutura definida – sendo, em alguns casos, apenas superficialmente delineada pelo narrador; mas, em outros, praticamente palpável e possível de ser compreendida/imaginada pelo leitor (tal como acontece em especial nas duas composições finais de Adrian: *Apocalipsis cum Figuris* e *A Lamentação de Doutor Fausto*).

⁹⁰ Partindo do conceito de *word music*, tecido por Paul Scher, Solange Ribeiro de Oliveira também nomina esse tipo de relação litero-musical presente em *Doutor Fausto* como “música verbal” ou “música de palavras.” Fenômeno literário, a *word music* vai além da mera descrição de situações ou trechos de determinadas músicas e galga a esfera de uma construção musical literária feita, obviamente, por palavras. Sobre o conceito, conferir: OLIVEIRA, 2002, p.48.

⁹¹ DAHLHAUS, 1990, p. 15.

Finalmente, e a fim de compreender como funciona tal musicografia e como ela se relaciona com os conceitos musicais de Adorno e Schönberg – ao mesmo tempo em que descreve, como um arco, a trajetória da Europa, da Alemanha e da própria História da Música – sigamos agora – passo a passo – cada um dos compassos imaginários dessa apocalíptica “poética musical” de Leverkühn.

Capítulo 02

Aspectos musicais em Doutor Fausto

*Música sempre – a vida e as pessoas,
como uma misteriosa oficiosidade,
não cessavam de me proporcionar música.⁹²*

Escrito entre os anos que vão de 1943 a 1947, quando Thomas Mann vivia o seu exílio nos Estados Unidos, *Doutor Fausto* é a biografia ficcional do ficcional músico alemão Adrian Leverkühn – contada por seu apaixonado amigo e admirador, o filósofo humanista Serenus Zeitblom. Exemplo de disciplina, trabalho árduo e planejamento – fruto de laboriosa pesquisa que se estendeu por mais de quatro décadas – o romance em tela pode ser apontado como a apoteose do extremo rigor técnico da escrita de Mann e consagra, pôr assim ser, a impressionante capacidade de ordenação do escritor (a qual, no romance, faz-se especialmente presente, como veremos, na organização do enredo e no manejo dos aspectos musicais que ele empresta da música erudita).

Ressaltando tal caráter organizacional que sustentara o processo de escrita de *Doutor Fausto*, importa inicialmente destacar que as primeiras anotações de Mann referentes à elaboração de um possível romance que tomaria como mote o pacto de um músico com o diabo surgiram no diário do escritor já no ano de 1901 – exatamente 42 anos antes de o autor, propriamente, por a pena em movimento a fim de dar início a seu diabólico livro (valendo ainda dizer que, nascido em 6 de junho do ano de 1875, Thomas Mann tinha – em 1901 – apenas 26 anos de idade). Revela-nos, nesse sentido, o escritor sobre tais observações presentes em seu diário:

Quarenta e dois anos haviam se passado desde que eu fizera anotações para um possível projeto de trabalho sobre um pacto entre um artista e o diabo, e buscá-lo e revê-las provocou em mim uma comoção, para não dizer um abalo emocional, que me evidenciava, já no começo, uma aura

⁹² MANN, 2001, p. 77.

*de sensação da vida inteira em torno desse núcleo temático vago e escasso.*⁹³

Ao que nos conta o próprio Thomas Mann, foi ele ao longo desses 42 anos meticulosamente recolhendo e registrando em seu diário – mesmo sem saber ao certo definir o que procurava – as mais variadas informações que, um dia, poderiam vir a ser úteis para a construção daquela que seria a sua “obra de maturidade”. Assim se deu que, como revela Mann, todas as inúmeras viagens por ele empreendidas (quase sempre ao lado de sua esposa, Kátia), os anos no exílio (vividos na Holanda, Suíça e finalmente nos Estados Unidos), o contato travado com um sem-fim de pessoas e personalidades (dentre artistas, intelectuais, políticos e outros) bem como as mais diferentes e marcantes experiências pelas quais passou ao longo da vida constituíram-se, dessa forma, num imenso e rico banco de dados do qual o autor extrairia as mais diversas e inusitadas passagens do enredo de seu *Fausto*. Conta-nos ainda Thomas Mann sobre esse exercício de ordenação de registros e memórias:

*Leio isso e sei que estava correto. Correto no que diz respeito à idade daquela idéia tão pouco definida, às raízes profundas que, a partir dela, se entranharam em minha vida, e correto ainda em tê-las colocado, já desde aquele tempo, ao cabo de um plano de vida que sempre foi um plano de trabalho. Em segredo, sempre chamei essa obra, a ser eventualmente realizada em dias tardios, de o meu 'Parsifal.' Por mais estranho que possa parecer já na juventude programar uma obra da velhice.*⁹⁴

Desta feita, e após quatro décadas de preparação, foi em 23 de maio de 1943, num domingo pela manhã, que Thomas Mann lançou-se enfim a escrever as primeiras páginas de seu musical e diabólico livro. Num exagero de sincronicidade – que obviamente funciona como uma das primeiras e importantes chaves a partir da qual o leitor pode lançar-se à interpretação do romance –, Mann fizera com que o narrador de seu livro – Serenus Zeitblom – também iniciasse a escrita da biografia do protagonista do enredo – Adrian Leverkühn– justamente nesse mesmo dia 23 de maio de 1943. Quer dizer, num óbvio jogo de aproximação entre criador e criatura, Mann e Zeitblom – autor e narrador – começam a

⁹³ Idem, pp. 20-21.

⁹⁴ MANN, 2001, p. 22.

escrever seus respectivos textos exatamente no mesmo dia. Sobre tal similaridade, revelamos o próprio Mann:

*O fato de o instrutor público Zeitblom começar a escrever no mesmo dia em que eu também pus as primeiras linhas no papel é significativo para o livro inteiro; é significativo para tudo o que nele é, de fato, real.*⁹⁵

Extremamente hermético – no sentido de que nada em seu enredo ocorre ou aparece por acaso, uma vez que tudo nele (cenas, passagens, referências biográficas ou não-biográficas) encontra-se perfeitamente encaixado –, o *Fausto* de Mann apresenta-se assim dividido em 47 capítulos e um epílogo (totalizando, dessa forma, 48 partes).⁹⁶ Por esses capítulos, ressoa a história (ficcional) de um músico alemão que em pleno século XX faz um pacto com o diabo a fim de que este garantisse a ele a possibilidade de compor uma obra musical grandiosa e que mudaria os rumos da música erudita de seu tempo. Fundindo-se – como veremos mais adiante – à história da música do começo do século XX, o romance igualmente dialoga também com a história da Alemanha – e da própria humanidade – que tragicamente se desenrola nesse mesmo período histórico

2.1. Polirritmia, polifonia e politemporalidade: breves considerações acerca da estrutura narrativa de *Doutor Fausto*

Dono de uma voz narrativa hesitante e vacilante – que intercala momentos de dúvida e certeza, de morosas (e angustiantes) reflexões e rápidas (e exaltadas) descrições –, o narrador do romance apresenta então ao leitor um enredo que se movimenta em planos temporais variados, os quais – por sua vez – oscilam num jogo de presente e passado: o passado a fazer referência à vida e à obra de Adrian (1885-1941), o presente a abordar e a expor o terror e os temores internos do narrador no momento de sua escrita (1943-1945), perturbada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial. Acerca de tais planos temporais, informa-nos, mais uma vez Thomas Mann:

⁹⁵ MANN, 2001, p. 31.

⁹⁶ Número significativo, como veremos ao final deste capítulo, ao universo serial da música dodecafônica de Schönberg.

*O principal ganho na inserção do narrador foi poder situar a narrativa num plano temporal duplo, entrecruzando polifonicamente os eventos que abalam o narrador enquanto escreve os fatos por ele apresentados, de maneira que o tremor de sua mão advém, ora ambíguo, ora univocamente, tanto das vibrações de bombardeios distantes, quanto de seus terrores internos.*⁹⁷

Nesse sentido, também importa reconhecer que – ampliando ainda mais o jogo de vozes e tempos diversos ao qual o próprio Thomas Mann destaca – a voz narrativa de Serenus Zeitblom, por vezes, parece – todavia – também ceder lugar, no romance, a vozes de outros personagens que, momentaneamente, assumem também a cadência do relato dos fatos que compõe o enredo do livro (como acontece, por exemplo, quando a voz de Adrian – presente nas cartas que ele enviara justamente ao amigo Serenus Zeitblom – assume rapidamente e em primeira pessoa o foco narrativo do romance). Da mesma forma, acontece de Zeitblom – ao ceder também a palavra para os debates profundos estabelecidos entre as mais variadas personagens do romance (por exemplo, ao longo das intrigantes palestras da personagem do gago Wendell Kretschmar) – submeter sua voz narrativa à força de profundos diálogos teóricos-musicais ou filosóficos realizados por outras personagens. Seguindo por esse prisma, cumpre observar ainda que um dos mais célebres capítulos do romance – o capítulo em que Leverkühn reconhece seu pacto com o diabo – é inteiramente escrito sob a forma do diálogo cênico, o qual – deslocando por completo a voz do narrador – surge aos olhos do leitor numa escrita quase teatral.

Nessa mesma linha interpretativa – traçada aqui a partir da percepção da presença da variação da cadência narrativa de Zeitblom, da variação de vozes e de planos temporais que entendemos tomar parte da estrutura do romance –, parece possível cogitar, ainda, que Mann sutilmente também tenha se dado ao trabalho de inserir em seu *Fausto* – por meio desse jogo de vozes que atravessam o presente e o passado das personagens expostas na vacilante cadência narrativa – a voz de seu próprio tempo real de escritor. Ou seja, fazendo com que a atmosfera do romance ganhe ares de realidade, podemos sugerir que Mann

⁹⁷ MANN, 2001, pp. 30-31.

sutilmente insere no enredo a sua própria voz humana, advinda do mundo extraliterário, do mundo real ao qual o autor pertencia. Sobre essa fusão, conta-nos Mann:

Isso não deixa de ser, sob certa perspectiva, uma intervenção artística, um esforço lúdico de realizar com exatidão, a ponto de ser vexatório, algo fictício: a biografia e a produção de Leverkühn. Até então, esse procedimento me era desconhecido, descomedido, e sua mecânica fantástica não deixou de me perturbar na montagem dos dados reais, históricos, pessoais, sim, literários, tornando quase desapercibida a passagem do plano real e concreto para a perspectiva da representação e do ilusório.⁹⁸

Pensando-se a estrutura do romance como um todo, podemos assim também sugerir que (sob a ótica da influência musical no plano literário, a qual queremos exercitar ao longo desta análise) o jogo de múltiplas vozes, de alterações da cadência narrativa e a mudança dos planos temporais que então evidenciamos na estruturação do enredo do *Fausto* curiosamente nos chama a atenção e nos remete a alguns dos recursos comumente utilizados no processo de composição da música erudita – particularmente, diga-se de passagem, também bastante peculiares, em especial, à música do século XX.

Desta feita, talvez possamos sugerir que a variação na cadência narrativa de Zeitblom (que oscila e vacila na enunciação dos fatos) assemelha-se ao recurso da utilização de ritmo oscilante que em música recebe o nome de **polirritmia**. Da mesma forma, a utilização de vozes distintas no encadeamento do romance também pode se assemelhar, sutilmente, ao que no plano da narrativa musical é chamado de **polifonia**. E, por fim, a presença de planos temporais distintos no *Fausto* de Mann pode se assemelhar, nesse mesmo princípio, a ideia de **politemporalidade** que se verifica no universo musical.

Todavia, é fato que, como tudo o que está posto no romance em questão, esses elementos musicais agora expostos não aparecem, na narrativa de Mann, escancaradamente explícitos ou evidentes. Apesar de Mann verbalmente ter externado – em seu diário e sua *Novela* sobre o romance – o desejo de fazer com que a narrativa de seu romance transcendesse ao plano literário natural e atingisse os cimos sonoros da música, deve ficar claro, no entanto, que os elementos musicais aqui apontados não necessariamente gritam e sinalizam sua

⁹⁸ MANN, 2001, p. 31.

presença na estrutura do enredo de maneira escandalosa. Ao contrário – e como dissemos – tudo em Thomas Mann – e em especial no seu *Fausto* – é muito sutil e implícito, cabendo ao leitor dedicar-se atentamente ao exercício do desvelar de seus mistérios e de suas quase sempre sutis e infindáveis referências.⁹⁹

Partindo dessas relações implícitas ao romance, vale lembrar que a ideia de “tempo” à qual aqui aludimos é, certamente, também uma das principais chaves a partir da qual a relação de similaridade entre a literatura e a música se estabelece. Nessa trilha – e diante do caráter **polirrítmico, polifônico e politemporal** que reconhecemos no enredo em questão – vale lembrar que, sustentando nossas observações, é o filósofo Benedito Nunes – manniano convicto – quem nos chama a atenção para o fato de que música e literatura (ou mais precisamente a música e a narrativa) justamente se parecem porque “ambas dão um conteúdo ao tempo”.¹⁰⁰

Assim é que, para Benedito Nunes, a literatura parece preencher o tempo com a “matéria dos acontecimentos na forma de uma sequência”, enquanto a música “mede e subdivide o tempo”. Além disso, lembra-nos ainda o filósofo – citando justamente o narrador de a “Montanha Mágica” – que o tempo “é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida, está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música.”¹⁰¹ Conta-nos ainda Nunes:

*Eis o primeiro paradoxo que enfrentamos: para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical podem divisá-lo em formas determinadas.*¹⁰²

⁹⁹ A fim de ilustrarmos o jogo do implícito e das referências veladas utilizados por Mann no romance, talvez valha a pena chamarmos a atenção do leitor para o fato de que – por exemplo – o nome dado ao personagem-narrador do referido romance (cuja narrativa oscila em planos temporais) por sua vez propriamente nos remete a questões temáticas e simbólicas que tenham a ver com a ideia (geral) de “tempo” e da temporalidade. Afinal, na língua alemã, a palavra *Zeit* quer dizer, justamente, *tempo*.

¹⁰⁰ MANN *apud* NUNES, 2002, p. 6.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² NUNES, 2002, p. 6.

Na narrativa e na música, o tempo também se relaciona à ordenação dos elementos que atuam na composição do objeto artístico. Como ainda nos mostra Benedito Nunes, há na narrativa literária ordenações temporais que muito se assemelham às ordenações de uma obra musical – sendo o tempo, assim, tanto na narrativa como na música, responsável por esse “feitiço hermético”¹⁰³ que organiza as artes – podendo-se observar que:

*das figuras que condensam ao nível das “grandes formas narrativas,” as possíveis variações da duração, duas pelo menos, o “sumário” e o “alongamento” guardam uma relação analógica com os movimentos da forma sonata, o “allegro” e o “andante” respectivamente.*¹⁰⁴

Desta feita, discurso e andamento entrelaçam-se e entretecem-se numa teia temporal que encontra na ordenação de notas e pausas (na música) e dos vazios e letras (na narrativa) a sua representação espacial. E partindo da ideia de *andamento* do discurso – em que se estabelece, então, a ordenação temporal do entrelaçamento de notas, letras, vazios e pausas no espaço – podemos chegar a apontar também que na junção da narrativa com a música podem eventualmente sobressair elementos estruturais comuns a essas duas artes – tais como: *ritmo, cadência, duração, movimentos, intensidade, arranjo e dinâmica*, entre outros.

Isto posto – e voltando agora ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann – corroborando a ideia de que a estrutura do romance está sustentada a partir de um jogo polirrítmico, polifônico e politemporal que funde fatos e tempos reais e ficcionais (ao mesmo tempo em que, sob determinado ponto de vista, aproxima a estrutura geral da organização do romance à estrutura de uma obra musical), importa observar que é o próprio Thomas Mann quem – em carta enviada a Adorno – aponta para o fato de que a técnica de composição utilizada por ele em seu romance (a qual ele Mann chama de “**princípio de montagem**”) é o que possibilita assim a inserção de referências a personagens, histórias, situações e passagens advindas de seu baú de memórias (fruto, como dissemos, de registros e anotações que Mann foi produzindo ao longo de quatro décadas).

¹⁰³ NUNES, 2002, p. 66.

¹⁰⁴ Idem, p. 37

*E principalmente necessito dar uma justa explicação sobre o “princípio de montagem” que é característico do livro, e talvez de uma maneira bastante chocante... por completo confessada, nada encoberta. (...) Há pouco, eu tive que caracterizar uma crise na enfermidade do protagonista e incluí no livro, literal e detalhadamente, os sintomas de Nietzsche, tal como aparecem em suas cartas (...). Também utilizei, como forma de montagem, o motivo da admiradora e amada que permanece invisível, evitada na carne, nunca encontrada, a senhora Von Meck, de Tchaikovsky.*¹⁰⁵

Partindo, então, dessa ideia de “montagem” – e para além dos “casos” referentes à vida de Nietzsche e Tchaikovsky, apontados por Mann no fragmento de sua carta a Adorno – podemos perceber na leitura do romance a inserção de uma verdadeira infinidade de outras referências que ilustram ainda mais tal fórmula utilizada pelo escritor. Dentre essas tantas referências, não podemos deixar de destacar, como exemplos clássicos de grande importância, a semelhança entre a personagem Elsbeth (mãe de Adrian Leverkühn) e a Julia da Silva Bruhns Mann (mãe do próprio Thomas Mann); na mesma linha, se dão também as comparações entre o suicídio de Clarissa Rodde e os de Julia e Carla Mann (irmãs do escritor). Muito semelhantes também são, ainda, os traços fisionômicos das crianças Nepomuk (personagem do romance) e Frido Mann (neto do Thomas Mann) – entre tantas e tantas comparações possíveis. Afinal, e como sinaliza Rosenfeld:

*O romance do Fausto é, como todas as obras de Thomas Mann, eminentemente autobiográfico. Quase todas as figuras tomadas da realidade, e mesmo ocorrências íntimas de família, como o suicídio de uma irmã, são descritas em mínimos detalhes. Thomas Mann confessa desta maneira o quanto ele se sente envolvido na ação, o quanto se identifica com Adrian e, ao mesmo tempo, com o amor que o biógrafo Zeitblom dedica ao gênio enfermo.*¹⁰⁶

Da mesma forma, no misto de ficção-biografia-realidade que o *Fausto* compreende, o narrador, ao dar conta de colocar o leitor a par dos anos de aprendizado e formação de Adrian Leverkühn – descrevendo assim toda a trajetória da vida do protagonista (desde os anos de sua infância rural, passando pela adolescência e juventude experienciadas em cidades como Halle, Leipzig e Palestrina; pela descrição das composições de Adrian; e

¹⁰⁵ ADORNO & MANN, 2006, p. 21 (tradução nossa da versão em espanhol).

¹⁰⁶ ROSENFELD, 1994, p. 62.

chegando até o momento da morte do ficcional compositor) – sutilmente também nos coloca diante do resgate de importantes temas tratados por Mann ao longo de sua larga trajetória literária.

Desta feita, podemos dizer que, no romance, o tema do *outsider* (que, como dissemos no capítulo anterior, já fora abordado por Mann, por exemplo, em *Tonio Kröger*) liga-se – eventualmente – ao tema do papel do artista e das discussões sobre arte (presentes em *Morte em Veneza* e *A Montanha Mágica*). Do tema da arte podemos chegar, ao tema da religiosidade, do luteranismo, dos valores burgueses, às discussões sobre tradição e vanguarda, ao tema da morte... (também já expostos neste trabalho no capítulo anterior) até, em hipótese, cíclica e sucessivamente atingirmos – quiçá – a um ponto temático fundamental: o tema primordial da decifração da condição do homem alemão e da própria Alemanha no mundo. Afinal, como afirma Louis Leibrich, “le pensée de Thomas Mann est à l’image du monde multiforme qu’elle embrasse.”¹⁰⁷

Temas e referências – no entanto – parecem não se esgotarem em si à medida que vão sendo expostos pelo narrador. Quer dizer, capítulo a capítulo, vai o narrador do romance retomando e desenvolvendo os temas outrora já por ele apresentados nos capítulos iniciais. Assim, e se tomarmos a temática religiosa como exemplo, veremos que, já nos capítulos iniciais do romance, ela já aparece nitidamente referenciada – quando, haja vista, Zeitblom reflete sobre a origem luterana de Adrian, sobre sua própria origem católica e a boa relação que ele mesmo tivera com círculos judaicos. No entanto, as referências a Lutero, ao puritanismo alemão e a textos religiosos (por exemplo) seguem – mesmo que (novamente) de maneira implícita ou velada – praticamente até o último capítulo do livro. Desta feita, talvez possamos afirmar que tal forma de expor-desenvolver-reexpor as muitas (quase inúmeras) vertentes temáticas que o romance aborda vai, de certa forma, sendo retomada e redesenvolvida – via de regra – ao longo de toda a narrativa de Zeitblom.

Em termos de estrutura, podemos dizer assim que encontramos nessa fórmula mais uma semelhança em relação à composição do tecido da música erudita. Afinal, a prática da

¹⁰⁷ LEIBRICH, 1974, p. 07.

exposição-desenvolvimento-reexposição que entrementes se pode perceber no romance, de certa maneira lembra a ideia de desenvolvimento estrutural de variados gêneros musicais eruditos – sendo, por exemplo, uma das bases do que se costuma chamar de “forma-sonata.” Nesse sentido – e levando em conta essa “montagem” musical a qual queremos apontar no romance – importa observar ainda que, sutilmente, é o próprio narrador que primeiramente nos chama a atenção para o fato de que ele, em sua narrativa, desenvolve seus temas à semelhança do que faz – por exemplo – um compositor em uma sinfonia. Diz-nos assim o narrador:

*Neste ponto interrompo-me com a humilde sensação de ter cometido um erro artístico e de não haver logrado refrear-me. Dificilmente o próprio Adrian teria admitido a aparição prematura de um tema desse gênero, digamos, numa de suas sinfonias; quando muito, tê-lo-ia feito anunciar-se de longe, de um modo delicadamente oculto, apenas perceptível. O que se me escapou deve parecer ao leitor uma insinuação obscura, questionável, uma indiscrição, uma irrupção grosseira na intimidade alheia.*¹⁰⁸

Reconhecendo no enredo em questão mais esse aspecto de similaridade entre literatura e música – pautado, desta vez, na forma de se desenvolver os temas em uma obra – vale lembrar finalmente que Octávio Paz – por sua vez, e de certa forma corroborando o que aqui estamos propondo – nos ensina que a narrativa e a música se assemelham – de maneira geral – porque ambas, similarmente, caminham para frente. Desta feita, a voz do narrador de um romance – tal como ocorre no desenvolvimento da música sinfônica, por exemplo – segue linearmente e se desenvolve retomando temas, desenvolvendo-os novamente e rerepresentando-os. Esclarece-nos, então, Octávio Paz:

*Enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma constante aberta e linear. Valéry comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Relato ou discurso, história ou demonstração, a prosa é um desfile, uma verdadeira teoria de idéias ou fatos. A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história.*¹⁰⁹

¹⁰⁸ MANN, 2000, p. 11.

¹⁰⁹ PAZ, 1976, p. 12.

Sendo fato – como quer Octávio Paz – que a prosa, tal como uma marcha, caminha para frente, é fato também que a narrativa e a música desenvolvem-se em sequências – nas quais prevalecem, tanto na narrativa quanto na música, a ordenação de temas a serem apresentados, desenvolvidos e reapresentados de acordo com uma *forma* ordenada, com *ritmos* determinados e obedecendo a *arranjos*, a *durações* e *intensidades* até mesmo mensuráveis. Além disso, e como vemos acontecer também em *Doutor Fausto*, essas sequências podem formar unidades ainda maiores, tais como os capítulos (na narrativa) ou os *movimentos* (na música).

Finalmente – e apresentada, mesmo que muito brevemente uma ideia acerca da estrutura de *Doutor Fausto* e sua possível relação de similaridade com elementos também estruturais da música erudita – faz-se necessário ainda reconhecer que é, todavia, no enredo do romance que Mann estabelece a maior relação de *Doutor Fausto* com o universo musical. Isto posto, cabe dizer que – apesar de reconhecermos na estrutura do romance certa similaridade com a estrutura de composições musicais – é, no entanto, nos mais que sumamente filosóficos debates (travados, em especial, entre Serenus e Leverkühn) acerca de questões musicais e na descrição da musicografia de Adrian (em seu desenvolvimento técnico-musical) que residem os principais pontos de contato do texto de Mann com o universo musical erudito do século XX.

Thomas Mann afirmara por vezes que era fora sempre desejo seu – ao escrever *Doutor Fausto* – aproximar o romance, ao máximo possível da música. Quer dizer – e como o próprio autor registra em sua *Novela* sobre o *Fausto* – Mann realmente ideava escrever um livro que, para além de discutir música, respirasse (ou mesmo fosse!), de certa forma, música. Sobre isso, revela-nos o próprio Thomas Mann – quando do registro, em seu diário, da leitura que fizera dos manuscritos de Adorno sobre o dodecafonismo de Arnold Schönberg:

Esta leitura alimentava o construtivismo musical que eu trazia em mim como ideal formal e que dessa vez carecia de um imperativo estético muito específico. Eu pressentia que meu livro deveria

“ser” aquilo mesmo de que ele tratava, ou seja, música construtiva.¹¹⁰

Em resumo, seguindo tal intento, se é fato que Mann escreveu magistrais debates teóricos em torno de questões musicais a engrossarem o caldo filosófico-musical do romance, por outro lado é igualmente impressionante a elaboração da musicografia que Mann – como o auxílio de Adorno – faz prefigurar no livro como criação de Adrian Leverkühn (e cujos recursos ligam profundamente a literatura de Mann à música do século XX). Isto posto, e intentando registrar e refletir sempre sobre os aspectos musicais presentes em *Doutor Fausto*, sigamos pelo fio condutor dessa sumamente musical narrativa e nos deixemos conduzir, mais de perto, pela (ficcional) música de Leverkühn. Sem deixarmos, evidentemente, dar conta dos debates que o livro apresenta, reconheçamos agora os aspectos gerais da música de Adrian e verifiquemos sua relação com a música que se praticava, em verdade, no plano não ficcional do século XX.

Dessa forma, acreditamos que – estabelecida essa relação – conseguiremos refletir ainda acerca da importância que tais recursos assumem dentro do romance e – principalmente – dentro da proposta ideológica a qual, como veremos, o *Fausto* abraça.

2.3. A musicografia de Adrian Leverkühn: do engodo sonoro de “Fosforescência do Mar” ao neorromantismo dos primeiros *lieder*.

As primeiras composições musicais de Adrian Leverkühn começam a surgir no enredo do romance quando o protagonista ainda é retratado como um jovem estudante de música – e tem por volta dos vinte anos de idade. Em Leipzig, no final da primeira década do século XX, ao lado de seu mestre – Wendell Kretzschmar – Adrian passara a pôr em prática noções mais profundas de instrumentação, arranjo e orquestração; vindo a executar, a título de exercício, uma série de pequenos arranjos ou mesmo ainda algumas insípidas composições – sempre seguido de perto pelo olhar atento de seu professor.

¹¹⁰ MANN, 2003, p. 55.

*Quase maior era a importância que Kretzschmar ligava à instrumentação, e como já fizera em Kaisersaschern, mandava a seu discípulo orquestrar muita música de piano, movimentos de sonatas e até mesmo quartetos de cordas, para, em seguida, comentar, criticar e corrigir o resultado dos trabalhos em prolongadas discussões. Indo ainda mais longe, encarregava-o da orquestração de reduções para piano de atos avulsos de óperas, que Adrian desconhecia.*¹¹¹

Data do final desse primeiro período de sistemático aprendizado musical de Adrian, todavia, a primeira obra do então jovem músico a prefigurar como uma peça que pode ser realmente apontada como uma composição autônoma do protagonista: a fantasia sinfônica de caráter impressionista intitulada “Fosforescência do Mar.” Obra de “requintado colorido sonoro, que revela assombroso senso de combinações tonais encantadoras, quase enigmáticas na primeira audição,”¹¹² era carregada de influências simbolistas vindas de Debussy e Ravel. Tal como uma “pintura” orquestral, “Fosforescência do Mar” contemplava um universo impregnado de um colorido sonoro cheio de um muito evidente virtuosismo “plástico” – bastante peculiar à música chamada de figurativa.

No entanto, tal impressionismo e sua “assombrosa combinação tonal” pouco ou nada representavam para Adrian – que não tomava a obra como uma composição de valor. Pelo contrário, Adrian demonstrava ter composto tal fantasia impressionista ideando comprovar a obviedade (e certa ingenuidade) dessa forma de composição – ao mesmo tempo em que, irônica e parodisticamente, revelava a futilidade dos ornamentos “plásticos” e “visuais” de tal gênero musical. Como aponta o próprio narrador do romance, é fato que a música de Adrian ao longo da narrativa nunca reputara um reconhecido talento referente a qualquer virtuosismo no campo da “pintura orquestral” – representado pela “Fosforescência do Mar” em sua estrutura. Por isso, aparentemente, tal obra configura-se dentro da musicografia Leverkühn quase como um exercício a partir do qual o protagonista pode passar a treinar a mão e a caligrafia da escrita sinfônica.

¹¹¹ MANN, 2000, p. 211.

¹¹² Idem, p. 213.

No âmbito da interpretação do romance, todavia, talvez possamos dizer que a definição e invenção de uma obra sinfônica impressionista como marco da produção inicial da música de Adrian Leverkühn não ocorreu aleatoriamente. E, nesse sentido, o rápido diálogo da música de Adrian com a obra dos mestres franceses parece querer nos sinalizar, na verdade, algo que vai muito mais além do simples registro da relativa pouca importância que se pudesse querer atribuir – no século XX – a esses compositores e a tal tipo de composição. Afinal, conta-nos o narrador do romance:

*Certa vez, disse-me que um compositor que estivesse farto do impressionismo orquestral e por isso deixasse de aprender a instrumentação lhe parecia igual a um dentista que cessasse de aperfeiçoar-se no tratamento de canais e regredisse ao nível de um barbeiro tira-dentes, só porque descobrira recentemente que dentes mortos podem causar reumatismo articular agudo.*¹¹³

Ao encarar a música impressionista como um “dente morto” dentro da boca da história da música e ao renegar sua “Fosforescência do Mar” ao nível da obra feita simplesmente por obrigação (ou mesmo pela necessidade de cumprir uma etapa dentro de sua evolução musical como compositor) – sendo que o próprio personagem-compositor chegara a se envergonhar de sua criação quando, por surpresa, ouvira sua execução por uma orquestra, em Leipzig –, Adrian sinalizará também certo caráter ultrapassado da música francesa da época. Ou seja, a posição displicente de Adrian diante de sua própria criação impressionista nos parece dizer que, apesar da inventividade de tal forma musical, sua configuração se tornara obsoleta e despropositada.

Aquela Fosforescência do Mar, com sua cintilação sonora, representava, a meu ver, um exemplo muito esquisito da capacidade de um artista para dar o melhor de si a uma causa na qual, intimamente, já cessou de crer, de modo que insiste em exceder no uso de recursos artísticos, que, na sua opinião, já beiram o obsoleto. – Isto é tratamento de canais, tal como a gente o aprende – disse-me ele. – Não assumo a responsabilidade por alguma invasão de estreptococos. – Cada qual dessas suas

¹¹³ MANN, 2000, p. 213.

*palavras demonstrava que considerava completamente morto o gênero da “pintura sonora” ou da “música paisagística.”*¹¹⁴

Marcada pela rejeição de seu criador, a “Fosforescência do Mar” antecipa-nos – ainda que muito sutilmente – os rumos que Adrian pretendia dar à sua música. Ou seja, tomando-se tal fantasia sinfônica como modelo de tudo o que Adrian rejeitava em matéria de composição musical, revela-se assim que – para o protagonista – a obra de arte – em pleno século XX – não poderia sucumbir à superficialidade da prefiguração de elementos esteticamente sublimes, espiritualmente dóceis, pacificamente harmônicos e perfeitamente tonais. À força dos acontecimentos históricos que projetavam suas assustadoras sombras sobre as terras europeias naquele início do século, não poderiam as artes (e muito menos a música, dentre elas) lançarem-se à retratação e à representação de uma atmosfera (musical) angelical, colorida e libertadora (que pouco ou nada teria a ver com o conturbado momento que se vivia) sem correr o risco terrível de tornarem-se obras esvaziadas.

Em outras palavras, Adrian parece querer nos indicar deste modo a relação anacrônica que a música impressionista mantivera com seu tempo, sinalizando ainda a impossibilidade de sua perpetuação. Além disso – e ao mesmo tempo em que irá se colocar avesso ao universo da “pintura musical” –, Adrian também negará a passividade alienante de seus acordes tonais – os quais, mesmo que dissonantes, ainda soavam demasiadamente pacíficos e etéreos aos ouvidos do novo século. Desta feita, podemos afirmar que “Fosforescência” antecipa ao menos três importantes características da música de Adrian que irão se repetir ao longo de toda a sua obra – a saber: 1) o aspecto parodístico que muitas vezes sua composição assumirá; 2) a recusa da temática do que é doce e espiritualmente sublime; 3) o intento de buscar uma complexidade harmônica que – não sendo tranquilizadora – possa progredir para além das fronteiras do tonalismo.

Dessa forma – ao rechaçar a música de Debussy, Ravel e seus congêneres – Adrian (e por que não dizer também Thomas Mann e Theodor Adorno) refuta assim também a música produzida fora da Alemanha após Beethoven. Ápice da evolução tonal levada até sua última fronteira e da forma-sonata forçada até a exaustão em seus limites, a obra desse

¹¹⁴ MANN, 2000, p. 214.

gênio alemão parece – na visão que o romance propõe – não ter encontrado pares ou mesmo herdeiros que, já ao início do século XX, conseguissem produzir um tipo de música que demonstrasse uma evolução técnica situada para além da música tardia de Beethoven.

Nesse sentido, vale lembrar que o enaltecimento da primazia da música beethoviana já aparece retratada no enredo do romance por meio das famosas palestras de Wendell Kretzschmar – também já rapidamente citadas neste trabalho. De essência – como também já anunciamos – puramente adorniana, as considerações de Kretzschmar sobre a música tardia de Beethoven destacam a força, a importância e a magnitude da música desse romântico alemão – e sua relação com o próprio conceito nacionalista de germanidade; características que fizeram (como nos propõe o romance) com que a música de Beethoven tendesse a eclipsar as demais músicas de seu tempo e do tempo posterior a ele.

Por isso, e ao negar o impressionismo, Adrian também reconhece por outro lado que Beethoven levava a condição da música aos seus limites máximos. Exemplo de tal premissa, cumpre lembrar as reflexões do ainda jovem Adrian acerca das considerações da personagem Wendell Kretzschmar sobre a *Sonata Opus 111 para piano* – e as especulações sobre o porquê de Beethoven não ter terminado tal sonata. Na ocasião das palestras, ao analisar a *Opus 111*, salienta Kretzschmar a Adrian que – uma vez que o genial compositor a explorara ao máximo a forma-sonata já em seus dois primeiros movimentos – não haveria mais razão que justificasse o ato de ele terminar de escrevê-la. Quer dizer, segundo Kretzschmar, Beethoven chegara ao “limite da forma” já no segundo movimento de sua *Opus 111*, não havendo mais motivos para compor um terceiro movimento – ou mesmo não havendo mais motivos sequer para se continuar a escrever sonatas, sinfonias ou peças do gênero.

Um terceiro movimento? Um reinício – depois desse adeus? Impossível! Acontecera que a sonata no segundo movimento, no imenso segundo movimento, havia alcançado seu fim, um fim sem nenhum retorno. E ao referir-se à “sonata,” não pensava apenas nessa, em dó menor, e sim na sonata em si, na forma, no gênero artístico tradicional: ela mesma tinha sido levada ao seu término, cumprira seu destino, além do qual não existia caminho, anulara-se e dissolvera-se, despedira-se; o aceno de adeus dado pelo motivo de

*ré-sol-sol, melodicamente consolado pelo dó sustenido, era despedida também nesse sentido, despedida grande como peça, despedida da sonata.*¹¹⁵

Dominado pelos ensinamentos de Kretzschmar, Adrian sabia que não haveria muitos caminhos para explorar de maneira genuína e original a música tonal de seu tempo. Desta feita, refutando a alegoria da música impressionista, vai o protagonista compositor partir definitivamente para o gênero encontrado ainda pelos próprios românticos como uma saída para continuar a produzir “música séria” depois de Beethoven: a produção de *lieder* e óperas. Nesse sentido, nos lembra também Otto Maria Carpeaux sobre a música erudita pós beethoviana:

*A verdade é que Beethoven esgotou certas formas e gêneros: depois dele já não teria sido possível escrever uma autêntica e original sonata para piano; e é cada vez mais difícil escrever uma sinfonia. Os românticos, enquanto não se dedicam à ópera, elaboram esquemas programáticos como Berlioz, subordinando as formas musicais a enredos literários: a sinfonia de programa; a abertura que resume peças teatrais, a suíte, tirada de música teatral, ou então preferem formas pequenas, como Chopin e Schumann, poesia lírica sem palavras; ou, como no lied, com palavras. A música romântica vive de estímulos literários.*¹¹⁶

Assim é que, na sequência de sua “Fosforescência do Mar,” Adrian dará início à produção de uma série de *lieder* esparsos e variados – elaborados a partir de textos clássicos extraídos de “um florilégio mediterrâneo, que, numa tradução alemã bastante feliz, continha poesia lírica provençal e catalã dos séculos XII e XIII, poemas italianos, culminâncias visionárias da *Divina Comédia*, além de alguma coisa espanhola e portuguesa.”¹¹⁷ Pouco descrita em seus aspectos técnico-musicais, essa primeira série de *lieder* – que em seu cerne passa a alimentar o germe da atmosfera diabólica que tanto irá marcar e caracterizar o compositor ao fim de sua musicografia e de sua vida – irá se notabilizar também por sinalizar o primeiro e evidente contato da música de Adrian com o universo da literatura e das belas letras.

¹¹⁵ MANN, 2000, p. 82.

¹¹⁶ CARPEAUX, 1989, p. 141.

¹¹⁷ MANN, 2000, p. 227.

Reconhecendo assim mais um aspecto da música de Adrian – vale apontar que – como afirmamos – se Leverkühn negava estabelecer qualquer relação direta de sua música com a pintura (relação essa que talvez pudéssemos chamar de *ut musica pictura*), por outro lado é verdade que ele exercitará ao extremo o contato de sua obra com a literatura e com o tecido literário (numa sincera sincronia à qual, sim, poderíamos entender a partir da noção de *ut musica poesis*). Aliás, será justamente a dramaticidade do texto literário (em sua fusão com a música) o que vai sustentar – nesse primeiro momento da composição de tais *lieder* – a atmosfera pouco pacificadora à qual Leverkühn pretendia evocar com sua música.

Nesse ponto, torna-se curioso observar que – num paralelo às avessas – Mann e Adrian de certa forma se assemelham. Levando-se em conta – como já afirmamos e seguiremos afirmando – que tudo em *Doutor Fausto* não surge ou acontece ao acaso dentro de seu enredo, cabe ressaltar que, numa espécie de metalinguagem inversa, pode-se notar que – ao passo que o romance de Mann traz para si a complexidade do universo musical (ou seja, se Mann aproxima-se da música por meio de sua literatura) –, inversamente proporcional à atividade de seu criador, Adrian – enquanto compositor – aproxima-se, por sua vez, do mundo das letras e da literatura por meio de sua música.

Seguindo por essa trilha, importa – todavia – apontar também que Mann talvez não compartilhasse plenamente da desvalorização da música francesa negligenciada por Adrian. No bojo dos compositores franceses achacados pelo desprezo do protagonista, provavelmente Mann resgataria de tal ataque a figura de Hector Berlioz. Compositor de obras de grande importância para a história da sinfonia (e da música em geral), figura heroica e mal compreendida, Berlioz e sua música exerceram, de fato, grande influência ao longo do século XIX – especialmente no que tange ao plano da orquestração e da aproximação entre texto literário e música. Compositor por excelência e natureza (uma vez que, tal como Adrian Leverkühn, não era Berlioz virtuoso em qualquer instrumento), o grande instrumento desse francês genial fora sempre sua própria (e imensa!) orquestra – tal como nos conta Otto Maria Carpeaux:

Berlioz foi um homem de muitas ideias. Sua capacidade de invenção melódica é admirável. Mas é mais admirável o

*aproveitamento dessas ideias musicais na instrumentação. Entre todos os compositores, grandes ou notáveis, de todos os tempos foi Berlioz o único que não dominava o piano nem o violino nem qualquer outro instrumento. Seu instrumento foi a orquestra inteira.*¹¹⁸

Além disso, o próprio Berlioz fora também um “músico-escritor.” Isso porque, além dos próprios programas de suas “sinfonias programáticas” (como a *Symphonie Fantastique*, por exemplo), o compositor escrevera muita crítica musical – chegando, também, a escrever um diário em forma de memórias. Tal como Adrian, Hector Berlioz transcrevera em forma de música vários textos clássicos da literatura europeia – sendo que, dentre esses textos, curiosamente destaca-se também uma versão da lenda do Fausto. Isto posto, cumpre ainda dizer que Thomas Mann não só conhecia de perto a música de Berlioz – especialmente o seu *Fausto* –, como chegara mesmo a ler “com a ponta do lápis” as já referidas memórias do compositor francês (e isso também logo na fase inicial da escrita do romance). Indicamos o próprio Mann:

*Continuo ocupado com as memórias de Hector Berlioz: “Sua ironia contra Palestrina. Seu desprezo pela musicalidade italiana, aliás pela francesa também. A falta de sensibilidade dos italianos para a música instrumental (Verdi). Ele questiona até a sua sensibilidade harmônica. Mero singbirds. Em sua jactância intratável e ingênua, ele próprio lembra muito Benvenuto Cellini.”*¹¹⁹

Por outro lado, se Mann bebera na fonte de Berlioz, seu protagonista em *Doutor Fausto* manteve-se preso quase que unicamente à tradição da música alemã. Por assim ser, o jogo entre literatura e música que apontamos agora como outra grande característica da música de Adrian não terá sua origem (no enredo do romance) em Berlioz – mas sim, por sua vez, nascera na fonte dos *lieder* – composições lítero-musicais que sempre encontraram grande aceitação na tradição germânica. Numa descida de tom – se assim podemos afirmar – do impressionismo (parodístico) para o universo romântico genuinamente alemão dos *lieder*, a música de Adrian Leverkühn – ainda em sua fase inicial de formação e experimentação –

¹¹⁸ CARPEAUX, 1989, p. 177.

¹¹⁹ MANN, 2001, p. 47.

vai encontrar na herança do romantismo musical e literário o alicerce que precisava para poder desenvolver-se e progredir.

Desta feita, se os *lieder* de sua primeira série de composições tomavam por base os demoníacos versos de Dante – e refletiam o gosto prematuro de Adrian pelo que é funesto e satânico –, não à toa sua segunda série de *lieder* vai se realizar musicalmente a partir da poesia decadente de Paul Marie Verlaine e dos versos visionários de William Blake. Compostos por um Adrian também influenciado pelos *lieder* de Mahler – como revela o narrador: “considerando-se a situação musical desse período e a idade do jovem adepto, era quase inevitável que a influência de Gustav Mahler se fizesse sentir”¹²⁰ – tais ciclos de canções deixavam prevalecer ainda o caráter experimental do jovem talento e sua constante atração por cenas fantásticas e fantasmagóricas – nas quais a danação da humanidade é quase sempre uma constante.

*Palavras de Blake, um sonho com uma capela dourada, diante da qual se mantém pessoas enlutadas, chorando, rezando, sem se atreverem a penetrar nela. Surge então a imagem de uma serpente, que com tenaz esforço consegue entrar no santuário; arrastando pelo precioso chão comprido corpo viscoso, apossa-se do altar, onde escarra sua peçonha sobre o pão e o vinho. “Pois é” – termina o poeta com a lógica do desespero –, “por isso em seguida” – assim continua – “dirigi-me a uma pocilga e deitei-me entre os porcos.” A angústia onírica da visão, o incrementado horror, o pavor da poluição e finalmente a raivosa renúncia a uma humanidade desonrada por tal espetáculo – tudo isso se distinguia com pasmosa insistência na música de Adrian.*¹²¹

Definitivamente, a aproximação máxima entre literatura e música tornara-se para Adrian, a partir dessas duas primeiras séries de *lieder*, uma característica basilar. Encontrando nessa relação uma possibilidade sincera por meio da qual a “forma” podia ser mais uma vez testada e forçada, Adrian revisita novamente ao universo romântico de Beethoven para extrair dali os argumentos necessários para justificar a intrínseca relação da música para com as palavras. Revela-nos, então, o narrador sobre tal argumentação do protagonista:

¹²⁰ MANN, 2000, p. 227.

¹²¹ Idem, p. 233.

*Que a música pudesse ser verbo, antes de mais nada, sendo planejada e prefixada como tal, era algo que o amigo tentava demonstrar-me à base do fato de certas pessoas terem visto Beethoven compondo por meio de palavras. “Que é que ele escreve aí no seu caderno?” diziam então. “Está compondo,” respondia alguém. “Mas o que escreve são palavras e não notas!” Pois sim, esse era seu hábito. Geralmente traçava em palavras o decurso das ideias de uma composição, intercalando, quando muito, umas poucas notas.*¹²²

Mais do que um modelo a sugerir a aproximação entre notas e fonemas, a música e a figura de Beethoven passarão assim – e como veremos adiante – a constituírem-se como um paradigma a fundamentar a formação musical de Adrian – que, quer refutando-a quer recuperando-a, vai encontrar na trajetória beethoviana um dos pontos máximos de exaltação da subjetividade alemã. Assim, ao recuperar Beethoven e o modelo romântico alemão do *lied*, Adrian traça um arco paralelo entre a sua própria trajetória musical e a trajetória da música erudita do século XIX. Afinal, como veremos adiante, encontra-se em Beethoven e também nos *lieder românticos* (especialmente nos de Brahms) o germe que irá fomentar – mesmo que à revelia – o surgimento da “Nova Música” à qual a figura de Adrian corresponde.

2.4. Os Cantos de Brentano

“A obra de arte é uma fraude. É algo que o burguês quer que ainda exista. Contraria a verdade e a seriedade. Autêntico e sério é unicamente o que é muito breve, o momento musical concentrado ao extremo...”¹²³ Sob a égide de tais pressupostos filosóficos deve ser sempre entendida a composição dos *lieder* que formam a série de treze peças dos “Cantos de Brentano,” de Adrian Leverkühn. Cumprindo, como já dissemos, a premissa que assegura que nada de “sério” poderia ser composto sob a linha tonal da forma-sonata após Beethoven, Adrian – em paralelo ao que se sucedera de fato na história da música – encontrará na brevidade do *lied* a possibilidade de fugir, já na primeira década do século

¹²² MANN, 2000, pp. 229-230.

¹²³ Idem, p. 254.

XX, à banalidade da composição musical pós-beethoviana. Afinal, como afirma o narrador do romance, para Adrian a “forma pequena, lírica, do *lied* podia afigurar-se a ele como a mais aceitável, mais séria, mas autêntica, mais capacitada para adequar-se, melhor do que qualquer outra, àquele postulado teórico da brevidade concisa.”¹²⁴

Carregando novamente algumas das características que já principiaram em “A Fosforescência do Mar” e na série esparsa dos *lieder* compostos a partir dos poemas de Dante, Blake e Verlaine, o cliço de *lieder* sobre os poemas de Clemens Brentano evocam também a tradição germânica, romântica e espectral que Adrian intentava imprimir à sua nova composição – a fim de que ela (quer como resgate verdadeiro da música romântica alemã, quer como grande e, porém, muito sutil paródia de tal período) pudesse (como “jogo” ou especialmente como “mentira”) desafiar e contrariar ironicamente o ideal burguês de obra de arte. Assim é que, ao dar preferência ao *lied* por conta também de sua brevidade, Adrian exigia – ironicamente – que a série dos treze cantos fosse executada sempre em sua integralidade, não devendo qualquer um de tais *lieder* serem apresentados de forma “avulsa” – fato que, paradoxalmente, contrariava a brevidade que tal gênero pressupunha.

Do ponto de vista temático, por sua vez, se os poemas de Brentano carregavam em si o aspecto fantasmagórico que atendia aos anseios de Adrian – uma vez que as poesias musicadas nesses *lieder* são repletas de figuras espectrais, de espíritos alados, de crianças de olhar misterioso, de atmosferas cósmicas e outras imagens que remetem o ouvinte ao universo romântico ao qual obviamente pertencera Brentano –, é fato também que a música que Adrian destinara a esses poemas apresentava, por sua vez, inovações técnicas – “modernas” – que ganhariam ainda mais corpo ao longo da formação do protagonista enquanto compositor (e de sua música enquanto obra de arte) – sendo que tais “inovações” davam ao conjunto dessas canções um perfil que em muito transcendia a tradição romântica tomada como base.

¹²⁴ MANN, 2000, p. 256.

Renovando assim a forma do *lied*, do ponto de vista da composição musical podemos dizer num primeiro momento que os “Cantos de Brentano” não se valiam apenas do acompanhamento musical de um piano – tal como acontecera no *lied* tradicional do romantismo. Pelo contrário, ao longo da série de treze canções, Adrian modernizara a fórmula romântica ao utilizar em sua orquestração pequenos coros a cinco vozes (dentro dos quais se exigiam vozes masculinas, femininas e até mesmo uma voz infantil!), uma pequena orquestra de cordas, madeiras e até mesmo instrumentos de percussão.

*Sobrevinha ainda que uma das canções, os Alegres Músicos, requeria todo um quinteto de vozes (...). Era esta a primeira a ser orquestrada por Adrian, ou mais exatamente: ele logo a compôs para pequena orquestra de cordas, madeiras e percussão, já que no estranho poema de Brentano muito se fala de flautas, do tamborim, de guizos, címbalos e vivazes trinados de violinos (...).*¹²⁵

Em seu aspecto melódico, esses *lieder* – no entanto – ainda mantinham-se praticamente ligados ao registro tonal de fins do século XIX, e pareciam querer resgatar – mesmo que muito sutilmente – certos traços da melodia das músicas folclóricas alemãs; sem, todavia, deixar que elas surgissem explícitas em sua sonoridade. Quer dizer,

*é fato que essa música sagaz, genuína, ultra inteligente, sempre corteja com doloroso esforço a melodia popular. Esta sempre permanece irrealizada; está presente e ausente; surge, fragmentária; ressoa e desaparece num estilo musical que se conserva estranho à sua alma, mas no qual ela tenta continuamente originar-se.*¹²⁶

Ora flertando com o romantismo, ora desbancando-o ironicamente, ora reformulando seus pressupostos e suas formas, viceja nos “Cantos de Brentano” – sobretudo e curiosamente – a *celula-mater* do serialismo: elemento central e revolucionário da música de Adrian. Pela primeira vez em sua ainda jovem carreira de compositor, Adrian inadvertidamente lançara mão de um sistema composicional baseado na repetição de uma “série.” Jogando com os signos *h-e-a-e-es* (que na nomenclatura alemã corresponderiam as notas *si, mi, lá, mi e mi*

¹²⁵ MANN, 2000, p. 257.

¹²⁶ Idem, p. 258.

bemol) – e que, como veremos pouco mais adiante, também remetem o leitor a uma determinada personagem do romance –, o protagonista indiciava em tal composição o cerne do “sistema composicional” ao qual ele encaminharia a rota de sua música e (no plano da ficção), por consequência, a rota de toda a música erudita do século XX.

*- Uma única vez, no ciclo de Brentano – prosseguiu –, no “Ó Cara Moça.” Todo esse lied deriva de uma figura fundamental, de uma série de intervalos multiplamente variáveis, das cinco notas h-e-a-e-es; a horizontal e a vertical estão definidas e dominadas por ela, na mediação em que isso é possível no caso de um motivo básico de tão poucas notas. É como uma palavra, uma palavra-chave, cujos signos se encontram em toda a parte nesse lied e aspiram por dominá-lo completamente.*¹²⁷

Por conta disso, os “Cantos de Brentano” sinalizam ainda a estreita relação que Mann manterá – que seguirá em ordem ascendente até o final do romance – entre a música ficcional de Adrian e a música (real) de Arnold Schönberg (e de seus fecundos discípulos como Berg, Werbern e o próprio Adorno). Nesse sentido, importa também reconhecer que o ideal filosófico e formal que sustentara a composição dos *lieder* de Brentano no romance mais uma vez valera-se dos pressupostos teóricos-filosóficos-musicais de Theodor Adorno – sendo que, desta vez, o que se levava em conta era a crítica que o filósofo fazia à produção da arte no século XX e, mais propriamente, à formulação da música de Schönberg. Aliás, partindo-se dessa observação, deve-se registrar também o fato de que “Os Cantos de Brentano,” por sua vez, estabelecem também relações com os *lieder* compostos por Adorno entre os anos de 1923 a 1945.

Afinal, a forma sintética dos *lieder* sempre encontrara uma resposta positiva em Adorno. Para o “músico-filósofo,” era somente por meio de obras de arte de pequena extensão e curta duração que o papel do sujeito poderia ver-se refletido, percebido, criticado e mesmo mantido em sociedade. Tal como acontece a Adrian Leverkühn no romance, quando da composição de seus primeiros *lieder*, Adorno conceberá também em sua própria obra a retomada do *lied* como uma tentativa de negar a composição de peças tonais de tamanho exorbitantes e caráter quase sempre burguesamente massivo. Isso porque, se no século XIX

¹²⁷ MANN, 2000, p. 270.

o romantismo se erigira primeiramente como manifestação artística destinada inicialmente a uma burguesia despreparada e mal educada, reformular seus pressupostos no início do século XX era, para Adorno – assim como para Adrian – uma maneira de recuperar de tal período o que nele de melhor havia, a fim de que, ao mesmo tempo, igualmente se pudesse buscar revalorizar a exaltação de uma subjetividade aniquilada pela imensidão da sinfonia burguesa. Sobre tal relação, conta-nos Igor Baggio em *O Dodecafonismo Tardio de Adorno*:

*Contudo, não há como escaparmos da impressão de que, passados os primeiros anos heroicos da música burguesa de Beethoven, por exemplo, o caráter autônomo da arte moderna passa a consistir mais em uma quimera do que em um potencial emancipatório para Adorno. Daí a insistência da crítica do autor a todo e qualquer tipo de classicismo. Este passa a ser inviável na medida em que a sociedade burguesa cada vez mais parece funcionar como uma grande sinfonia clássica, na qual o substrato temático individual passa a ser pré-formatado pelo todo visando a uma confirmação final da grande forma.*¹²⁸

Ponto de convergência de tal conceito adorniano a prefigurar no romance e na música de Adrian, podemos reconhecer nos comentários que o protagonista estabelece sobre a música de Beethoven justamente o indício de tal embasamento teórico de Adorno que acabamos de evidenciar.

- Pensas em Beethoven?

*- Nele e no princípio técnico graças ao qual a imperiosa subjetividade apossou-se da organização musical, quer dizer, no desenvolvimento. O desenvolvimento tinha sido uma pequena parcela da sonata, um modesto refúgio da aclaração subjetiva e do dinamismo. Com Beethoven, tornou-se universal, tornou-se centro de toda a forma, que, até mesmo lá onde continua prevista pela convenção, é absorvida pelo subjetivo e novamente engendra liberdade.*¹²⁹

Refletindo acerca da necessidade de resgate do subjetivismo, do individualismo e da exaltação do sujeito e da liberdade, os “Cantos de Brentano” sinalizam também – à luz da

¹²⁸ BAGGIO, 2011, p. 129.

¹²⁹ MANN, 2000, p. 269.

filosofia de Adorno e da genialidade criativa de Mann – o desenvolvimento temático do próprio enredo de *Doutor Fausto*. Quer dizer, assim como a retomada dos *lieder* românticos e da poesia de Clemens Brentano simbolizam a descida de Adrian aos infernos do romantismo literário e musical, a trama que envolve a biografia do protagonista – ao se relacionar justamente com o que simbolizam esses *lieder* – igualmente evidencia uma descida do enredo de Mann à literatura de Goethe e ao destino do herói romântico que sucumbe a força tríplice do sexo-amor-morte. Ou seja, assim como Adrian reformula o romantismo tardio dos *lieder*, Mann – como um supra-Goethe – revisita e propõe novas fórmulas literárias sobre a tradição fáustica da literatura alemã.

Como se pode conferir no romance, o ciclo das canções de Brentano foi composto logo após a contaminação de Adrian pelos “pequerruchos” do diabo – inoculados no protagonista quando de sua relação sexual com uma prostituta que ele encontrara ao acaso num bordel em Leipzig. O primeiro desses treze *lieder*, por sua vez, curiosamente também remete o leitor à passagem trágica do amor demoníaco e fatal de Adrian pela dama do bordel. Desta feita, em seu *lied* “O Lieb Mädél Wie Schlecht Bist Du,” Adrian vale-se de um poema cujo tema destaca o sofrimento de um eu-lírico abandonado por sua amada – que, ao desprezar o amor e os sacrifícios que ele realizara por ela, sopra – com sua “boca envenenada” – a morte para dentro dele (“Hat mit dem gift’gen Munde den Tod in mich gehaucht”). Estabelece-se, assim, um novo paralelo no enredo: tal como o eu-lírico do poema, Adrian fora “envenenado” pela mulher a quem amara e que o desprezara – não sem antes de ter ela selado o fatídico destino de seu amante. Ou seja, como apontamos, dá-se aí a descida em paralelo do enredo do romance e da música de Adrian aos infernos do romantismo.

Retomando-se assim um cenário puramente século XIX – no qual se misturam a atração sexual, o amor irrealizável, o satanismo e o prenúncio da morte e da danação eterna –, é justamente em “O Lieb Mädél” que Adrian põe em prática – como já assinalamos – a ideia de música serial a ser amplamente desenvolvida por ele ao longo de sua musicografia. A homenagem a *Esmeralda* (*Hetaera Esmeralda*) – nome dado por Adrian à prostituta a que ele amara – fundamenta a série de cinco notas que, também como já dissemos, estrutura a

melodia e a harmonia desse *lied*. Sob a senha *h-e-a-e-es* esconde-se a indicação da presença do amor impossível, do nome da amada impossível, da danação e – por que não dizer – do serialismo que estava por vir. De raízes românticas, a obra de Adrian carrega em si, dessa forma, a semente do diabo – ao mesmo tempo em que se configurará, paradoxalmente, como veremos, como a grande alternativa técnica para se tentar recuperar musicalmente a emancipação do sujeito e de sua liberdade (sem que esse sujeito, por sua vez, não se perca na exaltação alienada e banal de seus sentimentos).

*- Claro – tornou – E durante algum tempo ela realiza de fato o que dela se esperava. Mas liberdade é apenas outro termo para designar a subjetividade, e qualquer dia, essa já não se aguentará a si mesma. Chegará então o momento em que se desesperará da possibilidade de criar algo por suas próprias forças; então procurará proteção e segurança na objetividade. A liberdade inclina sempre à reviravolta dialética. Muito cedo, reconhece-se na delimitação, realiza-se na subordinação à lei, à regra, à coação, ao sistema; efetua-se nisso, o que não quer dizer que deixe de ser liberdade.*¹³⁰

Compostos – como dissemos – após a contaminação de Adrian, o ciclo de canções sobre os poemas de Brentano fora produzido, todavia, antes da confirmação do pacto da protagonista com o diabo. Desta feita, será a partir de tal pacto que a obra do jovem compositor ganhará ainda mais corpo e diabolicamente se desenvolverá e desafiará a noção de composição musical – e, conseqüentemente, confrontará a própria sociedade de seu tempo. Como veremos, a música de Adrian – como um todo – reforçará assim a própria ideia do romance: que é a de beber na fonte do romantismo para, depois disso, transcender a ele e chegar a uma nova etapa *suprarromântica*.

2.5. Shakespeare, Blake e Klopstock

Divisor de águas dentro da produção musical de Leverkühn, haja vista o elevado nível filosófico que o embasa, o pacto que o compositor realizara com o Diabo – o qual

¹³⁰ MANN, 2000, p. 268.

prometera ao músico mais 24 anos de vida ¹³¹ e de realizações que revolucionariam a trajetória da música no século XX e fariam de Adrian um “líder” a imprimir “o ritmo à marcha que conduz o futuro” – aprofunda no compositor a ideia da música serial dodecafônica e estimula nele a composição de obras que – por seu aspecto inovador – passariam a colecionar comentários iniciais não muito positivos por parte do público e da crítica. Se os primeiros lampejos sobre a questão do serialismo já iluminavam esparsamente a mente de Leverkühn ainda em sua tenra infância – quando ele ainda se dedicava ao estudo da harmonia num velho piano forte da casa do tio com quem morara por algum tempo –, é fato que o pacto com o Diabo chancela definitivamente os avanços obtidos pelo compositor no sentido de sistematizar o processo da composição serial – avanços esses que também são esboçados, como já mostramos, nos “Cantos de Brentano.”

Mantendo-se ainda fiel à ideia de desviar sua música da rota do universo das sinfonias e da forma-sonata tonal, e atentando cada vez mais para a necessidade de compor a partir dos gêneros musicais que envolvessem música e literatura numa única forma de composição, Adrian – além de continuar a produzir seus *lieder* – envereda-se também – como não poderia deixar de ser – pelo mundo da ópera. Assim, ainda entorpecido pelo efeito do pacto, vai o compositor dedicar-se à sua primeira (e única) peça operística: “*Lover’s Labour’s Lost*.” Iniciada em 1912, em Palestrina – cidade italiana onde se realizara o pacto – e concluída em Munique, a ópera em questão toma por base a comédia shakespeariana, de 1598, igualmente intitulada “*Penas de Amor Perdidas*.”

O libreto de tal ópera, que curiosamente acaba por evocar e espelhar a humilhação sofrida por Adrian quando de sua atração por Esmeralda, trata por sua vez de um triângulo amoroso envolvendo uma “dama morena” de beleza inigualável – chamada Rosaline –, um jovem apaixonado de nome Biron e seu fiel e (aparentemente) leal amigo Armando. Desta feita, a peça curiosamente também antecipa – de maneira grotesca e caricata – por meio do triângulo amoroso formado por Biron, seu amigo e Rosaline, o trágico destino que o futuro reservaria ao trio Adrian, Rüdi e Marie Godeau ao final do romance. Jogando sempre com a ironia, com o que é duplo, com o que ri de si mesmo, “*Lover’s Labour’s Lost*” ridiculariza

¹³¹ Tal como ocorre no *Fausto* anônimo.

também a única prerrogativa imposta pelo Diabo a Adrian Leverkühn: a proibição de amar. Conta-nos, então, o narrador, sobre o herói dessa comédia de Shakespeare e sobre sua natureza também dupla:

Ele é jovem e nada “sério;” fica longe de qualquer pessoa que possa motivar a observação do espetáculo lamentável oferecido por sábios que se tornem tolos e empreguem toda a força do seu engenho para conferirem à estultice a aparência de valor. Na boca de Rosaline e suas amigas, Biron sai completamente de seu papel. Já não é Biron e, sim, Shakespeare na sua degradada relação à dama morena; e Adrian, que sempre tinha consigo uma edição de bolso dos Sonetos, que esfoçara-se desde o começo por adaptar o caráter de seu Biron àquela passagem do diálogo, que ele tanto apreciava, e por oferecer-lhe uma música que – resguardando devidamente o estilo caricaturesco do todo – caracterizasse o personagem como “sério” e intelectualmente significativo, vítima real de uma humilhante paixão.¹³²

Afastando-se um pouco mais da influência romântica – talvez por conta da proibição de amar imposta pelo Diabo¹³³ –, Adrian aproxima a música de sua ópera de uma irônica representação caricatural do que poderia se chamar – em certas passagens – de “classicismo.” Flertando com o ultrapassado classicismo para poder ridicularizá-lo, é tal ópera, de maneira geral,

um engenhoso grotesco sonoro, rico em ideias delicadas e traquinas; e um melômano que, farto da democracia romântica e de moralizantes arengas, pespegadas ao povo, almejasse uma arte pela arte, uma arte desprovida de ambição, ou que fosse ambiciosa tão-somente no sentido mais exclusivo de desejar atingir apenas artistas ou conhecedores (...) exagerando tudo pela paródia, o que então mesclava no deleite uma gota de tristeza, um grão de desespero.¹³⁴

Musicalmente falando, “*Lover’s Labour’s Lost*” paradoxalmente obedece quase que por completo a estrutura clássica da orquestra beethoviana, incluindo-se aí um “par de trompas, três trombones e uma tuba-contrabaixo.” Por outro lado, e segundo nos conta o narrador, há

¹³² MANN, 2000, p. 304.

¹³³ Proibição essa que também aparece prefigurada no *Fausto* anônimo.

¹³⁴ MANN, 2000, pp. 306-307.

nela elementos inovadores e assombrosos que resgatam ainda antigas fórmulas musicais – como o *bourrée* – e os reinventa. Abusando da versatilidade rítmica – prática que se tornara importante na música do século XX, como um todo – e estabelecendo complexos jogos de vozes, dá-se em “*Lover’s Labour’s Lost*” uma das mais basilares ocorrências que fundamentam a música serial dodecafônica: o desenvolvimento do tema que ressurge, a todo momento, através de múltiplas variações que – de certa forma – antecipam o que na música serial será chamado de “**variações em desenvolvimento.**”

Nenhuma palavra bastava para expressar devidamente a sua admiração à estrutura fina da feitura, à versatilidade rítmica, à técnica da instrumentação, mediante a qual se obtivera absoluta clareza, apesar do entrelaçamento às vezes complicado das vozes, e, sobretudo, à força imaginativa do compositor, revelada na transformação de um tema dado, através de múltiplas variações.

135

Ora, principal elemento musical a ser observado nessa ópera, a antecipação das “variações em desenvolvimento” fazem parte de mais um aspecto musical que Mann – baseado nos escritos de Adorno sobre Schönberg – empregara na invenção da música de Adrian a fim de paulatinamente ir dando a ela uma atmosfera que, passo a passo, a insere cada vez mais no panorama da técnica composicional da “Nova Música.” “*Lover’s Labour’s Lost*” representa, assim, por meio do emprego inovador de tal “variação em desenvolvimento,” a passagem – como fizera Schönberg – da música beethoviana e de Brahms música do século XX. Sem opor, porém, a música tardia de Beethoven e Brahms à “Nova Música” – que na ficção que o romance propõe é criada por Adrian –, “*Lover’s Labour’s Lost*” é assim a ponte por meio da qual esses compositores se ligam e se separam para o surgimento – dentro da atmosfera ficcional que o romance abarca – da música de um novo século.

Como dissemos, tal passagem ou ponte do universo “clássico-romântico” para a “Nova Música” – representado na música de Adrian mais pontualmente pela ópera “*Lover’s Labour’s Lost*” – ocorre como que em paralelo na música de Arnold Schönberg – a qual, em seu tempo, Thomas Mann virá desenvolver-se e ganhar corpo. Corroborando tal

¹³⁵ Idem, p. 367.

evolução schönberguiana (que aqui reconhecemos e a apontamos como que em espelho na elaboração da musicografia ficcional de Adrian traçada por Thomas Mann e Adorno), importa reconhecer que, citando Adorno, Jorge de Almeida – em seu livro *Crítica Dialética em Theodor Adorno* – nos sinaliza o ambiente em que se dera essa relação de passagem entre os cenários musicais dos séculos XIX e XX:

*Por ter desconstruído a fachada clássico-romântica, Schoenberg e sua escola foram capazes de tornar real o ideal da libertação ou, como ele denominou em seu último livro, o ideal da emancipação não apenas da dissonância, mas da própria música, já prefigurado em Beethoven e Brahms. Somente essa emancipação permitiu conceber, em todos os seus aspectos, o ideal da construção integral pura da música, que o mais profundo impulso da tradição tinha como meta.”*¹³⁶

Ao que completa ainda o próprio Jorge de Almeida sobre a relação Beethoven-Brahms-Schönberg e sobre o princípio da variação ao qual acreditamos estar presente em “*Lover’s Labour’s Lost*”:

*A obra baseada na série e construída pelo princípio da variação dissolve a alternativa entre pensamento harmônico e pensamento melódico, um embate que ainda movia Beethoven e as obras de Brahms.*¹³⁷

Desta feita, vale observar que Mann – influenciado por Adorno – estabelece em seu romance (por meio da música de Adrian nele descrita) um arco histórico que em espelho traz para o enredo do *Fausto* o desenvolvimento real da Nova Música. Implicando esse espelhamento nas descrições que o narrador produz sobre a música de Adrian, Mann reserva aos olhos atentos do estudioso das relações entre literatura e música os conceitos filosóficos e o aporte técnico das composições que revolucionaram a história da música alemã e mundial ao longo da primeira metade do século passado.

¹³⁶ ADORNO *apud* ALMEIDA, 2007, p. 254.

¹³⁷ ALMEIDA, 2007, p. 254.

Em resumo, de “A Fosforescência do Mar” a “*Lover’s Labour’s Lost*,” a música de Adrian Leverkühn obedece por sua vez o caminho (não ficcional) da música erudita moderna. Da negação quase vexatória aos excessivos ornamentos impressionistas, passando pela prática composicional dos *lieder* e da ópera, pela dissolução da forma-sonata tonal e chegando ao flerte com a literatura e ao desenvolvimento da música de Beethoven e Brahms levadas ao extremo de suas formas, a música de Adrian Leverkühn esconde assim – em sua descrição e narração – o mesmo caminho trilhado pela “Nova Música.”

Do mesmo período de criação da ópera “*Lover’s Labour’s Lost*” prefiguram assim também os últimos *lieder* compostos por Adrian. “*Silent, Silent Night*” – composto a partir do poema homônimo de William Blake – retoma musicalmente a atmosfera romântica do *lied*. Escrito para piano e voz, esse *lied* marca a volta de Adrian à poesia de Blake e registra mais uma vez a presença temática da tristeza profunda causada no eu lírico pelo desprezo de uma meretriz em relação ao amor que ele a ela dedica (tema que novamente marca a evocação da figura de Esmeralda por parte de Adrian). Versa assim o poema:

*But an honest joy
Does itself destroy
For a harlot coy.*¹³⁸

De versos misteriosos e chocantes, esse *lied* sinaliza – mais uma vez – o elemento parodístico da música de Adrian. Isso porque, ao tratar de um tão sinistro, o compositor preferira abrir mão do uso arrojado e moderno das harmonias e da nova forma às quais vinha se dedicando para, ao contrário disso, utilizar em tal *lied*, de maneira “dilacerante” (como indica o narrador), a simplicidade da tonalidade tradicional da música romântica pautada na ingenuidade duma tríade de acordes perfeitos e não dissonantes. Provocando estranhamento, é por meio de sua simplicidade harmônica que esse *lied* alcança a atmosfera do angustiante e mesmo do monstruoso.

A esses versos misteriosos, chocantes, o compositor conferiu harmonias bem simples, que, em relação à linguagem musical do

¹³⁸ “Mas uma alegria honesta destrói-se a si mesma por uma esquiva meretriz” (seguindo-se aqui a tradução proposta por Herbert Caro na versão do romance de Mann para o português).

*conjunto, soavam “falsas,” mais dilacerantes, mais sinistras do que as mais ousadas dissonâncias e efetivamente faziam sentir como a tríade perfeita se tornara monstruosa.*¹³⁹

Na sequência de “Silent, Silent Night,” surgem os *lieder* “Ode to a Nigthingale” e “Ode on Melancholy” – compostos sobre os respectivos poemas de John Keats (1795-1821). Tomando ainda por base a poesia romântica inglesa do século XIX, Adrian compusera tais *lieder* para serem executados por uma voz cantada acompanhada de um quarteto de cordas. Retomando uma temática bucólica e ensolarada que remete o ouvinte ao universo campestre do canto do *immortal bird* – como nos aponta o narrador –, cabe destacar que essas peças musicais, se tematicamente pouco tinham a ver com os anseios de Adrian – que nunca se sentira nenhum pouco atraído pela vida ensolarada e meridional –, caracterizam-se musicalmente, todavia, pelo uso de mais um recurso técnico pertencente à “Música Nova”: **a equivalência, em graus de importância, das vozes sonoras que compõe o tecido musical e a consequente ausência de hierarquia entre elas.** Revela-nos o narrador sobre essas peças:

*Mas para os dois hinos de Keats (...). previra Leverkühn o acompanhamento de um quarteto de cordas, o que deixava longe e abaixo de si o conceito tradicional de um acompanhamento. Pois, na realidade, tratava-se de uma muitíssimo engenhosa forma de variação na qual nenhuma nota, nem da voz cantante nem dos quatro instrumentos, deixava de ter significado temático. Sem interrupção alguma, reina entre as partes a mais estreita ligação, de modo que a relação não a da melodia e acompanhamento e sim, com todo o rigor, a de vozes principais e secundárias em perpétua alternância.*¹⁴⁰

Evoluindo assim a **técnica da variação** em desenvolvimento para a da **variação em desenvolvimento executada por meio de vozes hierarquicamente iguais**, a música de Adrian chega ao plano da aniquilação das diferenças entre o que se fundamentara historicamente como melodia e harmonia. Quer dizer, nesses *lieder* sobre os poemas de Keats, Adrian alcança um dos pontos mais característicos e mesmo debatidos da “Música Nova,” a desconfiguração dos aspectos harmônicos e melódicos em detrimento de uma

¹³⁹ MANN, 2000, pp. 369-370.

¹⁴⁰ Idem, p. 370.

forma de composição musical na qual – libertariamente – tais elementos não possam ser distinguidos entre si; não havendo mais diferença ou hierarquia entre eles.

Novamente, vale ressaltar o apuro técnico que Mann devotou ao registro da musicografia de Leverkühn e à criação de suas obras musicais. Em verdade, Mann – enquanto criador de Adrian e de sua música – fez com que seu protagonista e sua obra tenham um desenvolvimento similar ao que se deu, de fato e como já apontamos, na evolução da música alinhavada pelos progressos musicais de Arnold Schönberg. Afinal, o apuro técnico da narrativa de Mann chega ao cuidado de não antecipar as etapas conquistadas pela música de Schönberg em seu desenvolvimento – seguindo, sempre que possível, os passos em que se deu esse desenvolvimento.

Assim é que – como na “Música Nova” – a música de Adrian paulatinamente vai migrando para o **atonalismo**, para o uso de uma **série prefigurada de tons a estabelecer uma sequência musical**, para o **desenvolvimento em variação** e, agora, para a **destruição das relações hierárquicas entre melodia e harmonia**. Tudo, como dissemos, muito similar ao que acontecera na formatação da música de Schönberg. Isto posto, vale recordar – neste momento em que nos deparamos com tal etapa da evolução da música de Adrian – o que nos conta Adorno sobre a relação entre melodia e harmonia justamente em um dos quartetos de cordas de Schönberg – o *Quarto Quarteto*. Conta-nos o filósofo:

*A hipótese do número compartilha a responsabilidade das dificuldades a que a técnica dodecafônica conduz. Contudo, graças a ela, a melodia libertou-se, não somente da preponderância do som particular, como também da falsa compulsão natural do efeito do som-guia, da cadência automatizada. (...) A própria forma melódica adquire uma legitimidade que não possuía na música tradicional e que deveria ter tomado como empréstimo, precisamente da harmonia, parafraseando-a. Agora a melodia – supondo-se que coincida com a série, como ocorre na maior parte dos temas de Schoenberg integra-se cada vez mais perfeitamente à medida que se aproxima do fim da série. (...) Basta comparar o começo do Quarto Quarteto para Cordas de Schoenberg (...).*¹⁴¹

¹⁴¹ ADORNO, 2002, p. 63.

Nesse sentido, é curioso notar também que a **instrumentação** utilizada por Adrian nessa série de *lieder* também se assemelha à utilizada por Schönberg entre os anos de 1908 e 1920 – período no qual, assim como acontece à música de Adrian produzida (dentro da ficção do romance) nesse mesmo período histórico, tais composições de Schönberg guardam ainda em si muito mais de um aspecto **expressionista e atonal** do que propriamente podem ser classificadas como dodecafônicas. Assim é que, em 1908, temos, de Schönberg, o surgimento do *Quarteto para Cordas em fá sustenido menor* – o qual, tal como acontece nos *lieder* de Adrian sobre os poemas de Keats, apresenta, para espanto do público e da crítica, uma surpreendente voz humana junto às vozes do quarteto. Do mesmo ano de “*Lover’s Labour’s Lost*” (1912), de Adrian, é também a impactante peça de Schönberg realizada a partir de poemas do poeta simbolista Albert Giraud, intitulada *Pierrot Lunaire* (1912) – e praticamente do mesmo período são também as óperas *Erwartung* (1909) e *Die Glückliche Hand* (1913).

Do ponto de vista temático, talvez também seja lícito apontar que os poemas utilizados por Adrian e por Schönberg guardam, a bem dizer, certa relação entre si. Tanto o compositor ficcional quanto o compositor em pessoa encontraram na literatura romântica a fonte inesgotável dos textos a serem musicados por eles. E se até aqui pudemos cuidadosamente apontar as faces do universo literário da poesia romântica evocado por Adrian Leverkühn, cumpre reconhecer também – partindo das palavras de Otto Maria Carpeaux sobre a obra do último mestre de Viena – os mesmos referenciais a tomarem corpo na música de Schönberg. Conta-nos, sobre eles, o crítico:

*É, aliás, estranha a grande freqüência de alusões literárias na Obra de Schoenberg ; até suas obras de música mais absoluta e impenetrável à explicação em palavras têm títulos poéticos. É herança do romantismo, que só foi definitivamente superado na terceira fase: no dodecafonismo.*¹⁴²

Encerrando o que poderíamos chamar de primeira fase da música de Adrian Leverkühn – fase na qual o compositor, muito à semelhança do que ocorrera à Schönberg – prepara o

¹⁴² CARPEAUX, 1989, p. 321.

campo para a migração à **música serial dodecafônica** –, surge o último *lied* composto por nosso já atormentado protagonista: “Die Frühlingsfeier,” (*A Festa da Primavera*), estruturado sobre uma redução do poema homônimo do romântico, apontado como um dos fundadores da poesia romântica alemã, Friedrich Klopstock (1724-1803).

Nessa trilha, importa lembrar que em *Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, o referido poema de Klopstock (utilizado por Adrian em seu *lied*) é citado por Carlota quando a personagem, nostálgica, observa a chuva fina que cai após uma tempestade. Num jogo de citação indireta, o poema de Klopstock traz para o universo da música de Adrian – e, conseqüentemente, para o do romance – um intrigante indício do trágico destino que aguarda Leverkühn. Afinal, se em *Werther* a presença da natureza relaciona-se à ordem dos acontecimentos do enredo pelo qual passará o protagonista – uma vez que a personagem Werther percorre as quatro estações do ano de sua vida, passando pela alegria da primavera até o inverno triste e tenebroso, que culmina em seu suicídio – a semelhante presença da *Festa da Primavera*, como sendo o último *lied* de Adrian, inevitavelmente nos sinaliza também o fim do período pouco mais primaveril da música de Adrian e mesmo de sua vida, em detrimento da danação final que aguarda sua alma.

Tal como nos conta o narrador do *Fausto* de Mann, “Die Frühlingsfeier” é uma obra que parece querer suplicar pela misericórdia divina. Apesar de alegre e mesmo “jubiloso,” tal *lied* deixa transparecer, pelo seu texto e por sua musicalidade, uma alta carga trágica de desespero, medo e dor. Se, por um lado, o poema de Klopstock exalta e louva o criador, por outro lado dele emana – ainda segundo o narrador – uma atmosfera mística e esotérica que cada vez mais se tornará evidente na criação de Adrian.

*Só muito mais tarde aprendi a ver na composição da Festa da Primavera uma oferenda propiciatória a Deus, o que ela era de fato: um produto da attritio cordis, criado, segundo presumo, horrorizado, sob as ameaças do Visitante, que se aferrava às suas reivindicações.*¹⁴³

¹⁴³ MANN, 2000, pp. 372-373.

Da mesma forma, o narrador também reconhece que esse último *lied* de seu amado amigo implica também na referência ao pacto com as forças demoníacas e à prática de quem, herege, “especula os *elementa*.” Em mais uma velada citação, esse *lied* de Adrian Leverkühn remonta à atividade constante à qual se dedicava seu velho pai: a de estudar os mistérios do mundo e de “especular os *elementa*.” Assim, vale lembrar que o velho Jonatan, pai de Adrian, ao dedicar-se ao estudo dos mistérios insondáveis da vida, quer dizer, ao “especular” sobre as forças elementares que regem o mundo, faz mais uma vez referência indireta ao protagonista de uma das primeiras versões escritas sobre a lenda do Fausto: a anônima *Historia von D. Johann Fausten*.

Quer dizer, sob os olhos do leitor, Mann esconde mais uma de suas referências literárias. Ao fazer com que Adrian – ao retomar no *lied* sobre o poema de Klopstock o episódio em que, na infância do protagonista, o velho Jonatan Leverkühn mostra então às crianças da casa (Adrian e Serenus Zeitblom) os poderes ocultos de uma “gota” que sobrenaturalmente adere a um pequeno cilindro de vidro –, Adrian de certa forma, também toca, por consequência, mesmo que indiretamente, na lenda primeira e anônima do pacto fáustico. Ou seja, num jogo de referências cruzadas, ao trazer para o último *lied* de Adrian uma passagem que, no próprio enredo do romance, retoma uma cena do *Fausto* anônimo – quando o protagonista, em seu pacto com Mefistófeles, vende a alma a fim de poder “especular os *elementa*” – Mann joga novamente com o que é duplo, com o que novamente mostra em querer mostrar.

*Mas, sob outro aspecto ainda, deixei então de compreender os motivos pessoais e intelectuais dessa produção baseada no poema de Klopstock. Deveria eu ter estabelecido um nexos entre ela e os colóquios que naqueles dias travei com Adrian, ou melhor, que ele travou comigo, falando-me muito animada e detidamente de estudos e pesquisas, que, todos eles, permaneciam bem alheios a minha curiosidade e meu tipo de senso científico: fascinantes enriquecimentos de seu saber da Natureza e do Cosmo, que muito me lembravam o pai do amigo, com sua cismativa mania de “especular os *elementa*.”*¹⁴⁴

¹⁴⁴ MANN, 2000, p. 373.

Por outro lado, não havendo sobre esse último *lied* mais detalhes explicitados pelo narrador em relação à sua estruturação musical e à sua técnica composicional – além do que nos é informado sobre tal obra ter sido composta para barítono, órgão e orquestra de cordas –, podemos entender que o *lied*, como dissemos, encerra assim a primeira fase da musicografia de Adrian. Celebrando, se é que assim podemos dizer, definitivamente o pacto com o Diabo, “Die Frühlingsfeier” põe fim fase experimental da música de Leverkühn, e abre caminho para o **atonalismo** e o **serialismo** a surgirem explícita e grandiosamente em uma poderosa série de impactantes peças que retomarão a atmosfera sinfônica – como veremos adiante.

Todavia, a título de resumir e organizar o pensamento, talvez valha a pena, antes de seguirmos adiante, recapitularmos mais sintética e esquematicamente a evolução da musicografia de Adrian e a forma que ela – como intentamos mostrar aqui – estabelece um arco paralelo à própria história de música erudita alemã e à da “Nova Música” de Arnold Schönberg – retomada sempre, como também tentamos mostrar, pelo viés de Theodor Adorno. Para tanto, observemos a musicografia do que podemos chamar de “primeira fase” da “Obra” de Adrian e verifiquemos como ela guarda interessantes correspondências (cronológica, de gênero e estilo) com a música de Schönberg produzida até 1915:

<p>Arnold Schönberg - <u>Gurrielider</u></p> <p>Obra considerada neorromântica, produzida a partir de poemas do poeta dinamarquês Jacobsen. Trata-se de um longo Opus composto por várias peças curtas.</p> <p>1901</p>	<p>Adrian Leverkühn - <u>Lieder</u> esparsos sobre poemas de Blake e Verlaine</p> <p>Retomada do romantismo e música de caráter fantasmagórico. Aproximação entre literatura e música</p> <p>1905 a 1908</p>
<p>Arnold Schönberg - <u>Quarteto em fá sustenido menor (quarteto para cordas e voz).</u></p> <p>Utilização de uma voz humana misturada à dos instrumentos: texto literário – de Stefan George.</p>	<p>Adrian Leverkühn - <u>Cantos de Brentano (Lieder).</u></p> <p>Ciclo em que se exhibe pela primeira vez, de maneira sistemática, o modelo serial (pautado, todavia, ainda em cinco notas). Orquestração inusitada para um <i>lied</i>.</p>

<p>1908</p> <p><u>- Peças para piano - Opus 11</u></p> <p>Primeiros exemplos – no dizer de Otto Maria Carpeaux – da música atonal do compositor.</p> <p><u>- Monodrama em um ato: Erwartung</u></p> <p>“Respira,” no dizer de Carpeaux, o expressionismo e uma atmosfera terrificante.</p> <p>1909.</p>	<p>(por volta de) 1909</p> <p><u>- Ópera – Lover’s Labour’s Lost</u></p> <p>Primeira ópera de Adrian. Pautada no texto de Shakespeare, apresenta a técnica musical da “variação em desenvolvimento.”</p> <p>1912</p>
<p><u>- Ópera - Die Glückliche Hand</u></p> <p>Retoma as peças de Strindberg (Carpeaux). Para Adorno, trata-se de uma obra que expressa imensa crítica ao que é supérfluo. Sua busca pela concisão pode ser sintetizada pela expressão: “isto pode ser mais simples” (ADORNO, 2002, p. 47.)</p> <p>1913</p>	<p><u>- Lied - Silent, Silent Night (Blake)</u></p> <p>Volta à tradição romântica do <i>lied</i>: piano e voz. Namoro com o expressionismo. Busca da simplicidade.</p> <p><u>- Lied - Ode to a Nighthingale e Ode on Melancholy (Keats)</u></p> <p>Igualdade de valores entre melodia e harmonia.</p> <p><u>- Lied - Die Frühlingsfeier (Klopstock)</u></p> <p>Para barítono, órgão e orquestra de cordas.</p> <p>1912-1915</p>

Ressalva necessária, se apontamos aqui certas semelhanças cronológicas e de caráter entre algumas das obras de Adrian Leverkühn em relação às de Arnold Schönberg, tal comparação – por outro lado – não preconiza em nenhuma hipótese a tentativa de sinalizarmos para qualquer semelhança mais efetiva entre a figura literária de Adrian e a biográfica de Schönberg. Em outras palavras, a comparação estabelecida entre a música fictícia de Leverkühn e a verdadeira música de Arnold Schönberg não intenta reconhecer na protagonista do *Fausto* qualquer espécie de personificação do músico austríaco.

Ou seja, Leverkühn não é uma representação ou uma prefiguração de Schönberg. Isso porque, como veremos mais adiante, a figura de Adrian Leverkühn simboliza algo que está muito além da representação alegórica da vida de um músico. Desta feita, entendemos aqui, diante do que foi exposto, que se torna fato que Mann realiza, de certa forma, um espelhamento entre a música de Adrian e Schönberg. Nesse sentido, tal espelhamento nos parece muito mais funcionar como uma forma de sistematizar a música de Adrian e fazê-la – como já dissemos – criar a ilusão de existir de verdade – inserindo-a tecnicamente no universo que preconiza o surgimento da chamada “Música Nova.” Afinal, e para isso, nada melhor do que demonstrar que tal musicografia, à semelhança da musicografia de um compositor real, também evolui tecnicamente.

Ainda nesse sentido, acreditamos que a semelhança entre as duas musicografias abordadas sinaliza ainda o real e grande interesse de Thomas Mann em estabelecer – como veremos mais intensamente adiante – um paralelo entre a evolução musical da Alemanha (vista, em especial, do período que vai do último romantismo beethoveniano ao novo século das inovações de Schönberg) e sua “involução” política, histórica e humana. Reveladora do estado de exceção que se formatara ao longo das primeiras quatro décadas do século XX, a Nova Música – assim como a música de Adrian, que literariamente se insere nesse perfil – exibe-se plena de elementos estruturais que, por si, guardam muito da condição de tal momento histórico. Mesmo porque, como assinalara ainda Otto Maria Carpeaux, depois de catástrofes políticas, econômicas e sociais pelas quais a humanidade passou durante a primeira metade do século anterior é impossível fazer arte como se vivesse em outro mundo.

A bancarrota de tantos credos e ideologias leva à mesma conclusão. Os artistas tiram-na. Não só na música. Politonalismo, atonalismo e técnicas semelhantes correspondem ao abandono da perspectiva pelos pintores, depois de Picasso, e ao relativismo nas ciências naturais. A composição em séries corresponde à racionalização dos movimentos subconscientes no monólogo interior, pelos recursos das “psicologias em profundidade.” A polirritimia, que ameaça destruir a homogeneidade do movimento musical, corresponde à dissociação da personalidade no romance de Proust e no teatro de Pirandello. A volta à polifonia linear corresponde às tentativas de simultaneísmo

*na literatura (...). A música nova não é capricho arbitrário de alguns esquisitões ou esnobes. É o reflexo verídico da realidade.*¹⁴⁵

Ou como destaca Adorno, ainda sobre as obras expressionistas de Schönberg;

*A tragédia, uma vez posta em música, deve pagar o preço de sua plenitude extensiva e da sábia contemplação da arquitetura. Os esboços imediatos do Schoenberg expressionista tornaram-se aqui imediatos e convertem-se em novas imagens emotivas. A segurança da forma é um meio de absorver o shocks. Os sofrimentos do soldado impotente no mecanismo da injustiça se acalmam ao converterem-se em estilo. Tranqüilizam-se e enchem-se de doçura. A angústia transbordante torna-se apta para a forma de drama musical e a música que reflete a angústia se adapta, resignada, ao esquema da transfiguração.*¹⁴⁶

Tal como a música da primeira fase de Schönberg, as composições do que aqui estamos chamando de primeira fase da musicografia de Adrian Leverkühn – fase ainda **expressionista, atonal, pautada basicamente na composição de *lieder* e óperas irreverentes e temática e esteticamente impactantes** – já nos permite antever o desfecho apocalíptico e demoníaco ao qual sucumbirá a música de sua última fase. Retomando, como veremos agora, o modelo barroco do oratório e da cantata – tal como também fizera Schönberg no oratório ainda expressionista *Die Jakobsleiter* (1915) e especialmente na cantata já dodecafônica *Ein Ueberlebender aus Warschau* (1949), que celebra “em língua alemã, inglesa e hebraica o heroísmo e o martírio dos judeus encerrados e exterminados no gueto de Varsóvia”¹⁴⁷ –, Adrian aproximará cada vez mais as suas composições do infernal fado que a si se impõe a própria Alemanha – estabelecendo assim um paralelo entre o destino preconizado por sua música e o destino ao qual submerge toda a germanidade.

Se é lícita a premissa que nos indica que o ideal romântico alemão – levado ao extremo de seu subjetivismo e de sua genialidade – conduz a germanidade ao fracasso da primeira guerra mundial – período no qual se estabelece a música ainda expressionista e atonal de Adrian e Schönberg –, talvez também seja igualmente correto imaginarmos que – como nos

¹⁴⁵ CARPEAUX, 1989, p. 288.

¹⁴⁶ ADORNO, 2002, p. 34.

¹⁴⁷ Idem, p. 322.

revela a história – é justamente tal fracasso um dos fatores que propicia o dantesco fim de tal império alemão ao término da segunda grande guerra: a surgir prefigurada em suas cores e nuances sob o signo da música dodecafônica.

Em resumo, toda a travessia de Adrian e de sua música – exposta até aqui – preparam o terreno para a execução da danação apocalíptica de suas obras finais: o oratório “Apocalipsis cum Figuris” (de 1926) e a cantata de “Lamentação do Doutor Fausto” (de 1930) – depois da qual, uma vez concluída, mergulhara seu compositor em profundo estado de demência e loucura ao qual fatalmente sucumbiria, vindo a falecer dez anos depois, mais precisamente a 25 de agosto de 1940.

2.6. Gesta Romanorum.

Tomando por base um “velho livro de histórias e anedotas” medievais, Adrian compôs a suíte “Gesta Romanorum” durante os anos iniciais da Primeira Guerra Mundial – enquanto, paradoxalmente, morava confortavelmente no campo, em Pfeifferring, recolhido e acolhido pela família Schweigestill. Realizada também sob o impulso da obrigação – uma vez que seu compositor expressara por vezes, como nos conta Serenus Zeitblom, a necessidade de concluí-la logo, a fim de seguir adiante e dedicar-se ao que realmente importaria para ele –, “Gesta Romanorum” fora composta para teatro de marionetes e deve ser (ironicamente) entendida como uma “piedosa” recolha de “excêntricas casuísticas de parricídios, adultérios e complicados incestos.”¹⁴⁸

Dentre as histórias sumamente profanas e diabolicamente perversas às quais se debruçara Adrian em sua suíte, duas delas são destacadas por Zeitblom: o cômico caso “Da astúcia ímpia das velhotas” – história, como nos conta o narrador do romance, precursora de um dos casos do *Decamerom* – e ainda o incestuoso e não menos perverso episódio do “Nascimento do Beato Papa Gregório,”¹⁴⁹ quinto movimento de tal suíte.

¹⁴⁸ MANN, 2000, p. 443.

¹⁴⁹ O episódio do nascimento do beato e piedoso Papa Gregório conta a história de um menino que, filho de um incesto entre irmãos, viria – por sua vez – a casar-se com sua própria mãe; numa nova e incestuosa

Musicada por Adrian para ser apresentado por cantores que – **ao tomarem lugar junto aos instrumentos da orquestra** – deveriam emprestar suas vozes aos bonecos de marionete que comporiam as cenas, “Gesta Romanorum” fora composta para uma orquestra reduzida – da qual tomariam parte alguns violinos, contrabaixo, clarinete, fagote, trompa, trombone e percussão –, sendo que suas histórias, de maneira geral, seriam conduzidas pela voz de um “recitante,” um declamador à maneira dos “téstis”¹⁵⁰ – do oratório barroco – que, meio cantando, meio falando, apresenta o rumo de cada cena.

Retomando o estilo musical de sua única ópera – “*Lover’s Labour’s Lost*” –, Adrian mais uma vez retorna ao flerte com o Romantismo. Novamente numa guinada parodística e irônica, a música de Adrian – ao revisitar o estilo polido e elegante da linguagem da música romântica – maliciosamente a reconhece como agonizante e decadente. Quer dizer, sendo rica em audácias musicais – como nos conta o narrador, Serenus Zeitblom –, porém cheia da atmosfera musical de fins do século XIX, a suíte “Gesta Romanorum” finge beber na herança medieval colhida pelo romantismo, mas, por outro lado, aponta sarcasticamente para um universo nada doloroso ou sentimental desse mesmo romantismo. Exibindo o grotesco, o risível, o reprovável, o deplorável, Adrian definitivamente rompe com o subjetivismo romântico ao ironicamente colocá-lo em prática pela última vez. “Gesta Romanorum,” de Adrian Leverkühn, não ri apenas das perversas histórias do imaginário medieval, mas igualmente escarnece do próprio cadáver romântico – o qual, paradoxalmente, cultuava.

A questão do romantismo e de sua sempre e constante presença – irônica ou não – na obra de Adrian é exposta e debatida pelas personagens Adrian, Zeitblom, Schildknapp e

jornada dessa mulher. Todavia, ao descobrir sua desgraça e a semelhante e terrível desgraça de sua mãe (então sua mãe, tia e esposa!), refugiara-se o infeliz nos rochedos de uma distante ilha, tendo passado nela – recluso e em total isolamento – 17 anos. Então, em meio à penitência que se autoimpusera, ouvira a voz de Deus, que o impelia a tomar o lugar do Santo Papa – que, naquele momento, em Roma, havia falecido. Cumprindo os desígnios divinos, após nova jornada, o agora piedoso homem fizera-se Papa e conclamara sua pecadora mãe a ser uma Abadessa – igualmente piedosa e arrependida de seus maus feitos. Ungidos por Deus, as duas criaturas não demorariam, ao final da história, a entregar a alma aos céus. Episódio curioso, vale dizer que a “História do Nascimento do Beato Papa Gregório” parece, de fato, ter atraído em muito a atenção de Thomas Mann – uma vez que o escritor, além de inseri-la em seu *Fausto*, como enredo a ser musicado por Adrian na suíte de que estamos tratando, vai também aproveitá-la como trama central de seu último livro, intitulado *O Eleito*.

¹⁵⁰ MANN, 2000, p. 443.

Schwerdtfeger quando elas, justamente, estão apreciando a execução de alguns fragmentos da “Gesta Romanorum” executados por Adrian ao piano. Nesse momento, a necessidade e a possibilidade (ou impossibilidade) de se “desromantizar” a música erudita das primeiras décadas do século XX surge como tema de discussão de tais personagens, que assistem boquiabertas a audição da suíte de Adrian. Na ocasião, descortinam-se mais uma vez a discussão em torno do vanguardismo e do popular, da eliminação do abismo entre a Arte e sua acessibilidade à população – bem como também se questiona até que ponto o Romantismo conseguira, de fato, diminuir tal abismo nos campos da apreciação popular da literatura e da música, sem ter permitido que, por sua vez, a obra de arte tivesse deixado de ser sublime para ser trivial.

No âmbito de tal debate – acalorado e sensibilizado pela audição dos fragmentos da “Gesta Romanorum” – o narrador do romance deixa claro que, para Adrian, nem mesmo Weber e Wagner conseguiram utilizar os caminhos certos para alcançar o intento de reduzir o fosso que separa a arte e o público (não detentor de conhecimentos específicos sobre ela). Ao abusar da “teatralidade” e do “lirismo,” a música desses compositores afastara-se, na opinião de Adrian (e segundo o narrador), dos únicos elementos capazes de executarem tal transposição: a ironia e o sarcasmo levados até o limite do “pathos,” do doentio, da contrariedade que escarnece do próprio romantismo em si. “A purificação do complicado, a fim de que ele se tornasse singelo” – esse seria o movimento capaz de fazer com que a Arte, descendo de seu pedestal, chegasse ao nível do povo.

Desta feita, importa lembrar que, a todo momento até aqui, a música de Adrian brincou/flertou com o romantismo – ora retomando-o, ora refutando-o. Todavia, e como o próprio protagonista declara – sempre por intermédio do narrador do romance –, a ligação de sua arte com a arte romântica se dera quase sempre pelo viés do sarcasmo; como se do Romantismo só se pudesse extrair – como herança – o que é burlesco, chistoso e, ao mesmo tempo, demoníaco e satânico. Nesse ínterim, a essência romântica alemã – tão cara à germanidade do início do século XX –, parece ter sentido germinar – na visada que o romance propõe – a semente da danação à qual se veria impulsionada toda a Alemanha e seu destino.

Repleta desse sarcasmo romântico medieval, a suíte “Gesta Romanorum” – por seu tom burlesco e maledicente – aliada à frivolidade musical imposta por Adrian, certamente reflete, em muito, a relação de Adrian com tal universo romântico, antecipatório e apocalíptico. Não à toa, vale lembrar que a suíte fora concluída por volta de 1914-1915, ou seja, durante a fase em que se sucederam na Europa as primeiras grandes batalhas da Primeira Grande Guerra Mundial. Quer dizer, mais uma vez a música de Adrian – acompanhando veladamente o desenrolar político e social da Alemanha –, parece ilustrar musicalmente o momento histórico que se desenrolava paralelamente ao longo da composição de sua musicografia. Assim é que “Gesta Romanorum” faz escárnio do medievalismo romântico que tantas vezes impulsionara a construção dos mitos da germanidade – e o qual, sob certo olhar, influenciara o surgimento do ideal alemão que levava a nação a lançar-se numa guerra – como nos conta Serenus Zeitblom – para a qual, por conta de sua coletiva prepotência, já se julgava vitoriosa:

Era isso o que o “Destino – que palavra “alemã,” com seu som primevo, pré-cristão, motivo trágico mitológico, de drama musical! – era, pois, isso que o “Destino” resolvera e a cuja realização nós nos encaminhávamos, entusiasmados (num entusiasmo que ninguém partilhava conosco). Estávamos persuadidos que a hora secular da Alemanha acabava de soar, que a História mantinha acima de nós suas mãos protetoras, que, após a Espanha, a França, a Inglaterra, chegara nossa vez de imprimirmos nosso cunho ao mundo e de sermos seus governantes. Tínhamos a convicção firme de que o século XX pertencia a nós e que, depois de uma era burguesa inaugurada uns cento e vinte anos atrás, o mundo devia renovar-se sob o signo germânico, signo de um socialismo militarista ainda não claramente definido.
151

É curioso notar que para sua suíte – uma obra tão escancaradamente satírica, perversa e profana –, tenha Adrian Leverkühn escolhido tomar as marionetes como elementos de cena a viverem no palco a vida dos seres humanos. Influenciado por um ensaio de Kleist¹⁵²

¹⁵¹ MANN, 2000, p. 423.

¹⁵² Mais uma vez, Mann parece querer veladamente indiciar o trágico destino final de seu romance. Afinal, se observamos aqui que a poesia de Klopstock – utilizada em um dos últimos lieder de Adrian – nos remete ao suicida personagem do “Werther,” de Goethe, vale dizer que a presença do nome de Kleist e de seu ensaio

sobre a arte das marionetes, Adrian resolvera que sua suíte seria representada por esses seres manipuláveis – conduzidos por mãos ocultas que se abrigam no mundo das sombras, debaixo dos panos e atrás de espessas cortinas. Numa evidente alusão ao controle, à manipulação da massa, ao conduzir do povo (e, por que não dizer, à manipulação divina sobre a vida terrena), a escolha das marionetes – ao que nos revela o próprio Adrian – de forma irônica e paradoxal transcende a escolha estética (sem, todavia, deixar de ser uma escolha estética):

*E puxando uma fitinha vermelha que mareava a página das obras de Kleist, prosseguiu: - Aqui também se estuda uma abertura de caminho, nesse excelente ensaio sobre os fantoches, e nele se fala expressadamente do “derradeiro capítulo da História Universal.” E todavia somente se trata de estética, de garbo, de graça livre, que, na verdade, é apanágio do boneco articulado e do deus, isto é, da inconsciência ou de uma consciência infinda, ao passo que qualquer reflexão intermediária entre o zero e o infinito mata a graça.*¹⁵³

Do ponto de vista da composição musical e de seus recursos, “Gesta Romanorum” – apesar do aspecto ilusoriamente romântico de sua instrumentação – apresenta mais uma vez um diálogo com a “Nova Música.” Afinal, além das “ricas audácias musicais” sinalizadas pelo narrador e já observadas a pouco, a suíte apresenta ainda um dos principais elementos que vieram a notabilizar a figura de Arnold Schönberg e de sua música. Descrevendo a prática do narrar “cantado,” do “declamatório” que finge ser “canto” mas que se quer ao mesmo tempo como “fala”, Mann retoma a sumamente e criativa prática do *Sprechgesang*, idealizada na não ficcional história da música por Schönberg.

Tal como pudemos observar até aqui, é fato que – à semelhança do que ocorre com a música de Schönberg (e mesmo também, podemos dizer, com a de Alban Berg e Webern) – , a ficcional música de Adrian Leverkühn recorreu sempre ao apoio de textos literários e do

sobre marionetes igualmente nos remete à ideia de suicídio – uma vez que Heinrich Kleist cometera um dos mais marcantes suicídios da história da literatura alemã. Ao lado de sua grande amiga e companheira Henriette Vogel, em 21 de novembro de 1811, nas margens do lago Wansee, Kleist, com o consentimento de Henriette, deu um tiro em sua companheira – então martirizada por um câncer – e logo em seguida pôs fim à própria vida.

¹⁵³ MANN, 2000, p. 433.

discurso verbal. Por conta de tal apoio, a obra de Adrian contempla assim um diálogo constante com escritores célebres do cânone literário de seu tempo – indo dos autores anônimos dos textos medievais do “Gesta Romanorum” ao universo dos poemas de Dante, Shakespeare, Verlaine, Blake, Klopstock, Brentano e outros.

Assim como ocorrera também aos mestres da chamada Segunda Escola de Viena – Schönberg, Berg e Webern –, a aproximação do discurso musical ao discurso verbal fez com que o suporte musical utilizado por Adrian Leverkühn em suas composições girasse sempre em torno de gêneros musicais que mantinham grande contato com a linguagem verbal: o *lied*, a ópera, o oratório e a cantata.

Num espelhamento constante das obras pertencentes à “Nova Música” – e guardando especial similaridade com a música de Schönberg (como até aqui tentamos demonstrar) – a musicografia de Leverkühn caminha também à força do desejo de dar à linguagem musical uma maior discursividade – chegando mesmo a reformular a maneira de se interrelacionar o verbo e a música por meio da invenção de uma nova maneira de apresentar o canto e o texto verbal: o *Sprechgesang*.

Desta feita, a observação que aponta para a musicalidade da própria fala é – tanto na obra (ficcional) de Adrian quanto na real de Schönberg, Berg e Webern¹⁵⁴ – alvo de questionamentos, reflexões, considerações constantes, principalmente porque o uso da linguagem verbal parece ser – para esses compositores – o recurso mais adequado para dar o devido suporte de que a produção da música atonal necessitava para seu desenvolvimento – a fim de não correr o risco eminente de perder-se nela a “coesão” de sua estrutura. Afinal, como nos conta o compositor e professor Flo Menezes, em relação ao apelo aos textos na produção da “Nova Música”:

Era natural que um questionamento tão profundo a nível harmônico, tão emancipado a ponto de arremessar seus próprios preconizadores num impasse, como foi o atonalismo do início do

¹⁵⁴ A fim de verificar o fato de Berg e Webern também recorrerem ao apoio de textos verbais em **suas** composições, Flo Menezes sugere a audição atenta das peças *Wozzeck* (de Alban Berg) e *Canções Opus 14 e Opus 15* (de Webern). Cf. MENEZES, 2002, p. 137.

*século, trouxesse consigo inevitavelmente um potencial de questionamento com relação aos outros aspectos sonoros (...) e que, em meio a tal potencial crítico, a musicalidade da própria fala fosse alvo de profundo questionamento, principalmente no momento em que a linguagem verbal encontrava-se apta a auxiliar, naquele determinado período histórico, a produção atonal no sentido de se recuperar o ato discursivo na música.*¹⁵⁵

Em paralelo ao debate sobre o qual se debruçaram os mestres contemporâneos da escola de Viena, Mann também insere em seu *Fausto* semelhante discussão acerca do caráter musical das palavras e de seu aspecto naturalmente sonoro. Em diálogo com o narrador do romance, declara o nosso compositor-protagonista:

*Música e fala – insistia – deveriam andar unidas, eram, no fundo, uma e a mesma coisa, a fala era música, a música um modo de falar; e, quando separadas, uma sempre evocava a outra, imitava a outra, servia-se dos recursos da outra, queria ser entendida como substituta da outra. Que a música pudesse ser verbo, antes de mais nada, sendo planejada e prefixada como tal, era algo que o amigo tentava demonstrar-me à base do fato de certas pessoas terem visto Beethoven compondo por meio de palavras. “Que é que ele escreve aí no seu caderno?” diziam então, “Está compondo,” respondia alguém. “Mas o que escreve são palavras e não notas!” Pois sim, esse era seu hábito.*¹⁵⁶

Nesse sentido, ressalta-se o fato de que a suíte “Gesta Romanorum” é a primeira obra de Adrian a colocar o “canto narrativo” em total evidência. Ou seja, se em seus *lieder* e em sua ópera Adrian reservara ao canto uma função já concernente à da linguagem dos instrumentos musicais, em “Gesta Romanorum” o canto transcende a essa posição e assume um papel que vai além da função de um solista – tornando-se, de fato, o “protagonista” condutor da narrativa musical encenada pelos bonecos de marionetes. Para tanto, e reforçado esse aspecto, Adrian salienta que o narrador da suíte deverá assumir um lugar junto aos componentes da orquestra – destacando-se, assim, das demais vozes do coro que dão vida aos bonecos.

¹⁵⁵ MENEZES, 2002, pp. 137-138.

¹⁵⁶ MANN, 2000, pp. 229-230.

*Segundo as intenções de Adrian, os cantores que emprestavam suas vozes aos bonecos, deviam ter seu lugar entre os instrumentos da orquestra bastante reduzida: violino, contrabaixo, clarinete, fagote, trompete e trombone, além de percussão tocada por só um músico, e ainda um carrilhão. Junto com eles atuaria um recitante, que, à maneira do testis dos oratórios, devia assumir o enredo sob a forma do recitativo e da narrativa.*¹⁵⁷

Tal procedimento adotado por Adrian – em sua “Gesta Romanorum” – em relação à discursividade e ao aspecto renovador do canto já fora, todavia, apresentado ao público no desenvolver – não ficcional – da história da “Nova Música.” Composto para voz feminina e orquestra, *Erwartung* (1909), de Arnold Schönberg ao justamente colocar a voz em primeiríssimo plano – muito além do que tradicionalmente coubera na música tonal à voz de um solista – e elevando-a, talvez possamos dizer, à categoria da voz de uma protagonista (tal como nos ensina Flo Menezes):

*Ao analisarmos a produção schoenberguiana já desde antes, observamos que a primeira grande obra em que Schoenberg recorre ao texto e ao desenvolvimento de um conteúdo semântico como suporte de seu discurso musical é, sem dúvida, o monodrama em um ato Erwartung Op. 17, de 1909, para voz feminina e orquestra, obra na qual Schoenberg, em meio às suas instruções da partitura, coloca nitidamente o canto em primeiríssimo plano: “O canto é (salvo indicação contrária) sempre a voz principal.” É evidente que, como solista, o canto feminino se coloca à frente da orquestra. Mas Schoenberg – que não admitia redundância sequer em suas postulações teóricas, quanto menos em seus procedimentos composicionais (bem ao contrário, por exemplo, do minimalismo decadente) – desejava realçar que o canto não era apenas o solista, como também o protagonista.*¹⁵⁸

Assim como ocorre no monodrama *Erwartung*, a suíte “Gesta Romanorum” – de Adrian – reformula na música ficcional do romance o papel do canto enquanto forma de expressão lítero-musical. Todavia, é curioso notar ainda que – indo além da reformulação do canto –, Adrian, por meio de seus bonecos, associa também a questão teatral à musicalidade discursiva – apoiando o aspecto verbal de sua obra também no suporte sempre fecundo dos

¹⁵⁷ MANN, 2000, p 445.

¹⁵⁸ MENEZES, 2002, p. 140.

códigos visuais. Por outro lado, e ainda acerca da reformulação do canto à qual apontamos em Schönberg e, em espelho, na obra ficcional de Adrian, cabe ainda indagar: qual seria, porém, sua principal característica? De que maneira ela se faz perceptível no texto sonoro?

Em seu livro *Apoteose de Schoenberg*, Flo Menezes nos diz que o mestre maior da Segunda Escola de Viena – ao deparar com os problemas decorrentes da essência musical das palavras, ou ainda da essência da palavra enquanto música, dá à luz uma invenção que tirava de eixo o que até então havia sido postulado para o canto pela via da tradição da música tonal: o *Sprechgesang* – a “fala cantada” ou “canto falado.” Algo que situa-se entre a fala, o canto e o recitativo. Anunciando já em *Erwartung*, mas sistematizado de fato pela primeira vez quando da composição de seu *Pierrot Lunaire* (1912), o chamado *Sprechgesang* exigia que o executante

*respeitando a rítmica prescrita (tal como se tratasse de mero canto) e observando o fato de que a fala deva abandonar as alturas executadas pelas vogais através de pequenas quedas ou ascensões na tessitura (efetuando, pois, pequenos glissandos), não se expressasse através de uma mera fala “cantábile,” mas sim reconhecesse a fala num modo propriamente musical.*¹⁵⁹

À exceção de contar com um pequeno coro e do fato de ter sido composta para ser executada como música para um teatro de bonecos, a “Gesta Romanorum” de Adrian guarda em si também outras interessantes semelhanças em relação ao *Pierrot Lunaire* de Schönberg – como podemos observar, por exemplo, no que diz respeito à instrumentação das duas peças (as quais contam com um pequeno número de instrumentos, que giram em torno de alguns naipes de cordas, poucos sopros e uma pequena percussão) e no uso do *Sprechgesang* pensado especificamente para uma voz feminina. **Não se tratando ainda de música dodecafônica**, ambas as obras (a real e a ficcional) na verdade preparam o campo para a fase (que ainda estaria por vir) da composição serial

Por fim, se – como afirmamos – a suíte “Gesta Romanorum” é ironicamente uma sátira à própria tradição medievalesca do sentimentalismo romântico (uma vez que expõem com

¹⁵⁹ MENEZES, 2002, pp. 142- 143.

leviandade casos espúrios e perversos ao sabor de uma atmosfera musical cheia de sonoras “audácias” e nada sentimental), também os poemas de Albert Giraud – que compõe a série de 21 pequenas peças do *Pierrot* –, ao assumirem uma sonoridade moderna e desestabilizadora dos valores da música tradicional, igualmente tornam-se irônicos e paradoxalmente também tripudiam da expressividade singela, romântica e anacrônica da música de seu tempo. Ao abrirem novos caminhos na técnica e na estética musical, *Pierrot Lunaire* (dentro da história da música ocidental) e “Gesta Romanorum” (dentro do universo musical ficcional proposto em *Doutor Fausto*) assemelham-se, por fim, ao subverterem – cada um em seu universo – a tradição musical que os embasara, abrindo as portas da música para um novo momento composicional, estético e – por que não dizer – político.

2.7. Apocalipsis cum Figuris

O ano de 1919 – ano que sucede o final da I Guerra – aparece no enredo do *Fausto* de Mann como um período de extrema criatividade e grande produção artística por parte da protagonista Adrian Leverkühn. Livre – momentaneamente e “como por milagre” – das dores insuportáveis provocadas por sua enfermidade, que já começava a torturá-lo, Adrian lançara-se, “qual fênix,” a uma produção musical “irrefreada, para não dizer irrefreável; produção contínua, impetuosa, quase febril.”¹⁶⁰ Não que Adrian tivesse deixado de se preparar com afínco para esse que seria o seu período de maior e mais importante produção. Pelo contrário, como pudemos constatar até aqui, toda a produção musical do protagonista fora, de certa forma, uma grande preparação para chegar à concepção de suas duas grandes obras de maturidade – o oratório “Apocalipsis cum Figuris” e a cantata “Lamentação de Doutor Fausto,” derradeira criação da personagem.

Para atingir o intento de chegar à criação de uma música escatológica e ameaçadora que – no dizer do próprio narrador do romance – anunciava “pedagogicamente” o juízo final, o castigo e a danação eterna da humanidade, Adrian Leverkühn lança-se assim (como nos revela o enredo) a uma série de leituras que – de maneira geral – dialogavam (todas) com a

¹⁶⁰ MANN, 2000, p. 492.

tradição do tema do fim do mundo, da revelação cruel e terrível do mal que se abateria sobre a raça humana no final dos tempos. Dessa diabólica recolha de textos apocalípticos cabe destacar, num primeiro momento, a leitura atenta que o protagonista revela ter feito de um “curioso alfarrábio de versos franceses do século XII sobre a visão de Paulo” – cujo texto original, em grego, datava do século IV. Além desse texto, surgem também, pela voz do narrador, referências à leitura que Adrian fizera das anagogias de Mechtild de Magdeburgo, das visões de Hildegard de Bingen e de uma tradução alemã do livro *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, do monge Beda Venerabilis.

Todos esses relatos extasiados sobre o fim dos tempos constituíam-se – novamente no dizer do narrador do romance – numa “atmosfera sumamente densa, cheia de motivos diabólicos” que se repetem. Adrian, por sua vez, encerrara-se nessa tradição fatalista, nessa “síntese ameaçadora,” arvorando-se a si uma “incumbência inexorável” – a de produzir uma obra que, tal como um espelho da Revelação, mantivesse diante dos olhos da Humanidade a imagem do fim que já se avizinhava.¹⁶¹ Desta feita, extraídas não apenas do *Apocalipse de São João*, mas também do “livro sagrado e babilônico” das histórias e lamentações de Ezequiel, Adrian “pôs na boca do seu *testis*, da testemunha, do narrador” de seu escatológico oratório os versos espectrais que anunciavam (numa possível e talvez sutil evidência ao destino terrível que aguardava a Alemanha naquele momento histórico): “o fim está chegando; está chegando o fim; ele te aguarda; vê como se aproxima. Já desabrocha e abate-se sobre ti, ó habitante do país!”¹⁶²

Mais uma vez valendo-se do recurso de utilizar – à maneira de Schönberg e dos mestres da Segunda Escola de Viena – a figura de um narrador inserido junto ao conjunto sinfônico (coral e orquestral), é por meio dessa voz “cantada/falada” que os versos do livro de Ezequiel são apresentados no oratório de Adrian. Emitidas, como nos revela Zeitblom, numa progressão harmônica ousada – que se desenvolvia numa sequência de quartas justas e quintas diminutas, acompanhadas de “harmonias de pedal” ainda mais estranhas – as palavras que abrem o “Apocalipsis cum Figuris” e anunciam o final dos tempos são, em

¹⁶¹ MANN, 2000, 499.

¹⁶² *Ibid.*

sequência, repetidas como num responsório realizado por “dois coros a quatro vozes,” contrapostos um ao outro,¹⁶³ num efeito vocal medonho e terrificante.

Nesse sentido, cumpre reforçar a ideia de que Leverkühn não limitara o texto de seu apocalipse meramente ao texto do apocalipse de João. Na verdade, como afirmamos, Adrian retomara toda a tradição visionária e apocalíptica baseada em distintas profecias – tais como o já citado texto de Ezequiel – e, como afirma o narrador, não se limitara a seguir o fio narrativo de um único e determinado texto. Por assim ser, cabe ressaltar ainda que o protagonista, valendo-se de uma antologia apocalíptica pesquisada por ele mesmo, dera luz – desta feita – a seu próprio texto, a seu próprio e terrível apocalipse.

*É essa a situação que se nos depara, e assinalo-a junto com a constatação de que Leverkühn no texto de sua incomensurável obra coral não se restringiu ao Apocalipse de São João, senão incluiu, por assim dizer, toda aquela tradição visionária à qual me referi. Assim se originou a criação de um apocalipse novo, individual, que é, em certo sentido, um resumo de quaisquer profecias relativas ao fim.*¹⁶⁴

Da mesma forma, vale destacar também que – como nos conta ainda o narrador – o apocalipse de Adrian Leverkühn é ainda uma homenagem a Dürer – e “provavelmente quer acentuar a realização visual e com ela a minuciosidade gráfica, o espaço repleto de pormenores fantasticamente exatos, que ambas as obras têm em comum.”¹⁶⁵ Se, como afirma o narrador, o apocalipse de Leverkühn não pode ser pensado como mera reprodução musical das quinze ilustrações do mestre de Nuremberg (apesar de tomá-lo como grande referência), é fato que – como também nos aponta o narrador – Leverkühn utilizara como fonte para o texto do seu *Apocalipsis* os mesmos textos em que Albrecht Dürer se inspirara para a confecção de sua famosa série de gravuras:

*O título Apocalipsis cum Figuris é uma homenagem a Dürer (...).
Falta, no entanto, muito para que se possa afirmar que o imenso*

¹⁶³ MANN, 2000, p. 500.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

*afresco de Adrian esteja acompanhando fielmente o temário das quinze ilustrações do mestre de Nuremberg. Seus sons terríveis e sua arte consumada alicerçam-se, sem dúvida alguma, em numerosas palavras do enigmático documento, que inspirou a Dürer também. Mas Leverkühn ampliou o campo das possibilidades musicais, do coral, do recitativo, da ária, ao incorporar na sua composição passagens escolhidas nos trechos sombrios do Saltério.*¹⁶⁶

Tematicamente, o apocalipse de Leverkühn tem ainda – segundo Zeitblom – muito do *Inferno* de Dante e do *Juízo Final* de Michelangelo, aquele “muro superpovoado, abarrotado de corpos, onde anjos embocam os trompetes do Fim, o barco de Caronte despeja sua carga, os mortos ressuscitam, os santos adoram, máscaras diabólicas aguardam o sinal do Minos cingido de serpentes (...)”¹⁶⁷ Tudo pensado sempre, por Leverkühn, a fim de que seu oratório prefigurasse sonoramente como a mais terrível e profunda visão do inferno.

Ora, aceitando que – como expusemos – Adrian, valendo-se de toda uma tradição escatológica, produzira o seu próprio apocalipse, temos de aceitar também que – a partir dessa premissa – torna-se fato que esse protagonista compositor também se transformara numa espécie de profeta: um visionário que prediz musicalmente a condição final à qual sucumbiria a Humanidade. Por isso, e sabendo que o compositor dera luz a seu apocalipse poucos meses depois do término da Primeira Guerra Mundial, não podemos nos furtar a considerar que as visões apocalípticas do oratório de Adrian nos remetem assim também à II Guerra Mundial e aos feitos absurdos, terríveis e diabólicos que seriam engendrados em seu desenvolvimento.

Nesse sentido, até mesmo o narrador do romance parece sutilmente nos indiciar que tal oratório é, por consequência, uma visão do fim da própria germanidade e dos caminhos sangrentos que levariam a nação alemã a seu destino bélico e fatal (além, é claro, do “Apocalipsis” antecipar também a tragédia final que se abaterá sobre alguns dos principais

¹⁶⁶ MANN, 2000, p. 501.

¹⁶⁷ *Ibid.*

personagens do romance: tais como Nepomuk, Rüdi, Inês, Clarissa Rhode e o próprio Adrian):

Perdoe-se ao homem letrado, que afinal sou, o empreendimento de tratar de uma obra tão extraordinariamente próxima de minha alma, recorrendo a comparações com o atual e familiar momento de nossa Civilização [¹⁶⁸]. Isso serve para acalmar-me. Pois ainda hoje necessito de tranqüilidade, sempre que falo desse oratório, assim como dela carecia naqueles dias em que, cheio de pavor, espanto, angústia e orgulho assistia à sua eclosão. ¹⁶⁹

Somando-se os aspectos musicais do “Apocalipsis cum Figuris” às questões temáticas que até aqui expusemos sobre ele, podemos dizer que – em seu processo de desenvolvimento musical – Adrian atingira com seu oratório um estágio de grande avanço artístico. Recuperando características musicais inovadoras que vieram se somando à sua obra desde a gênese de sua musicografia, Adrian chegara enfim ao nível do que se pode chamar de uma genialidade musical surpreendente e fabulosa – e, ao mesmo tempo, também impetuosa e ousada. Pondo fim à redenção musical do Romantismo com o qual travara tanto contato, ¹⁷⁰ Adrian destronara com seu oratório o individualismo e o subjetivismo românticos para, com intensa força, elevar a massa, o povo, o coletivo como voz principal de sua música. Afinal, como salienta o protagonista, “o oposto destinado a substituir a cultura burguesa não ia ser a barbárie e sim a coletividade.”

Desta feita, tudo no “Apocalipsis cum Figuris” expõe o massivo, o coletivo em detrimento da individualidade, da unicidade. Seus imensos coros – dos quais emanam jogos de vozes simultâneas e dissonantes, nascidas de falas, sussurros e gritos aterrorizantes – vão, passo a passo, se assemelhando à voz das multidões assoladas pela miséria, pela loucura, pela fome, pela violência e pela crueldade. Percorrem nesses coros o murmúrio dos oprimidos –

¹⁶⁸ Há aí, mais uma vez, um jogo temporal na narrativa de Zeitblom. Isso porque, como indica a trama do romance, Zeitblom escreve a biografia de Adrian ao longo da II Guerra Mundial – período temporal que, nesse trecho, podemos entender ser descrito como “atual momento de nossa Civilização.” Por isso, parece-nos lícito afirmar também que as “comparações” às quais Zeitblom se refere levam todas em conta o que Adrian predissera musicalmente em seu apocalipse – escrito em 1919. Quer dizer, o apocalipse musicado por Adrian em 1919 parece concretizar-se, aos olhos de Zeitblom, ao longo da década de 1940.

¹⁶⁹ MANN. 2000, p. 501.

¹⁷⁰ Idem, p. 504.

com seu riso agônico, seu gemido gélido e diálogos “antifonais” que se desenvolvem até atingirem o nível do “cantarolar” para, em seguida, metamorfosearem-se verdadeiramente em canto. O coro do “Apocalipsis” de Adrian é, assim, o som que ecoaria da massa humana – a ser subjugada pela força de seus algozes e reduzida ao plano brutal do selvagem, do primitivo, do inumano, do gutural, do elementar. Medonhamente agitam-se assim esses coros, dispostos de forma a estarem contrapostos um ao outro – sempre acompanhados, todavia, pelos balidos animais e sardônicos dos fagotes:

*A Humanidade em fuga diante dos quatro Cavaleiros, ouvindo-se como as criaturas tropeçam, caem e são esmagadas pelos cascos; ou, quem sabe, ressoava dali o abominável grito do “Pássaro da Maldição,” reproduzido pelos sardônicos balidos do fagote, ou também aquele canto alternado, antifônico, que, logo quando eu travava o primeiro contato com ele, confrangia-me o coração. Refiro-me à dura fuga coral, baseada nas palavras de Jeremias.*¹⁷¹

Em relação ainda aos efeitos sonoros de caráter sumamente primitivos e aterrorizantes utilizados no “Apocalipsis,” destacam-se também os *glissandi*. O som deslizante, “ululante” – mostrado inicialmente pelos trombones – impera no oratório de Adrian, especialmente a partir do momento em que as quatro vozes do coro dão “ordem de soltar os quatro anjos exterminadores” para que eles ceifem a vida de “Cavaleiros e Montarias, do Imperador, do Papa e de um terço da Humanidade.” Desse momento em diante, também os *glissandi* dos tímpanos – conseguidos por meio da manipulação constante do pedal de afinação do instrumento – dão ênfase ao efeito arrebatador de tal composição. Por fim, e ainda mais horripilante (como nos conta Zeitblom) são os *glissandi* das vozes humanas que, por meio de um doloroso e fantasmagórico lamento, parecem representar a volta da Humanidade a seu estado primevo e brutal:

O ululo como tema – que horror! E quanto pânico acústico não emana dos glissandi dos timbales, que o compositor prescreve repetidas vezes! Esse efeito de tons ou sons é obtido, quando, durante o rufo, manipula-se a afinação automática do timbale a pedal, passando de uma tonalidade a outra. O resultado é sumamente impressionante. Mas o mais horripilante de tudo é a

¹⁷¹ MANN, 2000, p. 503.

*aplicação do glissando à voz humana (...). Com o glissando, retorna-se pois, a essa fase primitiva, tal como faz o coro do Apocalipsis.*¹⁷²

Infernais, novamente cumpre dizer que os efeitos descritos por Zeitblom revelam-se claramente como partes de uma simbologia sonora de Adrian que a todo o momento nos remete ao canto dos oprimidos, dos subjugados: a voz agônica e lamentosa de quem sucumbe às forças do mal. Como dissemos, é essa a voz da Humanidade vitimada, a voz da coletividade moribunda, símbolo do clamor dos indivíduos cerceados em sua individualidade e massificados numa turba sonora, polifônica e, por isso, coletiva. Por que não dizermos, então, que é essa lamentação vocal (imensa e terrível) a antevisão sonora do que Leverkühn profeticamente escutara ecoar das vozes do fim do mundo, das almas que – ainda habitando seus respectivos corpos – sucumbiriam, gemendo e chorando, aos pés daqueles que levariam o mundo a mergulhar (na vida real) num dos mais atrozes genocídios da história? Talvez sejam essas vozes (ululantes e fantasmagóricas) as próprias vozes das vítimas da II Guerra Mundial que, no momento histórico ao qual o enredo do romance alude, ainda estaria por acontecer.¹⁷³

Buscando uma “objetividade polifônica” – em oposição à “subjetividade harmônica” – a opção de Adrian pela recuperação, em pleno século XX, do gênero “oratório” justifica-se assim – como indica também o narrador do romance – pela tentativa de proporcionar a “substituição da forma dramática por outra, épica.” É a premissa que quer extinguir o individual em detrimento da voz coletiva – tal como um “eu” que se mistura à voz errante e lamentosa dos povos. Além disso, revela-nos o próprio Mann em sua gênese sobre o romance que o “oratório” lhe parecia um gênero sumamente alemão – prefigurando como forma ideal para se atingir e se expressar musicalmente a mistura temática (repleta das

¹⁷² MANN, 2000, p. 523.

¹⁷³ Em sua *Novela* sobre o romance, Mann reconhece que toda a trajetória temporal que no enredo aparece sobreposta – o período da I Guerra Mundial (período da produção do “Oratório”) e o da II Guerra Mundial (período da escrita ficcional de Serenus e da escrita do romance pelo próprio Mann) – fora escrita por ele ainda sob o calor das informações que chocavam o mundo a respeito do ataque atômico ao Japão – mais especificamente às cidades de Hiroshima e Nagasaki. Conta-nos o escritor sobre isso: *Mal tinha concluído o capítulo XXVII, com a viagem de Adrian às profundezas marítimas e ao ‘espaço’ (...), quando ocorreu ‘o primeiro ataque ao Japão com a detonação de bombas por forças liberadas pela fissura de um átomo de urânio.’ Hiroshima foi escandalosamente destruída numa misteriosa divisão de trabalho e a um custo superior a bilhões de dólares. Dias depois, a mesma punição recaiu sobre Nagasaki.* Cf. MANN, 2001, pp. 106-107.

imagens das gravuras de Dürer) que o escritor queria fazer prefigurar na composição musical idealizada. Conta-nos, então, Thomas Mann:

*Uma primeira onda de inspiração eufórica compõe sua [de Adrian] obra capital, o Apocalipsis cum Figuris, a partir dos quinze desenhos de Dürer ou diretamente a partir do texto do Apocalipse. Eis aqui uma obra (que como produto muito “germânico,” com oratório, orquestra, corais, solistas, narrador), que precisa ser imaginada, realizada, evidenciada com força sugestiva.*¹⁷⁴

Tecnicamente falando, a “objetividade polifônica” – já indiciada também no início do romance, quando das aulas de Kretzschmar – dá-se, no “Apocalipsis,” vale a pena ressaltar, em meio à inserção de ruídos vocais e mesmo por meio de risos cortantes. Além disso, o tema cantado pelo coro perde-se em fugas nas quais o elemento temático central, ao variar exaustivamente, desaparece quase que por completo – não mais podendo ser facilmente reconhecido. Tal técnica composicional, que a nosso ver em muito se assemelha ao que na Nova Música é (como dissemos) chamado de “variação em desenvolvimento,” já aparecera, todavia (e como já vimos), em obras anteriores de Adrian (como em *Love’s Labour’s Lost*, por exemplo). Sendo assim, dá-se na ficção musical que o romance propõe mais uma recuperação de um dos recursos musicais inventados por Leverkühn. E, sobre esse elemento da música de Adrian que parece assemelhar-se à “variação em desenvolvimento” da Nova Música, comenta o narrador:

*Qualifiquei esse fragmento de fuga, e ele dá a impressão de ser uma comparação fugada, mas sem que se repita fielmente o tema. Este segue o desenvolvimento do todo e desenvolve-se simultaneamente, de tal forma que o estilo, ao qual o artista finge submeter-se, é dissolvido e, sob certo aspecto, levado ad absurdum – o que não seria possível sem alguma alusão retrospectiva às formas arcaicas das fugas de certas canzonis e ricercare anteriores a Bach, nos quais o tema da fuga nem sempre se apresenta nitidamente definido e conservado.*¹⁷⁵

E reitera ainda o narrador sobre tal técnica:

¹⁷⁴ MANN, 2001, p. 120.

¹⁷⁵ Idem, 2000, p. 504.

*Adrian é sempre mestre quando se trata de desigualar o igual. Conhece-se seu jeito de modificar ritmicamente um tema de fuga, já a partir da primeira resposta, de tal forma que, apesar da estritamente conservada temática, não seja possível perceber a repetição. É o que se dá nesse caso também. Mas em nenhuma outra passagem ocorre de um modo tão profundo, tão arcano, tão grandioso como nesse coro.*¹⁷⁶

Ainda no plano dos recursos técnicos já “testados” por Adrian em obras anteriores e recuperados (agora em conjunto) na composição do oratório, aparece também a utilização do que, para nós, igualmente muito se assemelha ao que – como também já vimos – Schönberg chamou de *Sprechgesang*. O “canto falado” – da Nova Música de Schönberg e de seus discípulos – surge no *Apocalipsis* não mais apenas restrito à voz do *testis* – do narrador do oratório – mas também pode ser reconhecido, por vezes, presente no próprio jogo de vozes dos duplos, imensos e dantescos coros. Ao que comenta, sobre isso, Serenus Zeitblom:

*O canto era metrificado segundo as leis da língua; não decorria em compassos e lapsos de tempo periodicamente fracionados; obedecia antes o espírito de livres recitações. E qual é o caráter do ritmo na nossa música, na contemporânea? Não se aproxima também ele da acentuação idiomática? Não ficou desfeito em consequência das mudanças impostas por uma excessiva flexibilidade?*¹⁷⁷

Nesse sentido, recorrente também o é na obra de Adrian o movimento versátil de sua **inventividade rítmica**. No *Apocalipsis*, por sua vez, essa inventividade atinge cumes incríveis e quase insuperáveis – afinal, há no oratório em questão, como revela Serenus, muito da “síncope” e das “cambalhotas rítmicas do jazz,” das “inversões e contramarchas,” dos acentos irônicos da “música burguesa de salão” e da “Music Hall.” Tudo a “cintilar em todas as cores,” **numa vivaz polirritmia**¹⁷⁸ – realçada, em determinados trechos do oratório em questão, quando a voz do coro, funesta, mantém “o mesmo ritmo,”

¹⁷⁶ MANN, 2000, p. 528.

¹⁷⁷ Idem, p. 525.

¹⁷⁸ Outra característica musical peculiar extraída por Mann, por empréstimo, da “Música Nova.”

paralelamente ao “passo que a orquestra acrescenta ou lhes opõe a mais rica rítmica contrastante.”¹⁷⁹ Revela-nos Zeitblom, então, sobre isso:

*Já em Beethoven, há movimentos de uma liberdade rítmica que deixa prever o que seguirá. Na de Leverkühn, pouco falta para que a própria subdivisão em compassos fique suprimida. Isso não aconteceu por causa de um conservantismo irônico. Mas, sem consideração à simetria, adaptando-se meramente à acentuação idiomática, o ritmo de fato se altera de compasso a compasso.*¹⁸⁰

Desta feita, também o “jogo de timbres” – que passo a passo veio ganhando contornos mais salientes na obra de Leverkühn – delinea-se explicitamente no “Apocalipsis.” Próximo talvez do que na Nova Música se chamou de *Klangfarbenmelodie*,¹⁸¹ o oratório de Adrian abusa do recurso da alternância constante de timbres – provocada, em especial, pela fusão intrínseca entre a música coral e a instrumental. Sobre essa “permutação de sons,” apontamos o narrador do romance:

*Queria assinalar a estranha permutação de sons que amiudamente se realiza entre as partes vocais e instrumentais do Apocalipsis. O coro e a orquestra não se enfrentam claramente como o mundo humano e o mundo material; estão dissolvidos um no outro; o coro foi instrumentalizado e a orquestra vocalizada, a tal ponto e com tamanha intencionalidade que a divisa entre o homem e a matéria parece realmente deslocada, o que seguramente reverte em favor da unidade artística já há nisso – pelo menos a meu ver – igualmente algo angustiante, perigoso, malvado.*¹⁸²

E completa ainda, em outra passagem:

Confiada ao soprano ligeiro, e suas virtuosísticas volatas confundem-se à vezes com a orquestra, dando a impressão perfeita de sons de flauta. Por outro lado, imita o trompete surdinado de

¹⁷⁹ MANN, 2000, p. 523.

¹⁸⁰ Idem, p. 525.

¹⁸¹ Conta-nos Adorno sobre essa ocorrência ainda de caráter expressionista: “Nas composições teóricas de Schoenberg, em sua fase média, a *Klangfarbenmelodie* tinha seu justo lugar. Com esta expressão se queria dizer que a mudança dos timbres por si mesma se convertia no resultado da composição e determinava o curso desta. A sonoridade instrumental aparecia como o estrato intato de que se nutria a fantasia do compositor.” Cf. ADORNO, 2002, p. 74

¹⁸² MANN, 2000, p. 524.

*diversas maneiras grotescamente uma voz humana, e o mesmo efeito é produzido pelo saxofone, que desempenha determinado papel em vários dos grupinhos orquestrais que acompanha os cantos dos diabos, a abominável ciranda cantada pelos filhos do Abismo.*¹⁸³

Numa fusão de ritmos alternados, timbres variados, dissonâncias impactantes, sussurros, risos, gritos, gemidos, falas cantadas, variações em desenvolvimentos e instrumentação que vai do primitivismo dos “tambores negróides” e dos “gongos” orientais ao complexo jogo orquestral – envolvendo ora apenas os naipes de cordas, ora apenas metais e madeiras, ora o conjunto todo numa profusão sonora majestosa e ao mesmo tempo lúgubre –, o “Apocalipsis” de Adrian contempla (e transcende, é fato) o que a (não ficcional) Nova Música de Schönberg, Berg e Webern levava a público já pelos idos da segunda década do século passado.

Aliás, não fosse pelo uso de alto-falantes (exigidos no oratório de Adrian para ampliar e modificar o plano sonoro de determinadas passagens) e pela temática apocalíptica que ele assume e desenvolve, talvez pudéssemos afirmar que – a certa distância – o oratório de Adrian Leverkühn guarda também algumas semelhanças com o oratório *Die Jakobsleiter*, de Arnold Schönberg.

Afinal, tratando da composição do “Apocalipsis cum Figuris,” é interessante ainda lembrar que o próprio Mann reconheceu, em sua *Novela* sobre o romance, que ele chegara mesmo a consultar Schönberg sobre a utilização de determinados recursos e técnicas que ele desejava inserir na descrição do oratório que, então, estava sendo pensado para compor a musicografia do protagonista. Na ocasião, Mann registrara a conversa que tivera com Schönberg justamente sobre a utilização dos tais coros contrapostos que tomam parte do referido “Apocalipsis” – coros esses que, a princípio, Mann também ideara inserir no romance como executantes de uma polifonia não pertencente à tonal “atmosfera” da música tradicional.

¹⁸³ MANN, 2000, p. 524.

Ouvindo, todavia, os conselhos de Adorno e de Schönberg, o escritor recuara em relação ao intento de fazer com que esses imensos coros desenvolvessem-se em tal “atmosfera não temperada,” uma vez que o mestre austríaco chegara mesmo a afirmar (para espanto de Mann) ser tal ideia ousada demais, uma vez que ele mesmo jamais utilizaria em suas obras algo semelhante. Abrindo mão, portanto, de um de seus intentos, Mann fizera – todavia – permanecer na composição das partes corais do “Apocalipsis” a imensa polifonia rumorosa que descrevemos há pouco.

*A ideia dos coros em atmosfera não temperada era uma obsessão à qual eu me agarrara ferrenhamente, muito embora meu conselheiro nada quisesse saber do assunto. Ela tanto me seduzia que, às escondidas de Adorno, cheguei a buscar conselhos com Schönberg, que me respondeu: “Eu não o faria. Mas teoricamente não deixa de ser possível.” Apesar da autorização vinda bem de cima, acabei por renunciar ao intento, assim como à divisão em compassos – que, ironicamente, é considerada um êxito cultural. Por outro lado, foi com maior afã que lutei pelo barbarismo do glissando instrumental e vocal.*¹⁸⁴

Por outro lado, se é fato que Schönberg desaconselhara Mann a não utilizar no oratório de Adrian a ideia dos coros contrapostos, é curioso notar que o compositor austríaco ironicamente já havia utilizado recurso semelhante em seu próprio oratório! Afinal, produzido no período que abrange o final da I Guerra (tal como Mann também propusera ao “Apocalipsis” de Leverkühn), o oratório *Die Jakobsleiter*, de Schönberg (desenvolvido entre 1917-1922, mas nunca terminado), apresenta (sim!) coros imensos, quase que sobrepostos, e que – de acordo com o que exigira Schönberg – deveriam estar localizados em lugares distintos sobre o palco, dando a impressão de que surgiam, aleatoriamente, de regiões inesperadas diante do público. Nessa trilha e sobre tal profusão sonora do coro de *Die Jakobsleiter*,¹⁸⁵ comenta Paul Griffiths – em seu livro *A Música Moderna*¹⁸⁶:

Die Jakobsleiter deveria reunir uma enorme quantidade de executantes em seu final: “O coro e os solistas vêm juntar-se,”

¹⁸⁴ MANN, 2001, p. 121.

¹⁸⁵ Sugerimos aqui que o leitor deste trabalho assista à apresentação histórica da execução desse oratório de Schönberg – gravada no ano de 1961, no X Festival Internacional de Música de Viena (Vídeo gratuitamente disponível no site *Youtube*.

¹⁸⁶ GRIFFITHS, 1987.

anotou Schoenberg, “sobretudo no palco, de início, e em seguida a distância cada vez maior – coros e orquestras dispostos nos bastidores – de tal modo que, na conclusão, a música se derrama de todos os lados pelo salão.”¹⁸⁷

Ressalva se faça, em tempo, que o que este trabalho propõe ao comparar mais de perto a musicografia de Leverkühn e a de Schönberg não visa considerar válida qualquer tentativa de cogitar como “cópia” ou “apropriação” qualquer movimento de Mann em relação à musicografia ou mesmo à teoria musical de Schönberg. Pelo contrário, o que se propõe aqui é – como já dissemos – mostrar como Mann (com o auxílio sempre constante de Adorno) produzira para seu romance – e, mais especificamente, para seu protagonista – uma “ilusão sonora” feita de palavras; ilusão essa que, em si, por conta dos aspectos técnicos que detalhadamente apresenta, atende – no plano da ficção – às características fundamentais do panorama evolutivo da história da não ficcional Nova Música. Ou seja, o que podemos considerar como válido – sim – é que o romance de Mann abre um diálogo intertextual – ou “intermusical” – muito próximo às composições schönberguianas.

Desta feita, a musicografia de Adrian Leverkühn recupera também, por consequência, todo o panorama histórico, estético, filosófico e político que a Nova Música respectivamente viveu, difundiu, enfrentou e sofreu. Quer dizer, ao retomar no romance, passo a passo, a evolução da música schönberguiana (e a de seus discípulos mais próximos e diletos), Mann empresta ao romance toda a atmosfera política, filosófica e social que a Música Nova abraçara. Mais do que isso, cabe destacar também que, assim como sucedera à música de Schönberg, a música de Adrian mantém também um arco em paralelo à trajetória política e histórica do próprio império germânico, desenrolada ao final do século XIX e início do XX.

Com isso, podemos entender que a presença de um oratório como “Apocalipsis cum Figuris” na musicografia idealizada para Adrian pouco provavelmente prefigura no enredo do romance por mero acaso. Quer dizer, dentro do plano pensado para o desenvolvimento da musicografia de Adrian, o romance de Mann segue estrategicamente, e bem de perto, o que em verdade ocorrera na história da música alemã da primeira metade do século XX –

¹⁸⁷ GRIFFITHS, 1987, p. 35.

incluindo-se aí o ressurgimento, por exemplo, da produção de oratórios; produção essa que havia entrado em declínio com o início da I Guerra.

Na verdade, como nos conta Howard E. Smitler, em seu magnífico livro intitulado *A History of the Oratorio*,¹⁸⁸ justamente por conta do advento da I Guerra Mundial, a composição e posterior produção e apresentação de oratórios diminuíra de maneira drástica no início do século XX. Isso porque na Europa, durante a guerra, muitos grupos corais foram banidos ou dissolvidos – e, igualmente sucumbindo à mesma força bélica, muitos dos principais encontros e festivais formados por grupos corais foram encerrados ou mesmo extintos.

Todavia, se é fato também que após a I Guerra alguns desses grupos corais paulatinamente voltaram a existir e vagarosamente intentaram retomar o trabalho com a formação de grandes grupos, vale lembrar que a composição e a publicação de novos oratórios ficaram comprometidas – uma vez que a dissolução de tais coros havia inibido a produção desse gênero musical por parte dos compositores.

*The movement never recovered from the blow dealt it by World War I. During the war many choral groups were disbanded and never reorganized. Likewise many festivals where choral music was prominent were discontinued and not resumed. Of course amateur choral music societies and festivals continued to exist in England, Germany, America, and elsewhere during the twentieth century, but they have been fewer than in the previous century and no longer provide a significant market for the composition and publication of news oratorios.*¹⁸⁹ [¹⁹⁰]

¹⁸⁸ SMITLER, 2000.

¹⁸⁹ Idem, p. 632.

¹⁹⁰ Smitler chama atenção também para o fato de que os grupos corais que (re)iniciaram suas atividades após a I Guerra davam preferências ao repertório coral dos séculos XVIII e XIX – isso porque os corais tinham dificuldade de se adaptar aos diferentes estilos da música coral do século XX. Tal fato, como podemos perceber, também contribuiu para o declínio da composição de novos oratórios pós I Guerra.

Cf. SMITLER, 2000, p. 632: “For a variety of reasons, including the difficulty for amateurs to sing works in many of the twentieth-century styles, such societies tend to be more interested in performing oratorios of the eighteenth and nineteenth centuries than new ones.”

Tomando-o assim o oratório *Die Jakobsleiter*, de Schönberg, como paradigma do oratório de Adrian,¹⁹¹ importa lembrar que – como aponta também Smitler – é o oratório schönberguiano a primeira tentativa pós I Guerra de retomar a composição desse gênero musical – tentando-se, com tal produção, deixar-se registrado musicalmente uma determinada posição ideológica, religiosa e filosófica.¹⁹² Isto posto, e voltando à trilha das comparações que estamos tentando estabelecer, cumpre salientar que – por conta do momento histórico em que ambos os oratórios foram compostos e também tendo em vista as semelhanças estruturais entre eles – mais uma vez somos levados a considerar que a trajetória musical de Adrian (no romance) descreve em paralelo um arco temporal e técnico que a aproxima ou a assemelha à não ficcional trajetória da música de Arnold Schönberg.

Para ilustrar tal relação, vale observar o quadro comparativo abaixo – no qual dispusemos desta vez, em paralelo, o momento histórico da Alemanha e sua relação com algumas das principais obras de Schönberg e de Adrian, produzidas (na vida real de Schönberg ou na ilusão musical que o romance de Mann propõe) até o final da I Guerra Mundial:

Império Guilhermino - (início do século XX)	Momentos que antecedem a I Guerra Mundial	I Guerra Mundial e pós-guerra.
Neorromantismo.	Início do atonalismo – (expressionismo)	Última obra expressionista e atonal. Porta de entrada ao dodecafonismo.
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Verklaerte Nacht</i> (1899) • <i>Gurrelieder</i> (1901) <p>(Schönberg)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Erwartung</i>; (1909) • <i>Pierrot Lunaire</i> (1912) • <i>Die Glückliche Hand</i> (1913) <p>(Schönberg)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Die Jakobsleiter</i> (1915-1922) <p>(oratório)</p> <p>(Schönberg)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Lieder</i> esparsos sobre poemas de Blake e Verlaine (1912 – 1915) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantos de Brentano</i> (1909) • <i>Lover's Labour's Lost</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Apocalipsis cum Figuris</i> (1919) <p>(oratório)</p>

¹⁹¹ Cabe ressaltar, a título de comparação, que a musicografia de Adrian, assim como a de Schönberg, conta apenas com a produção de um único oratório.

¹⁹² “Sometimes, however, a twentieth-century composer has chosen to compose an oratorio without a commission simply to make a personal statement. Arnold Schoenberg’s unfinished oratorio *Die Jakobsleiter* falls into the this category.” SMITLER, 2000, p. 632.

(Leverkühn)	(1912)	(Leverkühn)
	• <i>Gesta Romanorum</i> (1914)	
	(Leverkühn)	

Curiosamente, Schönberg não chegara a ver os excertos de seu oratório serem executados em público (sendo que tal apresentação ocorreria pela primeira vez em 1961 – em um festival internacional, em Berlim).¹⁹³ Adrian, que concluíra totalmente seu oratório – assim como Schönberg também não chegara a ouvi-lo ser executado (pois, no romance, a primeira execução do “Apocalipsis” se dera sem a presença do compositor, no ano de 1926, em Frankfurt, e também em um festival internacional de Nova Música!).¹⁹⁴ No entanto, se é fato que Mann, na verdade, conhecera de perto o libreto e a música do oratório de Schönberg – conforme o escritor registrara em seu diário¹⁹⁵ –, todavia o semelhante destino que a primeira execução de ambos oratórios tivera fica, certamente, creditado ao acaso. Afinal, a primeira execução do oratório de Schönberg ocorre décadas depois da publicação de *Doutor Fausto* – e, nessa ocasião, tanto Schönberg quanto Mann já haviam falecido.

Por outro lado, e não ao acaso, o “Apocalipsis cum Figuris,” de Adrian, e o *Die Jakobsleiter*, de Schönberg podem ser considerados – cada um em seu universo – como composições que representam definitivamente a última obra atonal de seus respectivos compositores.¹⁹⁶ Quer dizer, assim como Schönberg põe fim ao seu período atonal e expressionista de composição com o oratório *Die Jakobsleiter* – e dá início à composição de suas primeiras obras realmente seriais –, assim também Adrian Leverkühn, no romance,

¹⁹³ CARPEAUX, 1989, p. 221.

¹⁹⁴ MANN, 2000, p. 526.

¹⁹⁵ Mann registrara em seu diário a leitura do libreto de *Die Jakobsleiter* e também dos originais do *Tratado de Harmonia de Schönberg* – ambos enviados a ele pelo próprio Schönberg. Todavia, em relação ao libreto do oratório, Mann registra também que não o havia aprovado, uma vez que o compositor dera preferência a versos demasiadamente religiosos e inconsistentes: “Naquela época, Schönberg enviou-me sua Lição de harmonia e o libreto do oratório *Die Jakobsleiter* (A Escada de Jacó), cuja poesia religiosa pareceu-me inconsistente. Em contrapartida, muito me atraiu seu livro didático tão *sui generis*.” MANN, 2001, p.46.

¹⁹⁶ Conta-nos Otto Maria Carpeaux: “Die Jakobsleiter, no qual Schoenberg trabalhava entre 1915 e 1922, deixando-o incompleto (...) é a última das suas obras expressionistas e atonais.” Cf. CARPEAUX, 1989, p. 321.

finalizara igualmente tal período com o oratório “Apocalipsis cum Figuris,” abrindo-se definitivamente para a produção dodecafônica que se dará a seguir.¹⁹⁷

Isto posto, e ressaltando-se a distância entre os dois oratórios comparados, talvez possamos finalmente nos atrever a dizer que o referido oratório de Schönberg venha a ser o que mais propriamente possa dar uma pequena, mesmo que ainda muito imperfeita, ideia sonora – ao leitor que sonha ser possível tentar ouvir-se a ilusão musical criada por Mann – do que fora concebido no romance como o tenebroso e diabólico *Apocalipsis cum Figuris*, de Adrian Leverkühn.¹⁹⁸

2.8. Progresso (e regresso) rumo à lamentação de Doutor Fausto

De maneira geral, em relação à ideia de progresso e ruptura com a tradição que o romance de Mann expõe, podemos dizer também que a evolução da música de Adrian Leverkühn parece seguir, em paralelo, os mesmos caminhos que a não ficcional história da Alemanha talvez tenha traçado para si mesma já em fins do século XIX. Desta feita, o choque dos acontecimentos políticos e sociais que solaparam a Europa nas primeiras décadas do século XX – incluindo-se aí, evidentemente, a ocorrência de duas grandes guerras – reflete-se assim, sobremaneira, no choque que o advento da música de Adrian (à semelhança do que ocorrera à Nova Música) causara – no enredo do romance – aos amantes da canônica, pacífica e bem comportada música tonal.

Como em espelho, o romance de Mann parece querer nos mostrar assim que – se uma nação tão intelectualmente capaz como a Alemanha pode perder-se, em nome do progresso e da evolução, na ilusão de seu potencial bélico e brutal – a aparentemente revolucionária música de Adrian sinaliza também que tal ideia de avanço igualmente arrastara as artes à

¹⁹⁷ Nesse sentido, fato é que, como se pode observar no romance, Mann toma o cuidado de não incluir na descrição detalhada que Serenus Zeitblom nos apresenta do “Apocalipsis cum Figuris” qualquer possível flerte ou referência ao serialismo – tal como sutilmente ocorrera na descrição de outras obras de Adrian.

¹⁹⁸ Valendo-se lembrar, é claro, que a temática do oratório de Schönberg apresenta um texto cuja ideia central é a de elevação espiritual e epifania (retratando-se a “escada de Jacó,” a alma que sobe ao Céu). Já o texto do oratório de Adrian, em sentido oposto, retrata o inferno – fato que proporciona, portanto, uma atmosfera musical muito mais sombria do que a proposta por Schönberg.

fronteira de um primitivismo que – apesar de parecer contrariar a plenitude da organização da vida “civilizada” – acaba, por outro lado, por recuperar aspectos arcaicos da própria tradição com a qual pretende romper. Na perspectiva do romance de Mann, a guerra de braço entre tradição e vanguarda rendera-se, no século XX (tanto nas artes, quanto na política), ao pacto com o diabo do mundo moderno – o qual ofereceu à humanidade, ironicamente, o velho com cara de novo. Afinal:

*A relação entre tradição e vanguarda, o quadro modernidade e passado, é o campo de forças do romance, e não menos da investigação dialética do progresso tecnológico na música.*¹⁹⁹

Na mesma trilha desse olhar atento que busca descortinar no romance de Mann a relação de forças na qual a renovação estética e política metamorfoseia-se e ressurge convertida em velados arcaísmos históricos, comenta também Theodor Rosenthal – em seu ensaio intitulado *O Doutor Fausto de Thomas Mann* – que na trama narrativa em questão:

*o diabo, ao afirmar (...) que a arte de Leverkühn terá de experimentar o aspecto arcaico, o desconhecido, o primitivo, oferece um testemunho de Thomas Mann acerca de sua compreensão da evolução das artes, e essa afirmação poderia ter sido aplicada igualmente à pintura ou escultura, assim como à literatura, a qual – através de abstracionismo e surrealismo – tende igualmente, de acordo com Thomas Mann, a um nível cada vez mais primitivo (no sentido arcaico).*²⁰⁰

Evolução falaciosa? Engodo? Ironia? A perspectiva de progresso musical de Adrian (ao tentar buscar revolucionar a história da música) acabara por produzir uma musicografia que – apesar de extremamente inventiva e, mesmo, moderna – constituía-se a partir de planos sonoros carregados de uma atmosfera brutal e bárbara – prenhe, ainda, de características resgatadas do romantismo e até mesmo do barroco alemão. Da mesma forma a Alemanha, ao adotar as ideias de revolução nacional do *Reich*, dera início à prática de dantescas estratégias que – ao executarem ações de limpeza étnica e de extermínio de milhões de seres humanos – reduziram vítimas e algozes ao nível do primitivo e do inumano; além de

¹⁹⁹ ADORNO & MANN, 2006 (tradução nossa da versão em espanhol), p. 169.

²⁰⁰ ROSENTHAL, 1990, p. 103.

retomarem, em essência ideológica, a tão sanguínea e doentia prerrogativa alemã nacionalista que considera o povo germânico como “cepa” distinta e diferenciada.

Progressiva ou regressiva, a música de Leverkühn (tal como a Nova Música) – produzida num mundo assombrado pelos estampidos das bombas, pelos gritos de dor de populações inteiras, pelo choro agônico das vítimas, pelo som dos estilhaços e dos tiros de metralhadoras e fuzis – não poderia, de fato, jamais apresentar-se estruturada a partir de acordes perfeitos, de harmonias justas e reconfortantes, do equilíbrio timbrístico sutil e de variações docemente contempláveis. Nesse sentido, a dissolução total do “eu,” a exaltação da polifonia extrema e desconcertante, o choque, o imprevisível e o terrificante que ela propõe – em paralelo ao que propõe a Nova Música – se fizera necessário para dar vida ao conjunto de uma obra que – também como a Nova Música – assim jamais correria o risco de cair num alienado anacronismo.

Partindo do espelhamento que aqui propusemos, importa agora observar que Mann, valendo-se então de uma narrativa que se estrutura a partir de múltiplos níveis temporais, fez com que o narrador de seu romance se tornasse capaz, portanto, de dar conta de narrar acerca da vida de Adrian Leverkühn ao mesmo tempo em que, com extrema sutileza, alimenta também o leitor com informações sobre a situação política e a evolução do estado de guerra vivido pela Alemanha ao longo do período que abarca historicamente o desenvolvimento do enredo do romance; visto que:

*os elementos infernais são identificados com os nazistas, e seu chefe com o diabo, mas, evidentemente, não se faz esta identificação a olho nu, por assim dizer. Não. Thomas Mann é mais sutil: os acontecimentos e as pessoas do romance têm de ser interpretados simbolicamente, pois, se por um lado o romance se ocupa da história alemã desde a época de Dürer, por outro se apresenta como biografia de um compositor cuja vida representa apenas nos seus mais íntimos estágios de evolução a história dos alemães.*²⁰¹

Assim, salientando a proximidade entre a música de Adrian e o momento histórico que a Alemanha vivia, o próprio narrador do romance – em seus capítulos finais – é quem nos

²⁰¹ ROSENTHAL, 1990, p. 101.

chama a atenção para a semelhança entre a queda fáustica de Adrian e a queda histórica de uma Alemanha atraída pelo pacto com as forças (demoníacas) do *Reich*. Mais do que isso, ao relatar os anos finais da vida de Leverkühn, vai o narrador interpondo também comentários acerca dos momentos finais da derrocada alemã na II Guerra Mundial, até sua capitulação total no ano de 1945. E, nesse passo, a narrativa de Zeitblom apresenta ao leitor, então, sincronicamente, a morte de Adrian e a fatal derrota da Alemanha – uma vez que:

*o relato acerca do final de Leverkühn é sincronizado com as últimas semanas da derrota alemã, estendendo-se até a rendição incondicional. A biografia constitui, assim, apenas um dos níveis em que o romance se desenvolve: o outro, como bem demonstrou Hans Meyer, numa das mais lúcidas interpretações do romance, ilumina e revela toda a história alemã daqueles anos.*²⁰²

Desta feita, fundindo-se cada vez mais os planos temporais e os protagonistas de cada um desses planos é que, ao final do enredo, na derradeira frase que encerra tal imensa e fenomenal narrativa, o escritor – valendo-se da voz de seu narrador – une definitivamente a figura de Adrian à da Alemanha. E tal imagem, tão intrínseca, imprime no leitor a impressão de que Adrian e a Alemanha são ambos, simbolicamente, um só personagem. Afinal, ante a memória do amigo morto e com os olhos cravados em seu país destruído, Zeitblom considera finalmente que:

*A essa altura, a Alemanha, as faces ardentes de febre, no apogeu de selvagens triunfos, cambaleava, ébria, a ponto de conquistar o mundo, graças a um pacto ao qual tencionava manter-se fiel e que assinara com seu sangue. Hoje, cai de desespero em desespero, cingida de demônios, cobrindo um dos olhos com a mão e cravando o outro num quadro horroroso. Quando alcançará o fundo do abismo? Quando raiará, em meio à derradeira desolação, um milagre superior a qualquer fé, a luz da esperança? Um homem solitário junta as mãos e diz: “Que Deus tenha misericórdia de vossas pobres almas, meu amigo, minha pátria!”*²⁰³

²⁰² Idem, p. 99.

²⁰³ MANN, 2000, p. 709.

A bem dizer, uma nova descida de nosso olhar ao íntimo da narrativa tecida por Zeitblom é capaz de nos revelar, agora, que até mesmo alguns aspectos biográficos de Adrian supostamente nos remetem à trajetória histórica da própria nação alemã. Afinal, e como se pode observar ao longo do enredo, tanto Adrian como a Alemanha, em si, têm uma origem rural, descendendo ambos de “uma estirpe de artesãos e agricultores.” Nessa trilha, sabemos também que o pai de Adrian já carregava os genes do alemão “puro,” do “homem da melhor estampa alemã, um tipo que dificilmente se encontra nas nossas cidades de hoje, e certamente não figura entre aqueles que atualmente representam a nossa essência humana, ao investirem contra o mundo com uma veemência deveras angustiante.”²⁰⁴

Luteranos, Adrian e a Alemanha deixaram o conforto da vida rural para, numa viagem em busca de conhecimento, tornarem-se urbanos e cosmopolitas. Intelectualizados, afeitos à filosofia, à teologia, à matemática e – em especial – à música, tanto Adrian como a Alemanha despontam como expoentes fontes de saber, detentores das mais elevadas produções do universo da arte – e da arte musical, em especial. Ávidos por renovarem-se e reformularem-se constantemente, buscando sempre o domínio e a autonomia, Adrian e a Alemanha mergulharam, ambos, numa alucinada, obstinada e doentia ideia de progresso e revolução.

Frios, incompatíveis com a sociedade que os cercava, até mesmo arrogantes, ambos descobrem-se doentes – fatalmente contaminados pelo vírus de uma herança sanguínea e diabólica. Então, enfim, atraídos e dominados pelos seus demônios, entregam-se – de volta à origem rural e arcaica da qual descendem – à derrocada final e inevitável das sombras, do terror, da morte e da danação eterna.

É fato que, como apontam muitos críticos e teóricos, a personagem Adrian Leverkühn guarda em sua biografia elementos característicos que dialogam muito de perto, também, com a figura do filósofo alemão Friedrich Nietzsche – “de quem Adrian tem a doença, a sensibilidade e o gênio.”²⁰⁵ Em verdade, assim como Adrian, o filósofo também era uma

²⁰⁴ Idem, p. 21.

²⁰⁵ ROSENTHAL, 1990, p. 98.

aficionado pela música. Além disso, tal como a personagem de Mann, Nietzsche também contraíra sua doença em um bordel e – igualmente ao que acontece a Adrian – sofre também o filósofo de um profundo alheamento mental que, provocado pela sífilis que contraíra, o domina por anos até vitimá-lo mortalmente.

Como se não bastasse o olhar ácido e mesmo cruel que ambos apresentam em relação à sociedade e à vida, a narrativa de Mann propositalmente indicia – quase que intertextualmente – a similaridade entre Leverkühn e Nietzsche quando, ao descrever o estado praticamente catatônico da protagonista, ao final do romance, comenta o narrador (ao que cita sutilmente, num trocadilho, o título de um dos livros de Nietzsche): “Adrian pareceu-me mais baixo, talvez por causa de sua posição inclinada para o lado. Ergueu em minha direção uma fisionomia adelgada, um semblante de *Ecce homo*, apesar da tez rusticamente sadia.”

Ainda sobre a semelhança entre Adrian e Nietzsche, sabe-se também que o próprio Mann reconhecera – em carta a Adorno – que recuperara toda a descrição da enfermidade de Nietzsche, descrita pelo filósofo em suas cartas, e a empregara em seu *Fausto* a fim de caracterizar de maneira mais efetiva e realista os detalhes que envolvem as dores físicas de Adrian.

Por sua vez, no entanto, a reconhecida proximidade que, como dissemos, os críticos corretamente apontam entre Adrian e Nietzsche, todavia, não inviabiliza a proximidade e semelhança que apontamos – também seguindo a trilha aberta por vários teóricos – entre Adrian e a Alemanha. Pelo contrário, Nietzsche – como Adrian – também carregara em si a cepa alemã, encarnando justamente o complexo momento da virada do século XIX.²⁰⁶

Quer dizer, o olhar sempre fatal do filósofo em relação ao futuro da Europa, da sociedade alemã e, por que não dizer, da própria humanidade reflete-se inevitavelmente na postura

²⁰⁶ A bem dizer, e como veremos na conclusão deste trabalho, o dodecafonismo schönberguiano ao qual o romance alude – por meio da música ficcional criada para seu protagonista – é ideologicamente muito próximo das ideias de Nietzsche – não sendo dessa forma meramente casual, como veremos, a proximidade biográfica entre Adrian e o filósofo.

social, ideológica e musical de Adrian – e fazem do protagonista uma personagem ainda mais representativa da nação alemã (ou mesmo sua perfeita personificação).

Com isso em mente, podemos agora partir, finalmente, para a análise da última composição musical de Adrian no romance: a cantata diabólica e dodecafônica intitulada “Lamentação de Doutor Fausto.”

2.9. A Lamentação de Doutor Fausto

A cantata “Lamentação de Doutor Fausto” é a única obra da musicografia de Adrian que, de fato, foi inteiramente composta – na ficção do romance – a partir do método de composição serial denominado dodecafonismo.²⁰⁷ As demais composições anteriores a essa – apesar de dialogarem por vezes com a Nova Música, em seu aspecto expressionista e ou atonalista – apenas delineavam ou mesmo antecipavam uma ou outra característica da composição serial; não sendo assim, essas obras, todavia, possíveis de serem classificadas como composições dodecafônicas.²⁰⁸

Da mesma forma, todos os aspectos musicais que, na música de Adrian, aproximam-na ou inserem-na no panorama – não ficcional – das composições pertencentes ao advento da Nova Música – como os (exaustivamente) citados aqui: *sprechgesang*, *Klangfarbenmelodie*, a polirritmia, o uso de textos literários como suporte das composições, a própria “variação em desenvolvimento” e outros – não podem ainda ser apontados como dodecafônicos (apesar de, em sua maioria, tomarem parte da composição dodecafônica). Isso porque, como veremos mais adiante, o método de composição

²⁰⁷ Método o qual Mann toma por empréstimo de Schönberg.

²⁰⁸ Como o leitor do romance de Mann pode conferir ao longo de sua narrativa – e também durante a leitura deste trabalho – é fato que Mann, por meio da Zeitblom, antecipa e apresenta, já no capítulo XXII (e também em outras passagens do enredo) os ideais (inclusive matemáticos) que subsidiariam o surgimento, na ficção do romance, do método de composição serial. Como também destacamos, a personagem Adrian antecipa também as bases teóricas de tal método quando – na composição do ciclo dos Cantos de Brentano, por exemplo – se desenvolvem – como no lied de número cinco dessa obra – um jogo de variação em desenvolvimento a partir dos (ainda) cinco tons referentes e indicados pelas letras *h –e-a-e-es* (as quais correspondem, ao longo da musicografia de Adrian – e como já vimos – a uma alusão musical do compositor à prostituta por quem ele se interessara e que fora responsável por transmitir-lhe os “pequerruchos” do diabo, a sífilis que o vitimaria fatalmente).

dodecafônico toma por princípio básico, necessariamente, a utilização de uma série inicial composta – obrigatoriamente – com todos os 12 tons da escala cromática do sistema temperado.

Retrocedendo – como indica o narrador do romance – à atmosfera dos madrigais do século XVII, com seus coros maneiristas nos quais, muitas vezes, prevalecia a intenção sonora do “eco” – Adrian estabelece com sua cantata uma estreita – e inconfundível – ligação com a música de Claudio Monteverdi, de forma geral. “Lamentação monstruosa,” ligada ao primitivismo de tais madrigalistas, a “Lamentação de Doutor Fausto” eleva tecnicamente – no romance – o madrigal a um nível dialógico mais complexo, “surpreendente e rigoroso.” É o “mundo do quadrado mágico”²⁰⁹ – tantas vezes indiciado por Adrian em seus debates com Zeitblom – no qual a melodia e a harmonia ficam determinados (como detalharemos mais adiante) pela permutação de um motivo básico previamente pensado sobre os 12 tons.

Desta vez, na cantata, o tema parece desenvolver-se circularmente e *ad eternum*. Como as ondas circulares que se formam na água quando nela atira-se uma pedra, assim também se consumia em “cinco quartos de hora” a “gigantesca e lamentosa” cantata de Adrian – conta-nos o narrador. Exaltando-se ao extremo a ideia da variação em desenvolvimento, aplicada agora à série fundamental de 12 tons, eleva-se a cantata ao seu apogeu sonoro sem – no entanto – permitir que sua estrutura apresente, paradoxalmente, uma evolução definida e linear.

Ou seja, segundo nos informa Zeitblom, a cantata de Adrian amplia-se “sem dinamismo e dramaticidade,” “assim como não tem dramaticidade e são inteiramente iguais os círculos concêntricos que se formam, sempre se ampliando, um ao redor do outro, pelo efeito de uma pedra atirada na água.”²¹⁰ Desdobrando-se em “anéis, e cada qual provocando irresistivelmente a criação de outro: movimentos, variações em grande escala, que correspondem aos itens do texto ou aos capítulos do livro,” a lamentosa cantata de Adrian é, diz Serenus Zeitblom, “em si, nada mais do que sequências de variações.”²¹¹

²⁰⁹ MANN, 2000, p. 667.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

Neste ponto, e a fim de refletirmos mais profundamente sobre esse aspecto musical que acabamos de apontar, importa abriremos um parêntesis na análise de tal cantata para, antes de prosseguirmos, tentarmos jogar um pouco de luz acerca desses movimentos circulares “concêntricos” aos quais alude o narrador – e que são, como vimos, fundamentais para a composição da referida cantata. Produtos do intento criativo do método de composição serial dodecafônico, cumpre reconhecer agora como funciona esse método. Dessa forma, e com esse parêntese, procuraremos entender melhor o que a composição ideada por Mann para prefigurar como a obra final de seu protagonista – ação que nos permitirá também, a seguir, traçarmos um paralelo ideológico ainda mais profundo entre o romance em questão e o que supostamente possa se esconder sob o método dodecafônico que ele ilustra.

2.10 Parênteses (ou pausa?): o dodecafonismo e seus postulados teóricos elementares

Como escreveu Otto Maria Carpeaux,²¹² inúmeras tentativas de explicar o dodecafonismo já foram feitas – mas quase sempre com “sucesso duvidoso.” O próprio Carpeaux, por sua vez, incluindo-se também nessas tentativas pouco meritórias, postula que o dodecafonismo é um método de composição que intenta substituir o sistema composicional pautado no arco tonal de Bach-Rameau. Desta feita, e ainda segundo Carpeaux, o dodecafonismo põe fim à ideia do cromatismo e do próprio atonalismo – uma vez que no lugar das 24 tonalidades do sistema tradicional diatônico, Schönberg só admitia em seu método serial apenas os 12 tons da escala cromática.²¹³

Nesse método, todos os 12 tons da escala cromática desempenham papel de igual valor e função, tendo a composição que basear-se obrigatoriamente numa série principal composta com esses 12 tons – sendo que cada um deles só pode aparecer uma vez até que todos os 11 restantes também sejam apresentados. “Essa série é o tema fundamental da obra, elaborada

²¹² CARPEAUX, 1989, p. 322.

²¹³ *Ibid.*

conforme todas as regras, inclusive as mais complicadas da antiga polifonia vocal e da arte contrapontística. É uma escolástica. Mas é uma ordem.”²¹⁴

Adorno nos explica, por sua vez, que o dodecafonismo – assim – não deve ser entendido apenas como um mero e simples recurso ocasional de composição, visto que “todas as tentativas de utilizá-lo dessa maneira conduzem ao absurdo.”²¹⁵ O sistema dodecafônico deve, na visão de Adorno, ser visto como, de fato, um **método** de composição, uma técnica composicional que rege integralmente toda uma obra. Além disso, Adorno explica também que na composição dodecafônica a “ação de compor começa, na verdade, quando a disposição dos 12 sons está pronta.”²¹⁶ Sendo que, como também aponta Carpeaux, cada composição deriva fundamentalmente de suas respectivas séries fundamentais.²¹⁷

Na composição dodecafônica, cada som está assim amarrado e determinado pela série inicial – e “já não existem notas livres.”²¹⁸ Para entendermos melhor o processo inicial de composição de uma obra dodecafônica, observemos atentamente – como exemplo – a série fundamental de umas das primeiras peças dodecafônicas de Schönberg, a *Suíte para Piano Opus 25*:

1º - Série Original

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb

Nessa peça, o E (*mi natural*) que abre a série principal (ou original, ou ainda chamada também de fundamental) só poderá ser repetido, na sequência de uma nova série, após todos os demais 11 tons restantes terem sido – mediante estabelece a série – apresentados. Ou seja, o **E (mi)** que abre a série original só se fará ouvir na composição após o **Bb (si bemol)** que, na série, é o último a ser apresentado. E assim sucessivamente.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ ADORNO, 2002, p. 55.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ CARPEAUX, 1989, p. 322.

²¹⁸ *Ibid.*

Geralmente – e como também nos aponta Adorno – empregam-se numa composição 4 modos de se desenvolver a série original; tal como, partindo do exemplo dado acerca da série original da *Suíte Opus 25*, pode-se perceber abaixo:

2° - Série Inversa (ou invertida): na qual cada intervalo corresponde a outro em direção oposta.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
E	D#	C#	G	D	F	C	F#	A	G#	B	A#

3° - Série Retrogradada (caranguejo): na qual se substitui cada intervalo da série original pela sua corresponde no sentido inverso, de trás para frente.

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Bb	A	C	B	D	Ab	Eb	Gb	dB	G	F	E


4° - Série Invertida Retrogradada: série na qual se retomam os intervalos da segunda série, a série inversa (ou invertida), só que agora de trás para frente (ou seja: caranguejo da invertida).

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
A#	B	G#	A	F#	C	F	D	G	C#	D#	E

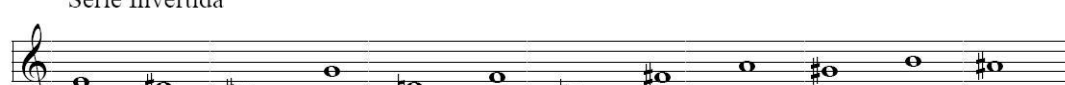
Esses 3 modos somados à série inicial representam assim 4 sequências possíveis para apresentar os 12 tons da série original de uma composição – fechando-se com esses 4 modos as 4 paredes de um quadrado – o tão insistentemente “quadrado mágico,” cuja figura Adrian faz referência ao longo do enredo do romance de Mann. Esses 4 modos ao multiplicarem em 4 vezes a possibilidade da série de 12 tons acabam por possibilitar que, numa composição dodecafônica, os 12 tons da série original possam estar disponíveis para

a formação matematicamente exata de $(4 \times 12) 48$ ²¹⁹ diferentes posições – como se pode conferir abaixo, agora no pentagrama, as 48 posições possíveis da série que rege a organização da *Suíte opus 25*, de Arnold Schönberg:

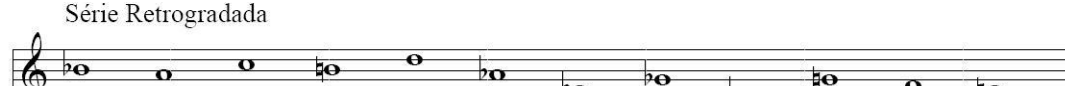
Série Original



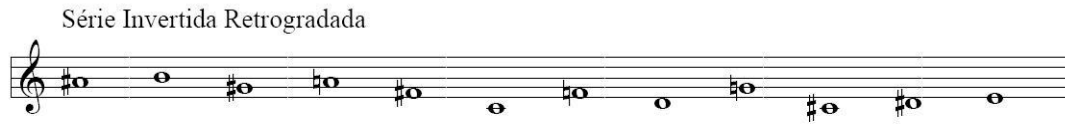
Série Invertida



Série Retrogradada



Série Invertida Retrogradada



Surgem então as séries que, escondidas na composição, constituem sua forma – como podemos conferir nos primeiros pentagramas da referida obra:

Rasch (♩ = 80) Arnold Schoenberg Op. 25



²¹⁹ Vale lembrar que – como já apontamos em relação à estrutura de *Doutor Fausto* – curiosamente (ou coincidentemente?) o romance em questão está dividido em 48 (47 capítulos e 1 epílogo).

Adorno revela-nos também que a partir dos 4 modos de desenvolver uma série, pode também o compositor dodecafônico ampliar a complexidade da composição inserindo nela outras séries – misturadas à original – tanto na linha horizontal (linha melódica) quanto na vertical (linha harmônica). Ainda, cada uma dessas séries podem, por sua vez, variar formando novas “derivações” que dão origem a novas séries independentes – mas que, por serem “derivações,” guardam em sua essência uma relação de origem com a série fundamental. Explica sobre isso Adorno:

*Esses 4 modos podem transpor-se, por sua vez, aos 12 tons da escala cromática, de modo que cada série fica disponível para uma composição de 48 formas diferentes. Além da série, com um reagrupamento simétrico a determinados sons, podem-se formar “derivações” que dão novas séries, independentes mas sempre com relação com a série original. (...) Por fim, uma composição pode, à semelhança da fuga dupla ou tripla, basear-se num material fundamental formado por duas ou mais séries, em lugar de uma só.*²²⁰

Flo Menezes, por sua vez, citando uma síntese dos postulados dodecafônicos realizada por Douglas Jarman – a partir das considerações de José Rufer – considera que podemos chegar a 5 observações iniciais fundamentais em relação ao método dodecafônico de composição; são eles:

- 1. Uma série dodecafônica consiste no arranjo das doze notas da escala cromática numa ordem específica;*
- 2. Nenhuma nota é repetida no interior da série;*
- 3. Cada série pode ser usada em quatro formas: na forma original, na sua Inversão, em seu Retrógrado e no Retrógrado da Inversão;*
- 4. A série, ou seguimento serial, pode ser disposta horizontalmente ou verticalmente;*
- 5. Cada uma das quatro formas pode ser transposta a fim de se iniciar em qualquer nota da escala cromática.*²²¹

²²⁰ ADORNO, 2002, p. 56.

²²¹ JARMAN *apud* MENEZES, 2002, pp. 209-210.

Por fim, cabe dizer ainda que – sob a ordenação rígida da matemática e dos números da série de 12 tons – ficam assim “livres,” por outro lado, a melodia e a harmonia, que não mais precisam obedecer ao equilíbrio sonoro entre as notas na formação de **consonâncias** ou **dissonâncias** (as quais, desta feita, igualmente tendem a **desaparecer**). Uma vez que as séries podem e devem desenvolver-se, ao mesmo tempo, vertical e horizontalmente, esgotam-se assim os 12 tons em suas possíveis distribuições; sendo que quaisquer aspectos tendenciosos de **incutir na composição relações melódicas e harmônicas tornam-se dispensáveis, obsoletas ou mesmo irrealizáveis** (afinal a série põe por terra o trabalho de organização sonora do compositor, limitando o seu trabalho à articulação sempre amarrada a um “método de composição com 12 sons que só se relacionam consigo próprios.”²²²

Da mesma forma, estão também “livres” os “saltos de oitavas,” as variações rítmicas e qualquer ideia sonora baseada num “som-guia” ou em uma “cadência” – pois:

*A técnica dodecafônica substitui a mediação, a transição, pela construção consciente, mas esta se paga com a atomização dos sons. O livre jogo das forças da música tradicional, que produz o todo de acorde em acorde, sem que o todo esteja premeditado de acorde em acorde, fica substituído pela “inserção” de acordes estranhos entre si. Já não há uma atração anárquica recíproca entre os sons; mas somente permanece sua falta monádica de relações e a autoridade planificadora que os domina.*²²³

Livre como a melodia, a rítmica e a harmonia – que se complementam e se misturam ao melódico por meio das séries – está também o tempo. Na composição dodecafônica, ao se criarem regras rígidas para o desenvolvimento das séries, paradoxalmente manipula-se e especula-se com o tempo; uma vez que, na série, também ele passa a ter importância secundária. Tal como descrevera Adorno, a música serial e sua harmonia complementar já

²²² Sobre essa expressão de Schönberg: “Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen.” Conferir MENEZES (2002, p. 209).

²²³ ADORNO, 2002, pp. 70-71.

implicam no fim da experiência do tempo na música, “como se anunciava já na dissolução do tempo dos extremos expressionistas.”²²⁴

Eis a base da profusão sonora da música dodecafônica serial de Schönberg. Se rígida, por conta das convenções matemáticas severas nas quais funda suas regras, por outro lado surge libertária – instrumento de evolução dos elementos fundamentais e tradicionais da composição musical (como o tempo, a melodia e a harmonia). Se revolucionária em sua abordagem que transcende ao próprio atonalismo, por outro lado faz-se conservadora ao recuperar dos antigos madrigalistas a essência das “derivações” de seus contrapontos e mesmo de seus gêneros musicais – como a cantata e a ópera, por exemplo.

Nesse sentido, vale por fim apontar o contraponto como o grande “beneficiário da técnica dodecafônica.” Afinal, no jogo de variações das séries de 12 tons, é o contraponto, como sinaliza Adorno, o elemento que possibilita um estreitamento de laços da Nova Música com a antiga polifonia dos madrigalistas. Afinal,

*A técnica dodecafônica ensinou a pensar simultaneamente num maior número de partes independentes e organizá-la como unidades sem a muleta do acorde. Desta feita, condenou ao fim seguro todo o contraponto desorganizado e gratuito de muitos compositores.*²²⁵

Assim, e como ainda nos mostra Adorno, a técnica dodecafônica é por origem contrapontística, pois todas as notas simultâneas são independentes pelo próprio fato de que todas são parte integrante de uma mesma série original²²⁶ – filha legítima das últimas obras de Beethoven e Brahms.

Isto posto, assim é que, para Carpeaux, podem ser reconhecidas como as primeiras peças dodecafônicas de Schönberg as *Cinco Peças para Piano – Opus 23* (de 1923) e a *Serenata* (de 1924). Como obras “capitais” do dodecafonismo, aponta Carpeaux o *Concerto para*

²²⁴ Neste ponto, cabe lembrar a ideia de planos de multitemporalidade aos quais já apontamos quando analisamos a estrutura do romance, no capítulo 02.

²²⁵ ADORNO, 2002, p. 76.

²²⁶ *Idem*, p. 75.

Violino e Orquestra (de 1936),²²⁷ o *Concerto para Piano e Orquestra* (de 1942) e as *Variações para Grande Orquestra* (de 1928).²²⁸ Como registra ainda o crítico, cumpre dizer que o público nunca aceitaria muito bem esse repertório serial de Schönberg, o qual se “figurava fatalmente, a quem não estudou e lê partituras, como acumulação de ruídos desagradáveis.” Por outro lado, talvez por conta do apoio verbal de seus textos, “conseguiram relativa aceitação” do público a *Ode a Napoleão* (de 1944) e a cantata *Ein Ueberlebender aus Warschau* (de 1946). Destaca-se ainda, com interessante aceitação popular, os fragmentos da ópera religiosa *Moses und Aron* (de 1936) – a qual Schönberg também não terminaria.²²⁹

2.11. De volta à Lamentação do Doutor Fausto

De volta, então, aos sonoros “círculos concêntricos” que Zeitblom diz emanar do canto coral da referida cantata de Adrian, talvez possamos dizer que – tecnicamente – guardam as emanções desse ciclo profundas semelhanças com o processo de desenvolvimento das séries de 12 tons ao qual abordamos. Afinal, como nos lembra o narrador do romance, esses círculos (ou séries?) sonoros parecem se desenvolver ao infinito, numa derivação constante que – por mais distante que esteja do tema inicial – todavia (tal como na música serial) paradoxalmente nunca retorna exatamente ao tema, ao mesmo tempo em que jamais o abandona.

Essa gigantesca Lamentação – de quase cinco quartos de hora de duração – está no fundo desprovida de dinamismo, de evolução, de dramaticidade, assim como não tem dramaticidade e são inteiramente iguais os círculos concêntricos que se formam, sempre se ampliando, um ao redor do outro, pelo efeito de uma pedra atirada na água. Uma imensa obra de variações do lamento (...), variações em grande escala, que correspondem aos itens do

²²⁷ Sugerimos aqui a gravação desse concerto realizada pela violinista Hilary Han, junto da *Orquestra Sinfônica da Rádio Sueca*, regida pelo maestro Esa-Pekka Salonen. A gravação rendeu à interprete o *Gramophone Award*, em 2008. CD/DVD: Hilary Hann – *A Portrait*. Deutsche Grammophon, 2007.

²²⁸ CARPEAUX, 1989, p. 322.

²²⁹ *Ibid.*

*texto ou aos capítulos do livro, sendo, em si, nada mais que sequências de variações.*²³⁰

Referindo-se ainda a essas emanções circulares advindas das vozes lamentosas do coro, descreve também o narrador – claramente unindo o texto anunciado pelo coro à série original da composição serial dodecafônica:

*Mas todas elas, como se fossem em busca de um tema, remontam a uma figura fundamental, sumamente plasmável, de notas, que tem sua origem em determinado trecho do libreto. (grifo meu)*²³¹

Na sequência, então, Zeitblom explicita objetivamente a origem do efeito circular dessas emanções vocais, articuladas assim a partir de um jogo de 12 tons da escala cromática:

*Quem conferir o número de sílabas dessa frase constatará que são doze, e todos os doze sons da escala cromática aparecem no tema e todos os intervalos imagináveis foram utilizados nele (...). Nele se baseia tudo quanto ressoa nessa obra, ou melhor, ele repousa, quase à maneira de uma tonalidade, atrás de tudo e cria multiforme identidade.*²³²

Obra de supremo rigor técnico – como também aponta o narrador – a cantata de Adrian estende-se lamentosa e imensa, como se nela ressoasse ainda a dor já expressa e profetizada pelo compositor em seu *Apocalipsis*. Isso porque a “Lamentação de Doutor Fausto” não deixa de ser a concretização sonora do cenário infernal antevisto pelo olhar profético de Adrian expresso no oratório apocalíptico que cronologicamente antecede a “Lamentação” – como revela, então, Zeitblom: “a mais multiforme identidade, a que se manifesta entre o cristalino coro dos anjos e o berreiro infernal do *Apocalipsis* agora se torna todo abrangente.”²³³

A presentificação e ilustração sonora da infernal danação humana nos é dada, assim, nessa cantata, pelo coro lamentoso e dodecafônico. Afinal, no plano demoníaco do romance, é o

²³⁰ MANN, 2000, p. 675.

²³¹ *Ibid.*

²³² MANN, 2000, p. 678.

²³³ *Ibid.*

dodecafonismo – como a dor, a morte e a danação às quais o coro lamenta – igualmente uma oferta graciosa do Diabo. E sobre as ofertas do Diabo, conta-nos o próprio Adrian que:

Dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei nesses vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão, olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda dEle e é obra do Diabo, inspirada pelo Anjo da Peçonha.

Expressionismo, atonalismo, dodecafonismo – no romance de Mann, a Nova Música é obra do diabo; evocada por um compositor condenado à danação e a contar musicalmente o final dos tempos (e o final de seu próprio tempo, o final do tempo de sua pátria e o da própria humanidade devastada pela guerra).²³⁴

Ainda do ponto de vista da técnica dodecafônica presente no romance, é interessante notar como Mann mantém-se ainda muito atento à crítica e às observações de Adorno sobre a técnica dodecafônica de Schönberg – afinal, na descrição da cantata final de seu protagonista, Mann (por meio do narrador do romance) parece seguir item a item os principais elementos constitutivos do serialismo debatido por Adorno em sua *Filosofia da Nova Música*.

Assim é que, após anunciar a regra da formulação das séries de 12 tons, Zeitblom passa a dar conta de expor outros atributos do dodecafonismo, tais como a ideia de que – por conta das séries – desprega-se a composição do universo da música tonal, passando a música a ser assim um construto sonoro no qual sua linguagem, se por um lado rigorosamente encerra-se na ideia da série (a qual exige que qualquer nota livre deixe de existir), por outro passa a existir completamente aberta (“ó milagre, ó profundo, diabólico engenho”); considerando ainda que “num determinado sentido grosseiro e sob o aspecto da materialidade dos sons, o trabalho já estava feito, antes de iniciar a composição”.²³⁵

²³⁴ Talvez valha a pena observar que a palavra alemã “zeit” (tempo) – a qual compõe o nome do narrador – parece, enquanto temática, ressurgir com grandiosa força e importância neste ponto do enredo do romance.

²³⁵ MANN, 2000, pp. 978-979.

Da mesma forma, o efeito de eco provocado pelo coro é na cantata de Adrian também mais uma recuperação da sonoridade complexa dos coros das obras sinfônicas dodecafônicas de Schönberg. E, como na obra de Schönberg, prevalece na lamentação dodecafônica de Adrian o contraponto como o grande beneficiário de tal técnica serial – a nos lembrar, assim, mesmo que à distância, dos sumamente contrapontísticos corais de Bach e de seus motetos escritos (até mesmo) para 36 vozes contrapontísticas (que formavam no ar, como descreve Carpeaux, imensas catedrais góticas feitas de som)! Todavia, e como no dodecafonismo dos coros de Schönberg, a profusão de vozes da cantata de Adrian atende mais à ideia da multiplicidade do contraponto do que, propriamente, a da pluralidade sonora da polifonia.

Sem ser mais conservadora, na sua volta ao passado, a cantata é mais branda, mais melodiosa, mais contrapontística do que polifônica – o que significa que as vozes secundárias, em que pese à sua independência, tratam com maior respeito a principal, que amiudadamente se desenvolve em amplas curvas melódicas, e cujo núcleo, do qual deriva todo o resto, precisamente a frase dodecafônica “pois eu morro como um bom e mal cristão”.²³⁶

Nesse caso, a referência aos madrigalistas do barroco é direta em Adrian e em Schönberg. No romance, todavia, Zeitblom compara explicitamente a arte coral de Adrian, na cantata do Fausto, ao sempre surpreendente contraponto das composições da música do século XVII. Descrevendo a retomada, na cantata encetada, do prolongamento sonoro das sílabas cantadas pelo coro em intervalos descendentes (em sua declamação lamentosa e seu murmúrio que se esvai), Zeitblom assemelha o lamento inicial com o qual se abre a cantata de Adrian ao *Lasciatemi Morire* – da igualmente lamentosa ária de Ariadne, da ópera barroca *L'Arianna*, de Cláudio Monteverdi. E então, nesse ponto, fatalmente somos levados a acreditar que a comparação da música dodecafônica de Adrian com a obra de Monteverdi não ocorre – como acontece com quase tudo dentro do romance de Mann – ao mero acaso.

Se nos for permitido abrir um parênteses para que possamos estabelecer alguns paralelos entre a música de Monteverdi e a de Adrian (e, conseqüentemente, com a de Schönberg),

²³⁶ MANN, 2000, p. 680.

veremos que eles relacionam-se, salvo as devidas proporções e sob certo ponto de vista, de forma bastante próxima e intrínseca. Isso porque, em princípio, cabe dizer que, tal como Schönberg (e Adrian), Monteverdi abriu também novos caminhos para a música de seu tempo. Além disso, Monteverdi – assim como Schönberg (e Adrian!) – faz uso, em suas composições, de grandes orquestras que exigiam – como Schönberg e Adrian – coros também bastante sonoros e volumosos.

Nessa trilha, é fato também que o compositor italiano fora, em seu tempo, igualmente como Schönberg (e Adrian) uma espécie de compositor revolucionário (ou seria melhor dizer “evolucionário”?). Afinal, Monteverdi fora responsável por sistematizar com sua música importantes elementos harmônicos que passariam, então, após ele, a serem frequentemente utilizados na chamada “música moderna.” Como aponta Paulo Gusmão, em seu livro sobre Monteverdi,²³⁷ o mestre italiano conferira à harmonia da época (por meio da utilização, por exemplo, de acordes de sétima dominante nas cadências, da anulação das tríades e da abertura de acordes em quintas aumentadas, em sétimas diminutas ou mesmo em acordes de nona) efeitos complexos e inéditos – além de, marcadamente, valer-se de constantes e surpreendentes saltos melódicos e contrastes modais que tinham como objetivo enfatizar o aspecto dramático dos textos de suas óperas.

Quer dizer, ressalvadas as devidas proporções referentes à música pertencente aos diferentes períodos históricos em que viveram, respectivamente, Monteverdi e Schönberg (e Adrian, no romance), é fato que esses compositores foram, cada um a seu tempo, responsáveis por imprimirem um novo panorama ao universo da música de suas respectivas épocas – sendo fato também que eles, por conta disso, nem sempre angariaram as melhores e mais positivas prerrogativas elogiosas dispensadas por parte de seus pares. Ou seja, precursora da música moderna (como afirma Carpeaux), podemos dizer que fora a obra de Monteverdi – finalmente – assim como a de Adrian (e a de Schönberg) combatida pelos eruditos de suas épocas, que viam nela concessões perigosas para o desenvolvimento da música.²³⁸

²³⁷ GUSMÃO, 1979, pp. 3-8.

²³⁸ Sobre Monteverdi e, especificamente, sobre a ária *Lasciatemi*, conferir: CARPEAUX, 1989, p. 32.

Ainda em relação a tal comparação, é válido lembrar que, atentos ao elemento textual aliado à linguagem sonora, os coros de Monteverdi transcenderam a polifonia e galgaram os cumes da modernidade ao chegarem à dissonância como maneira de, como aponta Carpeaux, adaptarem justamente a música ao texto! Por isso é que a *Lasciatemi* – a qual o romance de Mann alude – serve também de inspiração à lamentosa voz à qual Zeitblom reconhece fazer parte da cantata de Adrian.

*Lasciatemi morire, no lamento de Ariadne, no suave e ecoante canto queixoso das ninfas. Não é por acaso que a cantata do Fausto tenha ligação estilística tão forte e inconfundível com Monteverdi e o século XVII, cuja música – outra vez não por acaso – dava preferência aos efeitos do eco de um modo que às vezes beirava com o maneirismo.*²³⁹

Desta feita, cabe dizer finalmente que o recuo de Adrian às origens contrapontísticas do madrigal monteverdiano é, por sua vez, também similar à descida que Schönberg estabelece com o dodecafonismo aos primórdios da música do barroco alemão – recuperando de lá, ainda, a ópera, o oratório e a própria cantata. Mais do que isso, no entanto, é novamente digno de nota o fato de que Mann – como já apontamos – parece seguir, via Adorno, a atenta e rigorosa trajetória musical schönberguiana (a qual, por sua vez, passa também pelo estudo da obra monteverdiana!).

Em outras palavras, o rigor técnico adotado por Mann em sua narrativa é tal que chega ao ponto de até mesmo retratarem-se no romance – dentro do processo de espelhamento que, como acreditamos, nele se estabelece com a obra schönberguiana – as influências assimiladas por Schönberg ao longo de sua vida e dos estudos por ele empreendidos para composição total de seu método. Afinal, se a música de Adrian (como nos aponta a descrição do narrador no romance) nos remete ao universo sonoro da música coral de Monteverdi, é fato também que Schönberg muito se aproximara e se dedicara, por sua vez, ao estudo da música desse mestre italiano. Sobre o interesse de Schönberg por Monteverdi, conta-nos o compositor e professor Flo Menezes – ressaltando, por exemplo, a relação do

²³⁹ MANN, 2000, p. 679.

sprechgesang (de Schönberg) com a técnica vocal empregada por Monteverdi em seus coros:

*Este fato aproxima a utilização do testo ou narrador pelo genial Cláudio Monteverdi em sua obra intitulada Il Combattimento di Tancredi e Clodinda (1624) das pesquisas de Schoenberg com o *sprechgesang* e com a consequente retomada do recitativo em sua produção posterior a Mão Feliz, em que o recitativo é realizado também como narração e, por vezes, com fortes traços religiosos.*²⁴⁰

Grande renovador da música,²⁴¹ Monteverdi é, enfim, assim como Schönberg e o ficcional Adrian Leverkühn, um dramaturgo da música. Desta feita, a referência à ária de Ariadne não poderia encaixar-se melhor ao final do romance de Mann – e também ao final da cantata de Adrian. Afinal, ambos (Adrian e as vozes de sua cantata) parecem implorar ao universo o mesmo que Ariadne, em seu labirinto, implora em sua lamentação. E, como em espelho, como num eco, talvez possam essas vozes assim simbolizar todas essas vozes suplicantes e lamentosamente agônicas das vítimas (reais) do século XX, encarceradas no labirinto da II Grande Guerra: *lasciatemi morire* “deixem-me morrer,” imploram todos.

Lamentoso também é – por outro lado – o coro que abre a ópera *Moses und Aron*, de Schönberg, escrita parcialmente no ano de 1932 e nunca terminada. Assim como a cantata de Adrian, os fragmentos dessa ópera de Schönberg – curiosamente composta seis anos após a conclusão, no romance, da cantata de Adrian (que ocorre em 1930) – apresentam novamente o som da multidão miserável que caminha a esmo. Numa profusão de vozes entrecortadas nas quais se misturam a fala e o canto (*sprechgesang*), *Moses und Aron* funde – como na *Lamentação do Doutor Fausto* – coro e orquestra num terrível e arrepiante grito de dor e agonia.

Seu movimento inicialmente lento e dramático (tal como na cantata de Leverkühn) ganha contornos diabólicos ao seu final, quando – também como ocorre na cantata do *Fausto* (na qual vozes e instrumentos produzem uma marcante e “grandiosa música de balé”²⁴²) – o

²⁴⁰ MENEZES, 2002, p. 152

²⁴¹ CARPEAUX, 1989, p. 32.

²⁴² MANN, 2000, p. 680.

coro dessa ópera de Schönberg passa a entoar algo que se assemelha à música de uma dança religiosa (“a dança dos judeus em torno do vitelo de ouro”²⁴³), então cheia de fúria e medo.

É curioso notar ainda que em carta enviada a Mann quando da morte de Schönberg, em 1951, Adorno observa que ele chegara a presenciar – pouco antes da morte do compositor – uma interessante montagem dos fragmentos de *Moses und Aron* – sendo que o que lhe chamara mais a atenção em tal montagem fora, justamente, a semelhança entre a cena da adoração do “Bezerro de Ouro” – presente na ópera do mestre vienense – e a atmosfera geral da obra ficcional que Mann (sob a orientação do próprio Adorno, é claro) criara em palavras para a cantata de seu diabólico protagonista.

A morte de Schoenberg me comoveu muito, não somente porque nossa relação, pouco feliz em todos seus aspectos, já nunca poderá ser reparada, senão porque ele não conseguira, por certo não unicamente devido a motivos práticos, chegar perto de terminar seus grandes projetos bíblicos [²⁴⁴]. *Poucas semanas atrás presenciei a estreia de “O Bezerro de Ouro,” sob a direção de Scherchen, tal como se estivesse descrito em Doctor Faustus.*²⁴⁵

Desta feita, vale dizer ainda que no *Arquivo Theodor W. Adorno*, localizado em Frankfurt, pode-se encontrar – segundo sugerem os editores e organizadores da publicação das correspondências entre Mann e Adorno –, uma cópia mimeografada de um “plano musical geral” escrito por Adorno em relação às ideias musicais que ele imaginara para a composição ficcional da cantata de Adrian Leverkühn. Nesse “plano de Adorno para cantata de Leverkühn” – que registra e fundamenta em definitivo a participação de Adorno no processo de composição da ficcional musicografia da personagem Adrian – podemos

²⁴³ Idem, p. 323.

²⁴⁴ Os dois grandes projetos bíblicos que Schönberg não terminara – e para os quais Adorno chama a atenção de Mann em sua carta – são justamente o oratório *Jacob'sleiter* (o qual comparamos ao oratório “Apocalipsis cum Figuris,” de Adrian Leverkühn) e a própria ópera *Moses und Aron* (a qual estamos relacionando à cantata “Lamentação de Doutor Fausto”). Minimamente, tal observação de Adorno a Mann nos põe a pensar que Adorno ao menos conhecia muito de perto essas duas importantes referências da música de Schönberg – fato que, de certa forma, valoriza e corrobora também as comparações aqui estabelecidas entre essas respectivas peças e as composições que Mann e Adorno idearam para Adrian no romance em questão.

²⁴⁵ ADORNO & MANN, 2006, p. 90 (tradução nossa da versão em espanhol).

perceber a preocupação de Adorno em detalhadamente aplicar a ideia serial de Schönberg ao plano geral da “Lamentação de Doutor Fausto.”

Como exemplo, cabe ressaltar os trechos em que, em tal plano, Adorno aponta para questões referentes ao método dodecafônico de composição (referências essas as quais aqui também já expusemos) como, por exemplo: a) a preocupação com os “ciclos” e com suas “variações;” b) a referência ao fato de a composição dodecafônica não conceber a existência de “notas livres;” c) a ênfase na ideia de que o dodecafonismo representa, paradoxalmente, uma libertação do compositor e de seu material dos grilhões das exigências da música tonal; d) o efeito de “eco” nas vozes do coro e e) a utilização de um sistema básico de acompanhamento, pensado para a cantata de Adrian, formado por um “clavicémbalo, um piano, celesta, *Glockenspiel* e percussão.”²⁴⁶

Todavia, importa dizer ainda que se faz notório nesse plano a intenção de Adorno em possibilitar que a cantata de Adrian prefigurasse no romance como uma contraposição à *Nona Sinfonia* de Beethoven. Indo no caminho contrário dessa sinfonia – cabendo destacar nela, tematicamente, a ideia da exaltação da alegria e da união dos povos –, Adorno entende que a cantata de Adrian deveria trazer à tona a realidade cruel e dolorosa dos homens de seu tempo, fadados a sofrerem no corpo e na alma a força de planos e pactos diabólicos impetrados por seus líderes e governantes (e, por que não dizer, impetrados com a colaboração ou aceitação de parte dos próprios alemães?).

A tarefa de Adrian no romance, então, passa a ser assim – aos olhos de Adorno – a de revogar a *Nona Sinfonia*, a qual – no universo diabólico do século XX – “já não deveria mais existir.”

*O final de uma obra puramente orquestral, um movimento sinfônico, no qual o coro vai se transformando. De alguma maneira o caminho inverso do Hino à Alegria. Adrian considerava sua tarefa revogar a Nona Sinfonia, porque ela “não deveria existir.”*²⁴⁷

²⁴⁶ Idem, pp. 165-167 (tradução nossa da versão em espanhol).

²⁴⁷ ADORNO & MANN, 2006, p. 165 (tradução nossa da versão em espanhol).

Um “hino à tristeza.” Assim Zeitblom sumariamente definira no romance a cantata de seu grande amigo Adrian Leverkühn. E assim é que, fazendo jus ao que Adorno estipulara em seu “plano musical para a cantata de Leverkühn,” encerra-se num adágio, na ficção do romance, a cantata derradeira de Leverkühn. Um “adágio sinfônico” que contraria a alegria do canto coral da última sinfonia de Beethoven – uma “negação congenial daquela transição da sinfonia ao júbilo vocal, é sua revogação.”²⁴⁸ E, nesse ponto, é o próprio narrador do romance quem nos chama a atenção para o fato de que o “negativismo” dessa cantata não quer – contudo – apenas apontar para uma contraposição ao hino à alegria de Beethoven. Como nos informa o narrador, há nessa contrariedade também um “negativismo” que diz respeito à religião e à vida.²⁴⁹

Ao retomar as raízes literárias do *Fausto* anônimo, a cantata de Adrian aponta para a sugestão da contrariedade à beatitude. Quer dizer, como aponta o próprio Serenus Zeitblom, a utilização do texto do *Fausto* anônimo impregna a composição de Leverkühn de uma atmosfera “consciente e proposital” dessa oposição ao ideal do perdão e da salvação – uma vez que, no texto (e na cantata), Fausto rejeita formalmente a esperança na salvação; “não somente por lealdade formal ao pacto,” mas sim por saber ser “tarde demais”²⁵⁰ - pois

*fica evidenciado com toda a nitidez na cena com o bondoso médico e vizinho, que convida Fausto à sua casa, no piedoso e bem-intencionado intuito de convertê-lo. Mas, na cantata, ele é insofismável e propositalmente apresentado como tentador. O paralelo com a tentação de Jesus por Satanás fica evidente, assim como é inconfundível o “ágape” transformado num orgulhoso e desesperado “não” ao falso e morno conformismo dos cidadãos de Deus.*²⁵¹

Mais uma vez estabelecendo um paralelo entre a sua própria história e a dos textos que servem de base para suas composições, Adrian deixa-se morrer e entrega-se à danação eterna. Inspirado, como dissemos, no *Fausto* do livro anônimo – que, em sua cena final,

²⁴⁸ MANN, 2000, p. 681.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Idem*, p. 682.

²⁵¹ MANN, 2000, p. 682

convoca os amigos para o que pode ser entendido como a sua “última ceia,” na qual bebem juntos o “vinho de São João” – Adrian convoca também (em sua cena final, no romance) seus pares mais próximos para um último encontro e a última audição de suas explanações teóricas e também de fragmentos inéditos de sua cantata, tocada por ele ao piano. Numa fusão de planos temporais, Mann une nesse ponto de sua narrativa às histórias que vêm entrelaçando desde o início de tal imenso enredo.²⁵² Ou seja: ao contar sobre o final de Adrian – que por sua vez nos remete ao final do *Fausto* anônimo –, Mann conta também sobre sua própria danação pessoal – mais uma vez – ligada sobremaneira à danação final de sua Alemanha.

No romance, após extinguir-se no ar a cantata de Adrian, mergulham-se as notas todas no silêncio profundo do medo e da noite. “Nada mais acontece.” É tudo “silêncio e noite.” Mas, “suspenso ainda no silêncio” – nos diz o narrador – um som “que já não existe mais” e ao qual unicamente a alma prossegue escutando,” muda ele de sentido e “se ergue” – em vaga esperança – “como uma luz na noite.”²⁵³ E o grande paradoxo da obra manniana – expresso tantas vezes também na descrição da musicografia de Leverkühn – novamente se desata e nos revela uma ponta de esperança em meio ao silêncio eterno das trevas. Talvez como uma esperança em suspensão. Uma espera que (ao menos) parece querer ironicamente revogar no final da cantata – e da narrativa de Mann – a certeza inequívoca de que a humanidade (após II Guerra) jamais poderia se ver reerguida outra vez.²⁵⁴

²⁵² Tal como antecipadamente apontamos no início desta análise.

²⁵³ MANN, 2000, p. 683.

²⁵⁴ Por fim, ainda vale ressaltar que também o mestre da Segunda Escola de Viena encerra sua produção sinfônica – tal como Adrian – com uma cantata sinfônica (curiosa e coincidentemente composta no mesmo ano em que Mann concluíra por completo seu *Fausto*: 1947). *Ein Überlebender aus Warschau*, de Schönberg, ao retratar literária e musicalmente as agruras sofridas por um confuso e desmemoriado sobrevivente do gueto de Varsóvia, deixa soando no ar – à semelhança do que acontece na cantata de Leverkühn – um mísero canto de esperança que parece lutar com todas as suas forças para não ser consumido definitivamente pela dor e pelo sofrimento causados pela guerra.

Capítulo 3

A Música do Diabo: o labirinto do expert

*Desde o feliz e malogrado encontro
de Ulisses com as Sereias,
todas as canções ficaram afetadas,
e a música ocidental inteira
labora no contrassenso que representa
o canto na civilização, mas que, ao mesmo tempo,
constitui de novo a força motora de toda a arte musical.*²⁵⁵

Tendo em vista o que foi exposto ao longo dos capítulos anteriores, podemos confirmar sem receios a contribuição efetiva de Adorno no processo de escrita de *Doutor Fausto*. Seja na elaboração da musicografia de Adrian Leverkühn, seja em relação às questões musicológicas que o romance debate ou mesmo no que tange às discussões históricas e filosóficas expostas e vivenciadas pelas personagens ao longo da referida narrativa, a participação de Adorno na escrita desse complexo e diabólico romance exige sempre ser reconhecida.

Nesse sentido, fato é que o próprio Thomas Mann nunca hesitara em – repetidas vezes – apontar a sempre constante colaboração do amigo músico e filósofo. Desta feita, a referência a Adorno pode enfaticamente ser verificada – como mostramos no capítulo anterior – já nos primeiros apontamentos de Mann no seu *A Gênese do Doutor Fausto*, e ao longo da correspondência realizada por Mann e Adorno durante os anos de 1943 a 1955; valendo lembrar ainda que, como também já apontamos no capítulo 1, Mann chegara mesmo a inserir uma referência ao nome de Adorno (*Wiesegrund*), como um *Witz*, dentro da narrativa de Serenus Zeitblom.

Por outro lado, importa alertar para o fato de que o reconhecimento da colaboração de Adorno para com a confecção de *Doutor Fausto*, todavia, não deve nem pode pretender

²⁵⁵ ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 57.

diminuir o caráter genial da escrita de Mann ou mesmo de sua figura de artista-escritor. Da mesma maneira, também não se pode jamais (e absurdamente) atribuir ao filósofo qualquer crédito em relação à redação de um ou outro capítulo do romance (como muitos adornianos convictos podem querer fazê-lo). A bem da verdade, cumpre assinalar que a efetiva, importante e comprovada participação de Adorno na elaboração de *Doutor Fausto* se dera, especialmente, no que diz respeito à influência filosófica e musical sobre Thomas Mann e sobre seu *Fausto*.

Nessa trilha, vale destacar também que Adorno parece curiosamente ter temido o fato de que sua contribuição ao romance pudesse – num futuro – vir a gerar dúvidas ou polêmicas quanto à sua participação no processo autoral da narrativa. Afinal, em carta-resposta (datada de 2 de julho de 1948) enviada a Thomas Mann (que havia solicitado a Adorno informações e dados referentes à sua vida pessoal, os quais o escritor viria a inserir na *Gênese do Doutor Fausto* justamente a fim de indicar a contribuição do filósofo na feitura do romance), Adorno sinceramente pedira ao amigo que – em relação a seu nome – fosse dada na referida *Gênese* ênfase apenas ao auxílio que ele pudera prestar somente no que dizia respeito às questões teórico-musicais da narrativa. Escrevera, então, Adorno a Mann:

*Talvez não seja exageradamente pouco modesto pedir que ressalte mais minha participação com fantasias e ideias sobre a obra de Leverkühn e sua estética, e não tanto a participação com informações acerca do material.*²⁵⁶

E reconhece também o filósofo, por sua vez, a gentileza e lisura de Mann em registrar sua participação na elaboração do romance:

*Com grande ansiedade levanto a vista e vejo a porta da imortalidade que me abrirá sua Novela de uma novela. Não necessito expressar o que significa para mim o fato de que você tenha reconhecido a verdade em minhas excêntricas empresas e hoje inclusive esteja disposto a fazê-la vir à luz pública. Desde já quero agradecê-lo por isso.*²⁵⁷

²⁵⁶ ADORNO & MANN, 2006, p. 38 (tradução nossa da versão em espanhol).

²⁵⁷ *Ibid.*

Fato notório, Mann nunca negara o compartilhar de suas produções literárias junto a amigos e a um público seletivo (que – via de regra – opinava sobre o que era exposto pelo escritor). Nos registros em seu diário, Mann não se cansa de fazer referências a um sem-número de pessoas que – eventualmente – funcionavam como ouvintes críticos ou mesmo consultores técnicos dos assuntos por Mann desenvolvidos em suas obras. Tal ação e tal compartilhamento não ocorreram de forma muito diferente com Adorno. Assim como também não ocorreram de forma muito diferente com Bruno Frank, Bruno Walter, Franz Werfel, Leonhard Frank, Alma Mahler, Arnold Schönberg... e tantos outros. Ou seja, a prática da leitura de capítulos de *Doutor Fausto* para o círculo de amigos que Mann cultivara nos Estados Unidos fora, assim, também uma atividade constante do escritor durante a escrita de seu livro.

Igualmente, reconhece também Mann – com muita tranquilidade – que o suporte técnico que ele necessitava em relação a variadas questões dos mais diferentes saberes lhe era fornecido não só por seus estudos e pesquisas, mas também diretamente eram colhidos na fonte viva de suas amizades. Assim – e como também já apontamos no capítulo anterior – se é fato que Mann tivera em Adorno uma espécie de mentor intelectual para as questões musicais de seu *Fausto*, é fato também que – por vezes – o escritor procurara pelo próprio Arnold Schönberg, em pessoa, a fim de que esse pudesse sugerir elementos musicais para o romance ou mesmo opinar sobre conceitos, passagens ou reflexões acerca do universo da composição musical da qual a narrativa tratava. Dialogando de maneira muito próxima com o que lia e ouvia, Mann fora elaborando uma quase infindável coletânea de teorias, fatos e informações das quais livremente se apropriava com o intuito de converter – tudo – em literatura.

Diga-se de passagem, sabe-se também que – nessa contínua ciranda entre o ficcional e o não-ficcional – nem todos os que serviram como fonte ou mesmo de alguma forma se viram retratados nas páginas de Mann sentiram-se, ao longo da vida do autor, precisamente prestigiados por ele. Quer dizer, por vezes, muitos dos que se tornaram modelo para que Mann desse vida a seus personagens acabaram não aprovando o produto final retratado na obra do escritor. Vale citar – como exemplo – a curiosa reação dos próprios familiares de

Mann quando o escritor – ao ler em família os capítulos finais de *Doutor Fausto* – revelara o fim extremamente trágico que ele havia reservado à personagem Nepomuk – inspirado, então, no menino Frido Mann: neto do escritor.

*Certa noite, li para ele [Klaus Pringsheim, irmão gêmeo da esposa de Mann] e para Golo [filho de Mann], que na época acabara de aceitar uma cadeira de história no Pomona College, esse episódio doce e terrificante, provavelmente o momento mais poético alcançado pelo romance, com uma emoção que visivelmente tocou os ouvintes. Conversamos longamente sobre o fato etéreo e lastimoso e concluímos que deveríamos ocultá-lo, por tanto tempo quanto fosse possível, da mãe do menino real, que aquela altura já era bem mais velho que Eco.*²⁵⁸

E ainda – em outra oportunidade:

*Naquela noite, estivemos na casa de Alfred Neumann e celebramos com champanhe o término de uma obra em cujo planejamento o bom amigo desempenhara importante papel de ouvinte. Após o café, para a comoção de todos, li o capítulo sobre Eco. No dia seguinte, ficamos sabendo que Kitty não conseguira dormir e passara a noite inteira pensando na criança.*²⁵⁹

Na mesma sequência e sobre o mesmo trauma provocado pela morte de Nepomuk no romance, conta-nos Mann sobre a reação de uma de suas filhas ao ler a referida passagem do livro:

*Foi com dificuldade e amargura que o escrevi; posteriormente, em Londres, quando a tradutora me indagou, seriíssima: “How Could you do it?” respondi-lhe que a atitude de Adrian, sua frase “Aquilo não deve existir,” seu rompimento com a esperança, sua palavra de ‘revogação’ poderiam mostrar-lhe quanto isso me fora sofrido.*²⁶⁰

Igualmente notória e interpretativamente ainda mais significativa é a posição controversa de Arnold Schönberg quando da publicação de *Doutor Fausto*. Em carta enviada a Thomas Mann em fevereiro de 1948, Schönberg deixa transparecer seu incômodo em relação ao uso

²⁵⁸ MANN, 2001, p. 171.

²⁵⁹ Idem, p. 179.

²⁶⁰ Idem, p. 170.

do dodecafonismo, por Mann, no romance – expressando também certa tristeza pelo fato de o escritor não ter atribuído em seu livro qualquer nota remetendo o leitor à ideia de que o dodecafonismo ao qual a narrativa alude é, em verdade, propriedade intelectual sua.²⁶¹ Contrariado, todavia, com tal oposição de Schönberg, registrara Mann na *Gênese* do romance:

*Devo mencionar que a atribuição a Adrian Leverkühn, muito criticada por alguns, da teoria da música dodecafônica ou serial de Schönberg também foi um ato de montagem e fraude da realidade? Devo, sim, e no futuro, por exigência de Schönberg, precisará ser incluída no livro uma nota esclarecendo, a eventuais desinformados, seu direito de propriedade intelectual. Um pouco contra minha vontade. Não tanto por tal explicação abrir uma pequena brecha no círculo fechado do universo do romance, mas sobretudo porque, na esfera do livro, no contexto do pacto com o diabo e da magia negra, a ideia da técnica dodecafônica assume um matiz, uma nuance que na realidade não lhe é inerente – não é mesmo?— e que, portanto, de certo modo, a transforma em propriedade minha, ou seja: do romance.*²⁶²

Atendendo ao pedido do músico, Mann incluiria nas edições posteriores uma referência, ao final do livro, indicando “ser de propriedade intelectual” do referido compositor austríaco o que, no romance em questão, diz respeito à técnica de composição com a série de 12 tons.

²⁶³ Ante tal referência, agradecera Schönberg a Mann, em nova carta (datada desta vez de outubro de 1948):

Estou muito contente por você ter sido tão amável em satisfazer meu desejo de me ver protegido contra a incapacidade dos historiadores da música em qualquer época (...). Estava firmemente convencido de que não podia esperar de você menos

²⁶¹ A respeito dessa questão, conferir: ADORNO & MANN, 2006, p. 44.

²⁶² MANN, 2001, p. 34.

²⁶³ Como se pode ver também ao final da edição brasileira: “Não me parece supérfluo avisar o leitor de que o gênero de composição descrito no capítulo XXII e conhecido sob a denominação de técnica dodecafônica ou serial é realmente propriedade intelectual de um compositor e teórico contemporâneo, Arnold Schönberg. Associei essa técnica, em certo contexto ideacional, ao vulto puramente fictício do músico que é protagonista trágico do meu romance. De resto, devem as passagens do livro que tratam de teoria musical certos detalhes à *Harmonielehre* de Schönberg.” (MANN, 2000).

*que de mim mesmo e estou contente de ver minha confiança recompensada dessa maneira.*²⁶⁴

No entanto, e contrariando o que afirmara nessa carta, Schönberg não se dera por satisfeito com a devida referência a seu nome ao final de *Doutor Fausto*. Dando continuidade à polêmica, o compositor seguira afirmando publicamente que Mann havia – ao lado de Adorno – roubado sua criação. Em carta aberta ao *Saturday Review of Literature*, datada de 13 de novembro de 1948, Schönberg ironiza a deferência que Mann fizera a ele e ao dodecafonismo ao final do romance (quando o escritor se refere a Schönberg como “um compositor e teórico contemporâneo”).²⁶⁵ Segundo apontam, hoje, os editores das correspondências entre Adorno e Mann, o mestre austríaco da Segunda Escola de Viena sentira-se diminuído com tal designação por parte de Mann – ao que, então, teria respondido Schönberg ao escritor: “de todos modos, em dos o três décadas se sabrá quién de nosotros dos fué el contemporaneo del outro”.²⁶⁶

Tendo continuado a polêmica ainda por mais alguns anos, Schönberg seguira atacando ferozmente a Thomas Mann, não poupando também a figura do fiel escudeiro do escritor: Adorno (a quem desdenhosamente – no mesmo artigo de novembro de 1948 – refere-se como sendo “esse senhor” que fora “ex-aluno de Alban Berg” e que se tornara “informante” de Thomas Mann).²⁶⁷ Entre farpas, arranhões e acusações, Schönberg e Mann – ao que indicam as cartas entre Mann e Adorno – não encontraram, infelizmente, um final conciliatório que se tornasse público. Escreve Mann a Adorno, em 19 de abril 1952:

Com Schönberg aconteceu o seguinte: ele havia voltado a lançar em um periódico inglês algo totalmente zozzo (a redação o chamou de “um documento de caráter”), e eu escrevi a ele dizendo que, antes que eu fosse definitivamente lesado por seus golpes baixos, ele devia me permitir publicar a carta na qual ele havia expressado sua total aprovação em relação à satisfatória resposta

²⁶⁴ Schönberg *apud in* Tagebücher (1946-1948, p. 813) *apud* ADORNO & MANN, 2006, p. 45 (tradução nossa da versão em espanhol).

²⁶⁵ ADORNO & MANN, 2006, p. 45 (tradução nossa da versão em espanhol).

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

*que dei a seus desejos. A resposta dizia que eu o havia vencido e me reconciliado com ele, que fizéssemos as pazes e fôssemos bons amigos. Que não queria fazer uma reconciliação pública porque seria como atacar de espadas a quem havia feito as pazes com ele. Porém, que numa ocasião festiva, por exemplo, em seu octogésimo aniversário, tornaríamos público o acordo de paz. Perfeito, disse eu; sempre estive decidido a abandonar a hostilidade unilateralmente, ele sabia e já notara isso em minha réplica ao S.R.L. Assim terminou a coisa. Nunca voltei a vê-lo. Lamentavelmente ele não chegou aos oitenta anos.*²⁶⁸

A revolta de Arnold Schönberg contra Mann (e Adorno), todavia, pode ter tido uma natureza muito mais profunda do que a que Mann reconheceu nos textos e nas afirmações de Schönberg – publicados contra a pessoa de Mann e seu romance. Quer dizer, diante do enredo de *Doutor Fausto* e da obra ficcional elaborada para a personagem Adrian Leverkühn, talvez tenha sentido o compositor austríaco que a “inspiração” que sua obra exercera na construção do romance possivelmente dera-se num plano muito além da referência direta ao dodecafonismo e a seu tratado de harmonia. Em outras palavras, talvez possamos imaginar ou supor que Schönberg também tenha se apercebido da proximidade entre a sua própria música e a música de Adrian Leverkühn; no que tange, em especial, ao plano geral de suas respectivas “musicografias” (tal como mostramos no capítulo anterior).

Se as relações entre Schönberg e Mann permaneceram estremecidas até o final da vida do compositor, tampouco parece ter sido muito mais feliz o contato de Schönberg com Adorno. Pelo que Adorno registrara em carta enviada a Mann quando da morte de Schönberg, em 1951, o passamento do mestre do dodecafonismo provocara em Adorno uma profunda tristeza – uma vez que o filósofo reconhecia, então, a impossibilidade de reparar uma relação pouco feliz entre eles.²⁶⁹ Fato curioso e paradoxal se torna, assim, tal distanciamento entre ambos. Afinal, poucos em seu tempo conheceram tão profundamente a obra de Schönberg como Theodor Adorno – e poucos, como ele, realmente souberam naquele momento histórico refletir com tanta sobriedade e propriedade acerca da *Nova Música*, da qual Schönberg era um dos principais mentores.

²⁶⁸ Idem, p. 112.

²⁶⁹ ADORO & MANN, 2006, p. 90.

A bem dizer, em “Schönberg e o Progresso” – primeiro artigo de sua *Filosofia da Nova Música* – publicado em 1949, dois anos antes da morte de Schönberg – Adorno, muito além de dar conta apenas do aparato técnico e estético da Nova Música, realmente investe esforços sinceros na reflexão acerca das potencialidades histórico-sociais da música da Segunda Escola de Viena. Mais do que isso – e como nos aponta Jorge de Almeida – é possível também percebermos uma correlação muito próxima entre o que o próprio Adorno viria a compor enquanto músico e o que ele – enquanto filósofo – dissera em sua *Filosofia da Nova Música* a respeito da obra de Arnold Schönberg. Ou seja: “poderíamos dizer que Adorno tentou exercer, na prática, o que defendeu na *Filosofia da Nova Música*.”²⁷⁰

Vaidades e conflitos pessoais à parte, o complexo painel de influências que se pode perceber entre Schönberg, Adorno e Mann – e que eclodira especialmente nos anos de exílio dos três ao final da Segunda Guerra Mundial – remete-nos a conceitos e premissas que parecem também sustentar as discussões musicológicas presentes em *Doutor Fausto*. Quer dizer, se a música de Adorno levava em conta – como aponta Jorge de Almeida – o que ele defendera em seu texto sobre a música de Schönberg, parece-nos lícito imaginar que a música de Adrian Leverkühn – pensada também por Adorno – igualmente possa espelhar reflexões semelhantes às que podemos encontrar ao longo da obra de Adorno e, em especial, em sua *Filosofia da Nova Música*.

Indo além do plano composicional que Adorno e Mann traçaram para a obra de Leverkühn (o qual expusemos detalhadamente no capítulo anterior), também nos parece possível supor que o aporte filosófico que embasa a música de Adrian sustenta também – de maneira geral – as discussões que o romance propõe ao leitor. Em outras palavras, ao contemplar e (de certa forma) presentificar a ideia musical e os pressupostos teóricos de Adorno expostos na *Filosofia da Nova Música*, ganha o referido romance de Mann uma dimensão interpretativa que vai muito além da mera exposição estética de aspectos musicais. Ou seja, e como veremos adiante, a partir da influência de Adorno, *Doutor Fausto* dialoga também com questões dialéticas – via Adorno – que tomam por base a crise mundial que se abatera sobre o século XX e suas piores atrocidades (camufladas quase sempre pela ideia de progresso).

²⁷⁰ Conferir ALMEIDA, 2007, pp. 263-264.

Enfim – e partindo do que Jorge de Almeida dissera sobre a eventual personificação da figura de Adorno incorporada pelo demônio em *Doutor Fausto*²⁷¹ – talvez também seja lícito afirmar que uma interpretação – mesmo que apenas musical – do romance de Mann e que não leve em conta o paralelo que o livro – de maneira geral – estabelece com a obra de Adorno e com a sua *Filosofia da Nova Música* poderá vir a se configurar como um empreendimento duvidoso ou bastante arriscado. Quer dizer, entendendo que a música em *Doutor Fausto* vai além do processo de sua mera prefiguração literária – ao espelhar a música de Schönberg via a *Filosofia da Nova Música* de Adorno – cabe ao leitor manniano ter sempre em mente que o romance em tela (sob a ótica que aqui estamos propondo) contempla e repercute os mesmos posicionamentos do filósofo ante a obra de Schönberg e a própria Nova Música – expondo sua filosofia e criticando sua dialética.

Isto posto, cumpre agora voltarmos novamente o nosso olhar para a narrativa de Mann e sobre seu pacto fáustico para tentarmos perceber como é que os preceitos filosófico-musicais de Adorno ampliam o caráter interpretativo de *Doutor Fausto* e o lançam num cenário de presentificações e espelhamentos das mais pontuais e significativas correntes do pensamento alemão de sua época.

3.1. Doutor Fausto e A Filosofia da Nova Música

*Quando se a escuta, o tempo forma ao redor dela
como um reluzente cristal, mas quando não se a escuta,
a música precipita o tempo vazio como uma esfera perecível.
A esta experiência tende espontaneamente a música nova,
experiência que a música mecânica realiza permanentemente:
a experiência do esquecimento absoluto.
É verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa.*²⁷²

²⁷¹ Diante disso, é preciso que a interpretação (mesmo a filosófica) responda tanto ao esclarecimento quanto à dialética, tendo como meta, em oposição à teoria tradicional, uma abordagem ao mesmo tempo teórica e crítica, pois como nos diz o demônio, incorporando Adorno no *Doktor Faustus* de Thomas Mann: “A situação é demasiado crítica para que a ausência de crítica esteja à sua altura.” (ALMEIDA, 2007, p. 310).

²⁷² ADORNO, 2002, p. 107.

Como aponta-nos Jorge de Almeida, para Adorno não é possível pensar a estética sem se tomar por estudo, também, os aspectos sociais e históricos que transitam pelos campos do objeto artístico e de sua gênese.²⁷³ Assim é que o próprio Adorno nos sinaliza então que – tanto no campo da literatura quanto no da música – refletir acerca do social e de seu desenvolvimento histórico é reconhecer também a mediação que o objeto artístico realiza com a sociedade que o recepciona.

Nesse sentido, vale lembrar que a relação da Alemanha com a música erudita se dera sempre – através da história – de maneira intrinsecamente profunda, a ponto de podermos considerar que sempre fora a música, na Alemanha, matéria de debate público entre os alemães.²⁷⁴ Ainda como nos conta Jorge de Almeida, podemos imaginar que não fora à toa ou por simples coincidência o curioso fato de que, em Franckfurt, por ocasião dos cinquenta anos de Schönberg, até mesmo o prefeito e o delegado da cidade tenham – ambos – tomado parte do coral que apresentara em público as difíceis canções dos *Gurrelieder* do compositor austríaco.²⁷⁵

Partindo dessa perspectiva histórica e da importância que Adorno vê no relacionamento entre o fazer artístico (especialmente o musical) e a observação dos aspectos sociais e políticos que envolvem esse fazer, cumpre reconhecer que *Doutor Fausto* – ao tomar a música como ponto central de seu enredo – toca assim em um dos elementos identitários fundamentais da cultura germânica. Quer dizer, irmanando-se à perspectiva adorniana que considera impossível discutir-se estética sem também abordarem-se aspectos sociais e históricos, o romance de Mann parece propor ao leitor uma visada musical que – como já apontamos – na verdade evidencia algumas das cruciais questões sociais e políticas que assolaram a história da Alemanha.

Nesse sentido, Adorno é quem nos chama a atenção para o fato de que a música erudita alemã sempre fora produto de uma classe burguesa – que a incorporara como a um contraste à sociedade não burguesa e a sustentara enquanto registro estético de sua pseudo

²⁷³ ALMEIDA, 2007, p. 19.

²⁷⁴ Idem, p. 53.

²⁷⁵ ALMEIDA, 2007, p. 53.

soberania sobre as demais classes sociais que formavam a nação.²⁷⁶ Assim é que o feudalismo – como também nos diz Adorno – nunca produzira música sua, tendo provido apenas o que se pode hoje chamar de uma música simplória. Da mesma forma – ensina-nos ainda o filósofo – também ao proletariado nunca fora permitido ter o domínio da música e, conseqüentemente, nunca fora a ele permitido constituir-se enquanto sujeito.²⁷⁷ Nesse sentido, para Adorno, cabe ainda duvidar se, mesmo ao longo do século XX, houve alguma forma relevante de música que não fosse a burguesa.

Em espelho a esse posicionamento de Adorno, no romance de Mann – por sua vez – o interesse de Adrian Leverkühn pela música erudita vai ser despertado, fundamentalmente, por conta de práticas familiares de natureza puramente burguesa. Afinal, burguês como era – e como era Thomas Mann, vale lembrar – Adrian Leverkühn soubera desde sempre que a gênese de sua formação musical era burguesa – e é do sentimento do universo burguês doméstico no qual o menino Adrian se movia sob o olhar atento da mãe, Elsbeth, que brota a primeira grande influência musical de genial e futuro músico.

*Coisa esquisita, aquilo que Elsbeth Leverkühn, apesar de sua bela voz, por uma espécie de pudor abstinha-se de fazer era realizado com toda espontaneidade por essa criatura de cheiro animalesco, que à noite, no banco sob a tília, cantava canções populares, de soldados ou da rua, quase sempre de conteúdo piegas ou horripilante.*²⁷⁸

Contrastando com o cenário burguês no qual crescera Adrian, foi, todavia, a misteriosa figura da jovem e quase primitiva Hanne – a rústica criada, de pés descalços e sempre sujos de esterco – que, no final das tardes, debaixo da grande e frondosa tília sob a qual se reuniam as crianças da casa, definitivamente iniciara Adrian e as demais crianças daquele burguês universo nas práticas do canto coral e do canto sob forma canônica. Nessas ocasiões, Adrian – ainda bastante criança – ria-se (de forma assustadora) diante dos singelos “truques musicais” que lhe eram mostrados pela criada; num misto de prazer e

²⁷⁶ ADORNO, 2002, p. 104.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ MANN, 2000, p. 43.

decepção, como se a novidade mostrada fosse plenamente óbvia, mas ao mesmo tempo interessante.

*Nenhum de nós dava-se conta de que, orientados pela servente dos estábulos, já havíamos galgado um degrau muito alto da cultura musical, adentrando-nos no campo da polifonia imitativa, que o século XV tivera que descobrir, a fim de proporcionar-nos esse prazer. Mas, ao lembrar essas risadas zombeteiras de Adrian, percebo posteriormente que havia nelas algo de sapiência e de irônica iniciação. Ele sempre as conservou, e frequentemente as ouvi, quando em sua companhia me encontrava num teatro ou numa sala de concertos e o chocava algum truque artístico.*²⁷⁹

Se burguesa é também a música de Beethoven – eco da exaltação dos ideais dos anos heroicos da classe burguesa – cuja obra Adrian pudera estudar (ainda menino) com o auxílio de seu gago professor Wendell Kretzschmar, fato é também que (como *outsider* em vias de se descobrir como tal) Adrian rapidamente percebera a necessidade de transgredir tal tradição – sob a pena de fazer com que a música ficasse relegada aos museus de arte do passado – a fim de elevar a composição musical a atmosferas não burguesas nunca antes experimentadas. Revela-nos, então, sobre isso, o narrador do romance:

*Tratava-se, em suma, em afetuosa e timorata suspeita de um esteticismo, a provocar uma dolorosa incerteza quanto ao axioma de meu amigo, segundo o qual o oposto destinado a substituir a cultura burguesa não ia ser a barbárie e sim a coletividade. (...). O afã de renovar a música cultural em tempos profanos acarreta perigo. (...) Será ou não será então compreensível que, numa era tardia da cultura, quem quiser renovar o espírito cultural deverá andar em busca da coletividade, para sair da atomização, e terá de recorrer a meios provenientes não só de sua moralização escolástica, mas também de sua fase primitiva?*²⁸⁰

Entre reflexões sobre posições políticas, religiosas e ideológicas – seguindo pela perspectiva adorniana – aproxima-se sempre a narrativa de Zeitblom da intrincada questão da genialidade do artista e da função social da arte. Assim é que, por exemplo, ao resumir rapidamente as impressões que uma viagem juvenil à Itália e à Grécia – berço das artes –

²⁷⁹ Idem, p. 45.

²⁸⁰ MANN, 2000, p. 521.

lhe proporcionara, o narrador do romance (Serenus Zeitblom) põe em xeque a ideia da produção das artes como fruto ou reflexo da bondade humana. Apesar de se declarar um humanista, Zeitblom chega a considerar que a esfera do que é impulsionado pelo mal consegue impregnar-se até mesmo no que há de genial dentro daquilo que costumeiramente é chamado de “Cultura.”

*Que campo do humano, mesmo supondo que se trate do mais puro, do mais dignificantemente generoso, ficará totalmente inacessível ao influxo de forças infernais? Sim, cumpre até acrescentar: qual deles não necessitará nunca do fecundador contato com elas? Esse pensamento, que pode ser ventilado com propriedade inclusive por quem, por natureza, permaneça inteiramente distante de tudo quanto for demoníaco, restou-me de certos momentos de minha viagem de estudos – quase um ano e meio! – à Itália e à Grécia.*²⁸¹

Nesse terrível nível de reflexão, cerzido sempre pela repulsa às forças do mal (fantasmagoricamente humanas), Zeitblom põe também em xeque o conflituoso mundo burguês da tradição artística:

*(...) à beira da fenda plutônica, sobranceada de rochedos. Eis que pude intuir a plenitude da vitalidade que se expressa no enlevo iniciador da grecidade olímpica perante as divindades do abismo, e mais tarde, falando da cátedra de meu colégio, amiúde, expliquei aos alunos do último ano que a Cultura consiste essencialmente na incorporação piedosa, ordenadora – quase que poderia dizer: propiciatória – dos monstros da noite no culto dos deuses.*²⁸²

Avesso cada vez mais à burguesia – e vendo acentuar-se em si, paulatinamente, com o passar dos anos, o caráter irônico e a postura de um verdadeiro *outsider* – Adrian vai afastar-se da banalidade do cotidiano do jovem alemão (apesar de, como já dissemos, sempre estar obrigatoriamente inserido nele). Nesse sentido, um tom de autonomia social e sentimental exala do protagonista em todos os ambientes aos quais ele se vê obrigado a comparecer – seja esse ambiente uma sala de aula ou um salão repleto de companheiros de faculdade. Como se vê na exclamação de um dos jovens alunos – por exemplo – que

²⁸¹ Idem, p. 17.

²⁸² MANN, 2000, p.18.

pertencera ao grêmio estudantil do qual Adrian fazia parte, a postura antissocial do protagonista revelava já em sua juventude o arrogante distanciamento da personagem em relação a sua própria classe social:

- Por que esse cinismo, Leverkühn? Não achas louvável que hoje em dia a juventude receba seus direitos na sociedade burguesa e se reconheça a dignidade própria da fase de formação?

Intentando sutilmente contrariar a sociedade e seus valores, a obra de Adrian Leverkühn assim será por ele pensada e produzida. Desta feita, será justamente pela criação de uma técnica composicional inovadora que Adrian – assim como fizera Schönberg na vida real – representara com sua música a quebra dos paradigmas burgueses. Afinal, e como nos aponta novamente Jorge de Almeida, a música de Schönberg e de seus alunos quebrou por impulso a compreensibilidade da música tonal – emancipando-a de sua condição burguesa.

²⁸³ E, neste ponto, novamente o romance de Mann atende aos preceitos de Adorno presentes na *Filosofia da Nova Música*, afinal, para Adorno, ao reconhecer a desordem social do mundo e o fim catastrófico que o aguardava, a Nova Música recusa a falaciosa harmonia tonal – que se tornara insustentável ante a realidade. Quer dizer, a Nova Música – como a de Adrian – não queria carregar em si a fachada do que era agradável à burguesia.

Para Adorno – tal como se vê prefigurar no romance de Mann – a música tonal construiu-se sob a atmosfera ilusória da harmonia e da melodia de perfeição formal. Sua aparência escondera sempre sob suas notas a arbitrariedade da exclusão social. O aspecto agradável da música tonal não representara, jamais, as diferentes classes sociais – que, nela, obviamente, não podiam se reconhecer (sendo mais preciso dizer que, na tradição audível da música tonal, não há classes sociais, ou há apenas uma única classe representada: a burguesia). ²⁸⁴ A hostilidade com que os círculos musicais receberam, no romance, a música de Adrian – quase sempre mal compreendida e mal falada – reflete, assim, o que Adorno chamou de momento de hostilidade pela arte. ²⁸⁵

²⁸³ ALMEIDA, 2007, p. 246.

²⁸⁴ ADORNO, 2002, p. 105.

²⁸⁵ Idem, p. 100.

Desta feita, a crise do tonalismo – a qual as primeiras obras de Adrian refletem – é para Adorno – a partir da observação que fizera da música de Schönberg – frequentemente exposta com o auxílio da metáfora expressionista que vê através de tal crise a perda do lar seguro da música burguesa.²⁸⁶ Por assim ser, podemos entender com Adorno que o expressionismo, como ruptura estética, representa também toda a eliminação dos convencionalismos da arte. Desta feita, a dissociação entre sentido e expressão artística simboliza assim – e paradoxalmente – a mais rigorosa representação da falta de sentido do mundo.²⁸⁷

Como se vê na *Filosofia da Nova Música*, a arte de Schönberg é nesse sentido a “liquidação da arte” – como o é, também, a liquidação da própria burguesia. É essa música capaz de destruir a conexão objetiva e efetiva entre o conteúdo e a aparência, eliminando definitivamente a reconciliadora sonoridade da música tradicional.²⁸⁸ A análise da técnica musical da obra de Schönberg realizada por Adorno demonstra explicitamente que o momento da Nova Música – e em especial, o momento do dodecafonismo – é justamente o momento do absurdo.²⁸⁹ Tal como acontece à música de Adrian Leverkühn (personagem que sente na pele as dores insuportáveis de sua enfermidade e as compara às dores da “pequena sereia”), a Nova Música – segundo Adorno – tomara sobre si também todas as dores, as trevas e a culpa do mundo.

Por assim ser, a aparente falta de sentido de sua organização (meramente aparente) e os choques que ela provoca no ouvinte retratam com fidelidade a também aparente falta de sentido do mundo. Quer dizer, recorrendo a uma máxima de Adorno, podemos dizer que – tanto na música de Schönberg quanto no simulacro da música de Adrian – é a aparente falta de sentido o que dá sentido a um mundo sem sentido. Nessa trilha, a Nova Música de Schönberg e de seus discípulos apoia-se na prática do reconhecimento da transformação da

²⁸⁶ ALMEIDA, 2007, p. 65.

²⁸⁷ ADORNO, 2002, p. 103.

²⁸⁸ Idem, p. 102.

²⁸⁹ ADORNO, 2002, p. 103.

felicidade em infelicidade, na subtração da beleza e do belo. “Ninguém quer ter nada a ver com ela, nem os indivíduos nem os grupos coletivos.”²⁹⁰

Em *Doutor Fausto*, explana por sua vez o Diabo a Leverkühn, enfatizando – então – a impossibilidade de se continuar a cultivar, em pleno século XX, a arte sob forma da aparência do sentido:

*Certas coisas não são mais possíveis. A aparência dos sentimentos sob a forma da composição artística, a aparência auto-suficiente da própria Música tornaram-se impossíveis e insustentáveis. Essa aparência que, desde sempre, fez com que elementos preestabelecidos, formalizados, fossem empregados continuamente, como se tratasse da necessidade inelutável de um determinado caso. Ou, se assim preferes, invertamos a proposição: o caso isolado finge ser idêntico à fórmula prefixada e familiar. Há quatrocentos anos, toda a Música está se dando por satisfeita... (...) O que permanece objeto dela é o caráter ilusório da obra de arte burguesa do qual a Música participa, ainda que não crie nenhuma imagem.*²⁹¹

Para Adorno, com Schönberg a música se apresenta inexorável e conciliadora – numa relação recíproca. A música inexorável representa a verdade social contra a própria sociedade. A música conciliadora reconhece o direito à música que a sociedade – embora falsa – possui.²⁹² Todavia, essa reconciliação nada tem a ver com a ideia de apaziguamento ou conforto. Pelo contrário, após a eliminação do sentido aparente da música – fruto do atonalismo expressionista – a música se transformara em protesto. A falta de sentido, ao se estabelecer com único sentido possível, aproxima a Nova Música (num parentesco longínquo) – como aponta Adorno – também do Dadaísmo.²⁹³ E em meio à dissociação entre sentido e expressão, finda-se com a Nova Música também o que é subjetivo; tal como, curiosa e igualmente, nos propõe a música de Adrian no romance de Mann:

Quantas vezes, ao contemplar atentamente as atividades de Adrian, não me recordava do que nos inculcara muito cedo, na

²⁹⁰ Idem, p. 107.

²⁹¹ MANN, 2000, p. 340.

²⁹² ADORNO, 2002, p. 99.

²⁹³ Idem, p. 103.

*nossa infância, aquele gago loquaz, professor de Leverkühn, quanto à oposição entre a “subjetividade harmônica” e a “objetividade polifônica”! O caminho ao redor da esfera (...) esse caminho no qual se confundiam retrocesso e progresso, o antigo e o novo, passado e futuro.*²⁹⁴

Como artista, Schönberg reconquista para o homem – na visão de Adorno – a liberdade que ressurgiu por meio da arte: “a música e o pranto fecham os lábios e dão liberdade ao homem.”²⁹⁵ A Nova Música de Arnold Schönberg quer reconstruir a “música absoluta” – e a ruptura de seus laços com a “boa música” que se fazia na Alemanha de Mendelssohn²⁹⁶ revelam a oposição de Schönberg à rotina detestável de se seguir o convencionalismo da tradição. Como nos diz Adorno, a nova arte conserva em si o desejo da contradição: é a música liberta das convenções – característica que aproxima assim a música de Schönberg do que, segundo Adorno, Nietzsche estabelecera como elemento fundamental para a elaboração da grande música.²⁹⁷

Nessa mesma trilha, e em paralelo ao que Adorno aponta em sua *Filosofia da Nova Música*, cabe dizer que a música de Adrian e os pressupostos teórico-musicais que a personagem conclama ao longo da narrativa avançam ambos na direção apontada pelo filósofo em relação à Nova Música. Afinal, Adrian de fato produz uma obra que – rompendo com a expectativa burguesa – pauta-se não mais na elaboração de uma sonoridade “agradável,” mas sim nos choques do desconforto sonoro, da contradição e da quebra das convenções. Do mesmo modo, a música de Adrian prefigura também o desejo de liberdade que professa Schönberg – a vontade de libertar-se social e musicalmente das convenções, tal como, de acordo com Adorno, propusera Nietzsche – fato que faz com que a semelhança biográfica entre Adrian e Nietzsche ganhe novas dimensões interpretativas e novas cores (além da que leva em conta a similaridade da doença que a ambos vitima).

O romance de Mann – com o aporte da *Filosofia da Nova Música*, de Adorno – destrói (como a música de Schönberg) a ideia de que a arte (e em especial a música) possa ainda

²⁹⁴ MANN, 2000, p. 520.

²⁹⁵ ADORNO, 2002, p. 104.

²⁹⁶ Idem, p. 100.

²⁹⁷ Idem, p. 104.

funcionar como um lenitivo, um bálsamo destinado a curar ou aplacar os males da sociedade. À ideia – schopenhaueriana, por essência – que pressupõe a música acima de todas as artes, tendo ela o poder de rematar os males do mundo, antepõe-se a música objetiva e mesmo concisa e racional de Adrian (e Schönberg). Daí o fato de a cantata “Lamentação de Doutor Fausto,” no romance, ser reconhecidamente apontada como uma anteposição ao caráter agregador da *Nona Sinfonia* de Beethoven.

*Não há dúvida de que a cantata foi concebida com olhos fixos na Nona de Beethoven, como seu contrapeso no sentido mais melancólico do termo. Mas, não apenas usa mais de uma vez a forma da mesma negativamente, não apenas a reconduz ao plano negativo – há também nela um negativismo com respeito à Religião, com o que não quero dizer sua negação.*²⁹⁸

Adrian e Schönberg põem abaixo o ornamento, o rebuscamento e o puramente decorativo para, por outra via, abrirem espaço nas artes ao que é real – para a “dor real” da sociedade. Reflexo do que Adorno – citando a psicanálise e a obra de Kandinsky – chamou de “nus cerebrais,”²⁹⁹ a Nova Música de Schönberg – tal como a de Adrian – não é reconciliadora nem atende a preceitos burgueses de “união dos povos” – sua irregularidade é “orgânica.”³⁰⁰ A quebra de convenção da Nova Música – de Adrian e Schönberg – apresentam, assim, muito de um regresso ao primitivismo, ao elemento abstrato da obra de arte, ao telúrico e, mesmo, ao tribal. Como vemos no romance:

*Tenho para mim que o melhor que posso fazer será partir mais uma vez do ponto de vista de uma repreensão, cuja plausibilidade admito, embora prefira que me cortem a língua antes que a reconheça como justa. Trata-se da acusação de “barbarismo.” Imputaram-no a Adrian devido à união de elementos sumamente arcaicos com outros ultranovos, essa união que caracteriza a obra e, todavia, não é em absoluto produto de arbitrariedade, senão tem sua raiz na própria natureza das coisas.*³⁰¹

E na *Filosofia da Nova Música*:

²⁹⁸ MANN, 2000, pp. 681-682.

²⁹⁹ ADORNO, 2002, p. 40.

³⁰⁰ Idem, p. 41.

³⁰¹ MANN, 2000, p. 525.

*A música de Schönberg desmente a pretensão de que se concilie o universal e o particular. Já que esta música deve sua origem quase a um impulso vegetal, já que precisamente sua irregularidade se aproxima das formas orgânicas, não é de modo algum totalidade. O próprio Nietzsche, numa observação ocasional, determinou a essência da grande obra de arte, ao declarar que esta fundamenta-se em poder ser, em todos os seus momentos, também algo diferente.*³⁰²

No entanto, e em se tratando especificamente do dodecafonismo – e não apenas da música expressionista ou atonal – vale ressaltar que os ideais de liberdade que ela supunha encontravam no uso rígido da forma a sua grande contradição. Nesse sentido, Jorge de Almeida nos chama a atenção para o fato de que a Nova Música parece se contradizer quando – ao pleitear a liberdade total (seja pondo fim à ideia de harmonia, de melodia ou mesmo de subjetividade) – exige por outro lado que o compositor trabalhe numa “ordem rígida” e pré-estabelecida, devendo “a liberdade recém-conquistada ser regulada por uma necessidade interna.”³⁰³

Adorno afirma assim que a “música que ficou presa à dialética histórica” acabou por tomar parte no processo eclosão do dodecafonismo. Isto posto, a *Filosofia da Nova Música* preconiza que a “técnica dodecafônica é verdadeiramente o seu destino.” Afinal, essa técnica acaba por escravizar a música ao libertá-la de suas convenções.³⁰⁴ Isso porque, no dodecafonismo, o ato de compor está ligado ao material – aos doze tons previamente dispostos (tal como mostramos no capítulo anterior) – que, de certa forma, extinguem “virtualmente o sujeito.”

A técnica, todavia, ao se sobrepor à expressão e à subjetividade, vai fazendo com que o aparente, o supérfluo, o ornamento e o desnecessário também desapareçam. Livre de suas convenções, então, a obra de arte, como afirma o próprio Schönberg, passa a nascer mais da necessidade do que da capacidade.

³⁰² ADORNO, 2002, p. 41.

³⁰³ ALMEIDA, 2007, p. 260.

³⁰⁴ ADORNO, 2002, p. 59.

*A força gnosiológica da nova música se justifica pelo fato de que ela não recorre “ao grande passado burguês,” ao classicismo heróico do período revolucionário, mas supera em si mesma, conservando-a, a diferenciação romântica na técnica e, portanto em sua substância. O sujeito da nova música, que ele registra fielmente, é o sujeito emancipado, abandonado a seu isolamento no último período burguês.*³⁰⁵

Desta feita, no romance vemos a mesma questão proposta por Adrian a Zeitblom, em um de seus preciosos debates acerca de ideias musicais dodecafônicas:

Assim como descreves a coisa, equivaleria ela a uma composição anterior ao ato de compor. Toda a disposição e organização do material deveria estar pronta, quando começasse o trabalho mesmo, e apenas resta saber qual é então o verdadeiro. Pois tal preparo do material aconteceria mediante a variação, e a produtividade da variação, aquilo que se poderia definir como a composição genuína, ficaria relegada ao material, e com ela a liberdade do compositor. Quando começar a trabalhar, já estará livre.

- Amarrado, sim, por uma obrigação à ordem que ele próprio instituiu e portanto livre.

*- Pois sim, a dialética da liberdade é insondável.*³⁰⁶

Em resumo, o que tentamos expor até aqui leva em conta a ideia de que – se o romance de Mann vale-se declaradamente dos pressupostos schönberguianos da música dodecafônica para, a partir deles, construir uma obra ficcional para o protagonista do romance (como mostramos no capítulo anterior) – via Adorno a narrativa de Mann embrenha-se ainda muito mais profundamente nas questões estético-filosóficas que o dodecafonismo apresenta.

Quer dizer, o enredo de *Doutor Fausto* (com sua trama, seus debates e sua “poética musical”) presentificam e personificam também a visão que Adorno tem da música de Schönberg – visão essa apresentada em sua *Filosofia da Nova Música*. Ou seja, se a Nova Música de Schönberg e seus discípulos funcionam como base para o desenvolvimento da música de Adrian, por outro lado a interpretação de Adorno sobre essa Nova Música –

³⁰⁵ ADORNO, 2002, p. 52.

³⁰⁶ MANN, 2000, p. 272.

presente na *Filosofia da Nova Música* – norteia também o desenvolvimento temático do romance.

Consequentemente, nos parece fundamental – nesse sentido – observarmos ainda, e por fim, o possível diálogo que o livro de Mann – ao fundar-se a partir da *Filosofia da Nova Música* – possa também a vir a estabelecer com o que na *Dialética do Esclarecimento* nos propõem Adorno e Horkheimer acerca da produção artística no século XX.

3.2. A *Dialética do Esclarecimento* e a danação da música no século XX

*É essa a natureza, complicada pelas exigências sempre presentes e sempre exageradas do medium específico, que constitui o novo estilo, a saber, “um sistema de não-cultura, à qual se pode conceber até mesmo uma certa ‘unidade de estilo,’ se é que ainda tem sentido falar em uma barbárie estilizada.”*³⁰⁷

Há no romance de Thomas Mann uma presença constante de elementos paradoxais pertencentes a um jogo dialético que muito se assemelha ao que propõem Adorno e Horkheimer quando, na *Dialética do Esclarecimento*, tratam especialmente “do princípio da identidade/identificação, no domínio estético,” do caráter da obra de arte – particularmente no que toca o olhar desse filósofo em relação à dimensão do poder do elemento mítico e de sua “experiência temporal” assentada na ideia do clico ou da “repetição” (própria dos mitos) dentro de uma determinada cultura.³⁰⁸ Nesse sentido, e citando Adorno, é Igor Baggio – em seu livro *O Dodecafonismo Tardio de Adorno* – quem nos lembra que:

Os mitos, assim como os ritos mágicos, têm em vista a natureza que se repete. Ela é o âmago eterno porque deve voltar sempre a ocorrer na efetuação do símbolo. Inexauribilidade, renovação infinita,

³⁰⁷ ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 106.

³⁰⁸ BAGGIO, 2011, p. 23.

*permanência do significado não são apenas atributos de todos os símbolos, mas seu verdadeiro conteúdo.*³⁰⁹

Nesse sentido é que a mítica figura do Diabo – o ser que “coagula” e “dissolve” – finge no romance querer unir, a partir de seus desígnios, opostos aparentemente irreconciliáveis; prefigurado-se na narrativa como aquele que domina inclusive o conhecimento acerca da arte e da música – sendo, por isso, capaz de recuperá-la e restaurá-la em pleno século XX. Assim é que o Diabo irá oferecer a Adrian Leverkühn o poder de reconduzir a história da música alemã aos trilhos de sua grandiosidade – garantindo ao protagonista o conhecimento suficiente para a realização de tal empreitada e mais 24 anos de vida e atividade criativa. Isto posto, observa-se que a figura ambígua do Diabo – então – dá conta também, no romance, de refletir acerca da dualidade do fazer artístico que assola o chamado mundo moderno (o qual sente abrir sobre si a crise entre tradição e vanguarda, regressão e progresso, sentido e falta de sentido, civilização e barbárie). No esteio dessas discussões, adverte então o Diabo:

*Não enfrenta a produção a ameaça de estancar? E o que ainda merece ser levado a sério, entre as coisas lançadas no papel, revela fadiga e desgosto. Causas exteriores, de caráter social? Falta de demanda – e, como nos tempos da era pré-liberal, as possibilidades da produção dependem grandemente do acaso do mecenato? Certo, mas isso não basta para explicar tudo. A composição em si ficou por demais difícil, terrivelmente difícil, e quando a obra já não estiver de acordo com a autenticidade, como se poderá trabalhar? Mesmo assim, meu amigo: a obra-prima, a criação auto-suficiente, pertence à arte tradicional, ao passo que a emancipada a nega.*³¹⁰

Por outro lado, na busca por uma trilha que o levaria a emancipar-se e a descobrir-se enquanto homem e enquanto artista de engenho sumamente poderoso – Leverkühn é assim lançado a um encontro fatal e diabólico com o símbolo maior do desejo, da volúpia, da beleza e da transgressão carnal: a figura da dama prostituída, a mulher diabólica, bela e fatal que se oferece em troca da perdição do outro. Ocorrido justamente num prostíbulo em Leipzig (cidade alemã da música, cidade de Bach), esse primeiro encontro de Adrian com o

³⁰⁹ ADORNO *apud* BAGGIO, 2011, p. 23.

³¹⁰ MANN, 2000, pp. 336-337.

“objeto” de seu desejo não se vê realizado, todavia, no plano do contato sexual – uma vez que Adrian, aturdido, abandona repentinamente o prostíbulo.

No entanto, à força de seu desejo e no exercício maior de sua autonomia e liberdade – liberdade e desejo esses que Adrian, quando menino, sentira simbolizados na beleza exótica presente na nudez transparente das asas da borboleta que pertencia à coleção particular de seu pai, Jonathan (que, como dissemos, também “especulava os elementa”) – o protagonista retoma o contato com a bela e tentadora jovem, buscando-a obsessivamente pela cidade natal dela, para a qual ela havia regressado. Revela-nos sobre esse contato o narrador:

É bem verdade que minha mão treme, enquanto escrevo. Mas direi em palavras calmas, confortadas, o que farei – consolado até certo ponto pelo pensamento ao qual já dei acesso antes, o pensamento da escolha, o pensamento de que ali se produzira algo parecido com uma ligação amorosa, que conferia uma centelha de alma à união dessa preciosa juventude com a infeliz criatura. (...) amor e veneno se fundiam nesse caso uma vez por todas numa única experiência terrível: a unidade mitológica, encarnada pela flecha.
311

É então que, nessa segunda tentativa sabidamente inglória de se tentar fundir dicotomias irreconciliáveis, Adrian e a jovem prostituta morena – a quem ele vai chamar de *Hetaera Esmeralda* (numa referência direta ao nome da borboleta de beleza nua e transparente) cujo semblante e os cabelos lembram também a figura morena e exótica **de** Elsbeth, mãe de Adrian (que por sua vez nos remete ainda à figura não-ficcional da mãe do próprio Thomas Mann!) – ³¹² mesmo pertencendo a universos tão opostos, encontram finalmente nos

³¹¹ MANN, 2000, p. 215.

³¹² Valendo recordar, neste ponto, a descrição que Zeitblom traça da mãe de Leverkühn: *A mãe representava aquele tipo moreno que se encontra às vezes em terras alemãs, sem que a genealogia controlável oferecesse indícios de sangue romano. A carnação escura, a cor preta dos cabelos e o olhar calmo, gentil, teriam permitido supor nela alguma ascendência latina, não houvesse em suas feições certa robustez germânica (...). Tudo isso era agradável de se contemplar, mas o que havia nessa mulher de mais lindo era a voz, um meio-soprano de timbre cálido, e, quanto à dicção, a denotar um ligeiro acento turíngio, que era extremamente simpático.* [Cabendo dizer que essa possível ascendência romana é atribuída por Mann também à mãe de Goethe, em seu ensaio *Fantasia sobre Goethe*].

prazeres do sexo a união momentânea de forças tão díspares. Ao que nos diz Serenus Zeitblom:

*Nunca consegui pensar sem nenhum calafrio religioso naquele abraço, no qual um sacrificava a sua salvação e a outra a encontrava. A pobre moça deve ter-se sentido purificada, justificada, engrandecida e feliz pelo fato de que o homem vindo de longe recusava, apesar de qualquer perigo, renunciar a ela, e pareceu que recorreu a todos os doces encantos de sua feminilidade para recompensá-lo de tudo quanto ele arriscava por sua pessoa.*³¹³

Reforçando o caráter paradoxal a partir do qual entendemos que o enredo do romance transita, torna-se esse pecaminoso “coagular e dissolver” de opostos (transfigurados pela união sexual entre Adrian e *Esmeralda*) o que justamente irá levar o protagonista a ser contaminado pelos “pequerruchos do diabo:” a sífilis, que fatalmente o vitimaria. Desafiando a Deus, num novo jogo de ambivalências que inclui “o castigo no pecado” e funde o “desejo mais arcano, mais profundo” a uma ação demoníaca, Adrian entrega-se de corpo e alma ao impulso mais doentio de sua vontade – e, mesmo sabendo ser a fonte de seus desejos portadora de uma doença mortal, o jovem músico não refreia seus instintos e sacraliza na consumação da carne o destino que velará sobre o resto de seus dias. Conta-nos sobre essa união o aflito narrador:

*E céus, não havia também amor da parte dele? Que mais podia ser, que obsessão, que vontade desafiar a Deus, que impulso de incluir o castigo no pecado, e enfim que desejo mais arcano, mais profundo, de concepção demoníaca, que anseio de uma transformação química de sua natureza, suscetível de provocar a morte, induziram o acautelado a desprezar a advertência e a insistir na posse dessa carne?*³¹⁴

Mais uma vez o mito nos mostra a força do destino e o poder da desgraça que sobre ele pode se abater: a queda, a impossibilidade – serena – da união de elementos opostos (como o amor e o prazer, como a loucura e a sanidade, como a vida e a morte). Arquétipo também

³¹³ MANN, 2000, p. 218.

³¹⁴ *Ibid.*

da tal transgressão de Adrian – e de seu impulso insano e fatal – vai a música a ser por ele produzida ao longo de sua vida esconder entre suas notas o nome que ele dera à moça que tanto lhe marcara a existência. Assim é que, também fixando em sua obra o caráter irônico, paradoxal e dialético de tal transgressão, Adrian esconderá em suas peças – como já apontamos no capítulo anterior – uma referência cifrada à sua eterna *Hetaera Esmeralda* – a qual nunca mais por ele foi novamente encontrada.

*Leverkühn não era o primeiro compositor e não será o último a gostar de encerrar em sua produção certos segredos, servindo-se de fórmulas ou siglas, que manifestem à propensão inerente à Música por práticas e observâncias supersticiosas, ligadas à mística de números e ao simbolismo de letras. Assim se nos depara na trama sonora de meu amigo uma seqüência de cinco ou seis notas, a começar com h (si) e a terminar com es (mi bemol), havendo no meio alternativas de e (mi) e a (lá). Essa combinação aparece com surpreendente freqüência, qual arquétipo temático impregnado de singular melancolia.*³¹⁵

Fruto de um impulso doentio, de uma obsessão insana, o sangue alemão de Adrian adocece – e ele não encontrará na medicina dos homens a cura para sua doença. Contaminado pelos germes do mal, a personagem, certo dia, recebe a visita do próprio Diabo – que vem comunicar-lhe sobre o pacto – sanguíneo – já realizado. Não há possibilidades de fuga ou volta: o acordo satânico já não espera um aceite ou concordância, uma vez que já se fizera celebrar no momento da entrega de Adrian a Esmeralda – quando, diante dela, tivera Leverkühn a liberdade de optar por lançar-se ou não a seus proibidos prazeres carnavais. Filho da cepa da melhor estirpe alemã, Adrian sabe-se então – na verdade – doente do sangue. Não há glórias nem tentativas vãs de enganar o Diabo que – falante fluente do alemão – apresenta-se a Adrian como herdeiro direto do destino da Alemanha.

*- Fala alemão, tranqüilamente! Podes soltar a língua, em boas palavras tedescas, sem patranhas nem parlapatices. Entendo bem o alemão. É até meu idioma preferido. Às vezes, não entendo nenhum outro.*³¹⁶

³¹⁵ MANN, 2000, p. 219.

³¹⁶ Idem, p. 315.

E ainda:

*É bem verdade que sou alemão. Genuinamente alemão, não nego, e todavia da estofa antiga, da melhor, que no seu íntimo é cosmopolita. Querendo asseverar que não estou aqui, deixas de computar a tradicional nostalgia germânica e o romântico desejo dos tedescos de peregrinarem ao belo país da Itália. Sou tachado de alemão, mas Vossa Senhoria não quer me acordar o direito de também sentir às vezes frio, à boa maneira de Dürer, e de ter saudade de sol.*³¹⁷

Retomando-se assim a ideia da força do elemento mítico e sua implicação dentro do contexto histórico social de uma determinada cultura, podemos reconhecer então, em Adrian Leverkühn, mais uma vez, o sangue doente da própria nação alemã. Para além disso, funda-se simbolicamente por meio desse sangue toda uma dicotomia germânica: o paradoxo da sociedade alemã – pietista e luterana – que (como sinaliza o próprio narrador do romance) é capaz de temer a figura de uma velha suja e feia que caminha em andrajos pela cidade, mas que fora incapaz de reconhecer o caráter assustadoramente demoníaco de seu *Führer*.

*Quanta coisa não aconteceu diante de nossos olhos, e que em nome de Deus, da Humanidade ou do Direito nunca se deveria ter consumado! Mas, é um fato que, na realidade, determinada camada da sua índole, que é precisamente a arcaica, e que habitantes e vizinhos do Beco dos Fundidores, pessoas que no dia das eleições votavam no Partido Social-Democrata, eram ao mesmo tempo capazes de vislumbrar algo demoníaco na pobreza de uma velhinha, que não tinha recursos suficientes para pagar uma habitação acima do solo, de modo que, quando ela se aproximava, seguravam os filhos, a fim de protegê-los contra o mau-olhado da bruxa.*³¹⁸

O sangue alemão – doente e satânico – revela ainda a intolerância que predominava na burguesia germânica como um todo (burguesia essa que, muitas vezes, pensava-se a si mesmo a partir de um ponto de vista que guardava muito das aspirações e convicções que caracterizam os povos que a si atribuem o *status* de “povo escolhido” por Deus e

³¹⁷ MANN, 2000, p. 319.

³¹⁸ Idem, p. 57.

“absolvido” do pecado original por meio do aperfeiçoamento moral de seus cidadãos). Como deflagra Serenus Zeitblom, o sangue alemão aliado ao fanatismo religioso de sua gente pode ter vertido também o perigo do irracionalismo que, ao lado de outros fatores determinantes do mundo burguês germânico, provavelmente muito contribuíram para levar o mundo a duas grandes guerras mundiais e, conseqüentemente, à própria danação da Alemanha.

*O espírito civilizado do homem – chamemo-lo de burguês ou apenas lhe demos a qualificação de civilizado – não conseguirá, em face desse espetáculo, evitar uma sensação angustiante. Pois a Teologia ligada ao espírito da filosofia da vida, do irracionalismo, corre por índole o perigo de transformar-se em demonologia.*³¹⁹

Desta feita, e antes de adentrarmos mais profundamente ao jogo das relações dialéticas que acreditamos estarem presentes no pacto entre Adrian e o Diabo, cumpre ainda reconhecermos outros jogos paradoxais importantes que se apresentam dentro da constituição do romance – e que reforçam por meio de indícios a sempre constante participação, no seio da sociedade e do pensamento alemão, das forças demoníacas às quais sucumbira Adrian quando de seu contato com Esmeralda.

Assim vemos, por exemplo, que Teologia e demonologia se interligam também frequentemente na narrativa de Zeitblom. Ao lembrarmos que o próprio Adrian Leverkühn era luterano e fora também estudante de Teologia, importa reconhecer ainda que muitas outras personagens ligadas ao universo da Teologia desfilam pelo romance acentuando o caráter ambíguo que aproxima a religiosidade (em especial, a Luterana) a indícios de sua relação com o que é satânico. Dentre esses personagens, cabe ressaltar – a título de

³¹⁹ MANN, 2000, p. 129.

exemplo – as figuras ímpares (e diabólicas) dos teólogos e professores Kumpf³²⁰ e Schleppfuss,³²¹ sobre os quais o narrador nos revela:

*Eu já disse que a Teologia por índole tende (e sob certas circunstâncias deve mesmo tender) a converter-se em demonologia. Disso, Scheleppfuss oferecia um exemplo, posto que de modo muito avançado e cerebral, uma vez que sua concepção demoníaca do mundo e de Deus estava esclarecida por luzes filosóficas, e dessa maneira tornava-se acessível e até saborosa para o moderno espírito científico (...). A ingênua convivência que o professor Kumpf tinha com o Diabo era simples brincadeira em comparação com a realidade psicológica que Schleppfuss conferia à figura do Destruidor, personificação da traição a Deus.*³²²

Nesse sentido, vale também destacar que a figura do próprio narrador do romance, Serenus Zeitblom, desde o começo de sua narrativa também se apresenta tomado por ambivalências, por hesitações e por planos diferentes que se interpõem uns sobre os outros. Como prova disso, podemos observar o caráter sempre oscilante de seu processo narrativo – já observado neste trabalho no capítulo anterior – e a constante solicitação de desculpas que ele pede ao leitor, tendo em vista que sua mão trêmula hesita entre o medo – provocado pelas bombas que caem e o apavoram no momento de sua escrita (que, como dissemos, acontece ao longo da década de 1940, mais precisamente a partir de 1943) – e a exaltação de alegria extrema que diz sentir ao ter imposto a si mesmo o trabalho de dar conta de narrar a vida de um gênio como Adrian Leverkühn.

*Para meu gosto, o capítulo precedente ficou também longo, e parece-me oportuno preocupar-me com a paciência do leitor. Para mim, cada palavra que escrevo nestas páginas tem o mais ardente interesse, mas quanto não devo cuidar-me em considerar isso uma garantia de sentimentos iguais da parte de pessoas indiferentes.*³²³

³²⁰ Sobre Kumpf – o fanfarrão professor que tocava violão e gostava de citar e admoestar o Diabo – descreve o narrador do romance uma curiosa passagem na qual tal personagem – numa referência clara de Mann a uma passagem da vida de Lutero – arremessa contra um canto escuro um pãozinho, dizendo: “Vejam! Lá se esconde Ele, o bicho nojento, o mal-encarado, o espírito tristonho, amargo, que não quer que nossos corações fiquem alegres em Deus, pela comida e pelo canto.” (MANN, 2000, p. 139).

³²¹ O coxo professor, de barbicha dividida ao meio, que a todos cumprimentava com as palavras: “Seu humilde criado” – valendo lembrar que Schleppfuss, em alemão, quer dizer “o arrasta-pé.”

³²² MANN, 2000, p. 141.

³²³ Idem, p. 47.

A narrativa de Serenus Zeitblom – em seu ritmo ora cadenciado de forma mais rápida, ora de maneira mais vagarosa – assume-se assim como reflexo da dicotomia que o livro abraça. Por assim ser, a constituição psicológica de seu narrador igualmente nos põe – novamente – diante de relações dialéticas sumamente importantes. Afinal, Zeitblom é um professor de filologia apaixonado por música, mas que – ao mesmo tempo – entrega-se às questões bélicas da Alemanha na Primeira Guerra Mundial – tal como ocorrera, no mundo não-ficcional, com o próprio Thomas Mann (que, durante a Primeira Guerra, colocara-se a favor do movimento bélico proposto pela Alemanha). Assim é que, no enredo do romance, Zeitblom embrenha-se no exército alemão e defende-o, participando da histeria coletiva que assolara o país em prol de uma renovação política durante a segunda década do século XX. Todavia, após ter atuado por algum tempo no *front*, o narrador apercebe-se do fiasco de tal empreitada e das desventuradas intenções alemãs. E, dessa forma, guerra e paz fundem-se, assim, em sua psique ambígua:

*Não quero, aliás, negar que participei de corpo e alma do roubo popular, tal como tentei descrever, ainda que a ebriedade inerente a ele não fosse de minha índole e me causasse certo desconforto. Minha consciência – para usar esse termo num sentido que vai além de minha pessoa – não estava completamente limpa. Tal mobilização de guerra, por mais ferreamente rígida e universalmente obrigatória que finja ser, tem sempre algo de um começo de férias desregradas, de um relaxamento de genuínos deveres, de gazeio e transbordamento de desenfreados instintos. Há nela uma dose demasiado forte de tudo isso para que um homem tão comedido como eu possa sentir-se à vontade em seu meio.*³²⁴

Da mesma forma, e também paradoxalmente, fruto de sua oscilação e inconstância narrativa, Zeitblom parece querer afastar-se daquilo que chama sua atenção em relação aos desígnios do Diabo. Dizemos isso porque toda vez que Zeitblom refere-se a algum indício que o remete a elementos advindos do maléfico, o narrador oscila, contesta e questiona se – de fato – tal ocorrência teria mesmo sido fruto de uma força demoníaca. Por outro lado, Zeitblom se compunge e pede perdão por dar tanto espaço em sua narrativa a questões que dizem respeito ao luciferino. Ao longo do romance, o narrador crê e duvida, acredita e ao

³²⁴ MANN, 2000, p. 421.

mesmo tempo contesta a relação de Adrian com as forças do mal e a ocorrência de seu suposto pacto satânico.

*A mística dos números não é especialidade minha, e sempre observei com alguma inquietação o pendor por ela, que em Adrian desde cedo se manifestava silenciosa e todavia nitidamente. Mas, sem querer, aprovo o fato de que ao capítulo anterior tenha correspondido o número XIII, geralmente temido e tido em conta de maléfico, e quase que me sinto levado a achar naquilo mais do que apenas casualidade.*³²⁵

Além disso, Zeitblom também mistura em sua narrativa o respeito e a amizade que sente por Adrian Leverkühn – fazendo, para isso, uso de declarações de caráter mais íntimo e que revelam, na verdade, muito de uma possível paixão de Serenus pelo amigo músico. Por outro lado, e diante da vida cada vez mais individual e isolada de Adrian, Zeitblom resolve casar-se. Paradoxal, seu casamento se dá, nada menos, do que com uma mulher cujo nome – bastante peculiar em relação ao universo mítico que o romance aborda – é Helene.

*Bastante cedo, logo após a minha nomeação em Kaisersaschern, casei-me. A necessidade de ordem e o desejo de um enquadramento moral na vida humana levaram-me a esse passo. [326] Helene, em solteira Olhafen, minha excelente consorte, que ainda hoje vela sobre o declínio de meus anos, era filha de um velho colega de faculdade e cátedra (...) e sem medo de correr o risco de fazer o leitor sorrir, quero confessar que o prenome da alegre donzela, o caro nome de Helene, não foi o menor dos motivos que determinavam minha escolha.*³²⁷

Ora, como se sabe, Helena é também (além de uma referência ao mundo grego) o nome da mulher por quem o Fausto do livro anônimo do século XVI acaba se apaixonando.³²⁸ Figura irônica, paradoxal, ambígua, Zeitblom presentifica também, desta forma e por sua vez, toda a questão dialética do momento histórico da escrita do romance de Mann. Mas, ao contrário do que ocorre a Adrian, Zeitblom não se entrega aos prazeres sensuais que sua

³²⁵ Idem, p. 156.

³²⁶ Cabe destacar nesse fragmento a revelação, por parte do narrador, de que casara-se por necessidade e desejo de “enquadramento” – e não por amor ou sentimentalidades.

³²⁷ MANN, 2000, p. 18.

³²⁸ Talvez aqui tenhamos um indício que nos leve a supor ser também Serenus Zeitblom uma espécie de Fausto encoberto.

imensa paixão pelo amigo músico deveria incitá-lo a desejar. Da mesma forma, o narrador implicitamente apresenta-se como que formado por ambivalências que devem incitar no leitor as mais sinceras dúvidas quanto à veracidade dos sentimentos que ele deixa vir à tona em sua narrativa. Afinal, conta-nos o próprio Zeitblom:

*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 considerar-me descendente dos humanistas alemães da época das *Epistolae obscurorum virorum*, do Reuchlin, Crotus von Dornnheim. Mutianus e Eoban Hesse. [329] Embora não me atreva a negar a influência do demoníaco sobre a vida do homem, reputei-o sempre inteiramente alheio à minha natureza, eliminei-o instintivamente da minha concepção do mundo.*³³⁰

Acreditando serem suficientes os exemplos dados aqui em relação aos elementos dialéticos que acreditamos tomarem parte da narrativa do *Fausto* de Mann, cabe agora retornarmos neste momento o cerne da questão da *Dialética do Esclarecimento* de Adorno (e Horkheimer), à qual entendemos que o romance alude. Quer dizer, diante do que até aqui expusemos, cumpre que observemos então como Leverkühn e seu pacto com o Diabo dialogam com a questão do conhecimento, do culto à técnica e à racionalidade que levarão a Alemanha (e o mundo) não ao progresso, mas à barbárie.

3.3. Civilização e Barbárie

O fato gigantesco de que o discurso

³²⁹ Ressaltando seu caráter irônico e paradoxal, veladamente Serenus Zeitblom diz fazer parte da tradição latina dos escritores das satíricas “Cartas dos Homens Obscuros” (*Epistolae Obscurorum Virorum*): conjunto de textos latinos que surgiram na Alemanha por volta do início do século XVI. Esses textos satirizavam as doutrinas e o modo de vida dos escolásticos e dos monges, fingindo terem sido escritos por teólogos cristãos fanáticos que prediziam a necessidade de se queimar todos os livros judaicos, começando pelo *Talmud*. Isto posto, entendemos que Zeitblom, ao se considerar filho desses autores, ironicamente revela o caráter ambíguo e mesmo sarcástico a partir do qual estruturara sua narrativa. Para saber mais sobre a *Epistolae Obscurorum Virorum* conferir: BECKER, Paul Reinhard. *A War of Fools – The Letters of Obscurum Men: a study of the satire and satirized*. New York University Ottendorfer Series. Bern: Peter Lang, 1981.

³³⁰ MANN, 2000, p. 10.

*penetra em toda parte substitui seu conteúdo, assim como o favor que nos fazem com a transmissão do concerto de Toscanini toma o lugar de seu conteúdo, a sinfonia. Nenhum ouvinte consegue mais aprender seu verdadeiro sentido, enquanto o discurso do Führer é, de qualquer modo, a mentira.*³³¹

A Segunda Guerra já se encaminhava para o seu terrificante final quando a *Dialética do Esclarecimento* foi escrita – estando seus autores, Adorno e Horkheimer, ainda no exílio americano (no qual também se encontravam, como já dissemos, Thomas Mann e Arnold Schönberg, dentre outros intelectuais de origem germânica). A humanidade, naquele momento histórico, via horrorizada a destruição sem controle proporcionada pelo ódio entre as nações. E ante a degradação do humano, trucidado pela força dos exércitos, Adorno e Horkheimer acusavam o excesso de racionalidade de ser a causa da irracionalidade do mundo que se dava a conhecer – e revelavam, dessa maneira, um grande e terrível paradoxo. O excesso de razão seria o responsável pela falta de razão que levava a cultura à barbárie. Do conhecimento teórico e da técnica extrema e racional teriam se originado, então, na visão desses pensadores, os processos de dominação e desumanização implantados pelos governos totalitários.

Amigos que se frequentaram socialmente com relativa constância ao longo dos anos de seus respectivos exílios, Mann e Adorno por vezes devem ter debatido entre si as questões dialéticas do “esclarecimento” e do mundo tecnicista que se apoderava da civilização e a arrastava ao seu aniquilamento social e cultural. Em carta enviada ao músico e filósofo, já em 27 de setembro de 1944, Mann chegara mesmo a relatar estar lendo – com muito interesse e cuidado – parte da *Dialética do Esclarecimento* enviada a ele por Adorno (na verdade, os *Fragmentos* da versão mimeografada datada de 1944, a ser publicada em 1947 sob a forma de livro) – além de, ao mesmo tempo, estar também fazendo a leitura de um texto que Adorno havia escrito sobre Wagner:

³³¹ ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 132.

*O estudo de seu trabalho sobre Wagner está mais adiantado que o dos Fragmentos. Até agora me tem fascinado acima de tudo a seção em relação ao fantasmagórico, a “aparência” e a “diminuição.” Lohengrin como diminuto príncipe dos elfos (com a trombeta em pianíssimo representando os chifres) é admirável.*³³²

Na trilha da *Dialética do Esclarecimento*, é curioso notar então que muitas das ideias que Adorno e Horkheimer estabeleceram em seu livro em relação à produção da obra de arte no mundo moderno – as quais por vezes aparecem desenvolvidas no texto desses filósofos especialmente por meio da reinterpretação que eles fazem de mitos clássicos da Grécia antiga – parecem também estar presentes no plano que envolve a trama das configurações das relações sociais que, no romance de Mann, entrelaçam o homem (o artista), a produção da arte (em sua relação com o social) e a experiência do desejo (sensual e ao mesmo tempo estético) – pensadas tais relações, por sua vez, a partir da retomada e do desenvolvimento do tão germânico “ciclo” do mito fáustico – cuja origem (com a qual Mann estabelece um paralelo) encontra-se na obra anônima surgida na Alemanha do século XVI.

Quer dizer, ao atentarmos para a trajetória biográfica de Adrian ao longo do enredo do *Fausto*, poderemos sentir ecoar em tal narrativa (mesmo que por outras vias míticas) debates semelhantes aos propostos por Adorno e Horkheimer em sua obra conjunta – tais como: a) o uso da técnica anteposta à magia e ao encantamento, b) a cultura frente à barbárie, c) a arte entre progresso e regresso. Espelho – ao que nos parece – do pensamento adorniano acerca da produção artística do século XX, o romance de Mann reitera assim – por meio de profundos diálogos e discussões teóricas entre suas mais diferentes personagens – o olhar de Adorno no que dizia respeito aos rumos que a produção artística (e, em especial, a produção musical) vinha tomando naquele tempo histórico; tal como podemos conferir, por exemplo, no diálogo abaixo (estabelecido, na narrativa, entre Zeitblom e Adrian):

*- Mas – objetei – a alternativa à Cultura é a barbárie.
- Perdão! – replicou ele. – A barbárie é o oposto da Cultura somente naquela ordem de pensamentos que esta coloca à nossa disposição. Fora de tal ordem, o oposto pode ser muito diferente e*

³³² ADORNO & MANN, 2006, p. 13 (tradução nossa da versão em espanhol).

*talvez nem seja oposto. (...). - Se a nossa fosse uma era de Cultura não se deveria falar tanto da própria Cultura. Não achas também? Eu gostaria de saber se épocas que tinham cultura sequer conheciam ou usavam esse termo. A ingenuidade, a instintividade, a obviedade parecem-me ser o principal critério da disposição de espírito à qual conferimos essa denominação. O que nos falta é justamente isso, a ingenuidade, e tal falta, se é que cabe presumi-la, protege-nos contra muitos tipos de pitoresca barbárie, perfeitamente compatíveis com a cultura elevada. (...) Técnica e conforto?*³³³

Isto posto – e se nos for permitido estabelecermos um rápido paralelo entre as personagens Ulisses (presente em uma das mais famosas e celebradas passagens da obra de Adorno e Horkheimer) e Adrian Leverkühn (o Fausto, de Thomas Mann) – observaremos que, todavia, contrariando o que fizera Ulisses (que exigiu ser amarrado ao mastro de sua embarcação para que, de lá, pudesse ouvir a música encantatória das sereias [figuras míticas que, em si, já unem sensualidade e música] sem correr o risco de atirar-se ao mar e entregar-se por completo ao objeto de sua devoção – recusando assim a completude da experiência do prazer estético em troca da manutenção de sua vida), Adrian Leverkühn mergulha por inteiro em busca do conhecimento que o levaria ao encontro de uma sonoridade diabólica e ímpar a partir da qual ele estruturaria toda sua obra – mas que, ao mesmo tempo, cobraria dele a degradação de seu corpo físico e a venda de sua alma ao Diabo (um dos mais irônicos e ambíguos seres míticos da história da humanidade).

Quer dizer, se é fato que a história de Ulisses sinaliza também – como querem Adorno e Horkheimer – os processos de submissão que constituem o sistema de dominação regido pela ideia da razão, que leva ao domínio da técnica e sua sobreposição à natureza humana, não se pode negar que é fato também que Adrian Leverkühn igualmente via o domínio da técnica como um fator primordial na busca pela liberdade do sujeito (e da música). No entanto, se Ulisses – amarrado ao mastro – simboliza ainda a imagem da autorrepressão e refreamento do homem ante a completude dos mistérios do prazer sensual e carnal advindos da contemplação e experimentação do estético, Leverkühn – ao atirar-se aos braços de sua *Hetaere Esmeralda* e ao contaminar-se mortalmente com os “pequerruchos

³³³ MANN, 2000, p. 88.

do Diabo” – pode representar, por outro lado, o impulso doentio (do gênio) que se converte em ação, o herói (ou seria melhor dizer o “anti-herói”) que se entrega total e absolutamente ao ideal desejado – desconsiderando os riscos. Ou seja, se Adrian também vê na técnica uma forma de dominação, o acesso a seu conhecimento – todavia – é (sabidamente) para ele o fruto de sua loucura, um mergulho em sua própria insanidade.

Por isso, podemos dizer que o romance de Mann não deixa de prefigurar – sob tal ótica – também como uma crítica ao tecnicismo, ao racionalismo extremo que – como vaticinavam Adorno e Horkheimer – leva à destruição e à desgraça da sociedade humana. Afinal, Adrian Leverkühn eleva a técnica musical ao plano da mais rigorosa precisão matemática – e isso sempre partindo do pressuposto que apregoava ser tal procedimento o que viria a garantir a liberdade do compositor e a própria (r)evolução do fazer musical. O conhecimento técnico de Adrian é adquirido, no entanto, por meio de um pacto satânico – ao qual o protagonista sucumbe. E, ao contrário de Ulisses, que passa ileso pelas sereias e sobrevive para cantar e contar ao mundo a sua história, Adrian irá cair mortalmente abatido frente ao poder das trevas às quais ele se submetera – precisando, por sua vez, que sua história seja, então, narrada por outra pessoa: Serenus Zeitblom.

Ulisses às avessas, é fato que Adrian – tal como Schönberg –, apesar de tudo, tenta retirar da música a sua condição burguesa. Mesmo fazendo uso de uma técnica matemática rigorosa, Adrian intenta libertar a música e a figura do compositor das amarras do condicionamento social – fazendo com que a obra musical, ao afastar-se da sua forma aburguesada, tendesse a atingir de maneira mais próxima a sociedade como um todo. Desta feita, temos com isso mais um aspecto dialético no romance: Adrian quer, com o uso de uma técnica extremamente complicada (o dodecafonismo), produzir uma arte que, se afastando do falso intelectualismo burguês, seja capaz de tocar com simplicidade o coração do ouvinte – sem que, no entanto, caia tal composição nos desvãos da superficialidade e da banalidade artística. Ou seja, Adrian quer encontrar uma terceira via, um novo “caminho” para a composição e apreciação musical na modernidade. Sobre isso, conta-nos o narrador:

Conservar-se nos altos cumes do espírito; reduzir os resultados mais quinta-essenciais da evolução musical europeia a uma forma

*natural, para tornar a novidade inteligível a todo mundo; dominá-los, empregá-los livre e despreocupadamente como material de construção e fazendo a tradição sensível em oposição a quaisquer obras de epígonos; dar à técnica, por mais desenvolvida que ela seja, caráter totalmente inconspícuo e conseguir que todas as artes do contraponto e da instrumentação desapareçam, fundidas num efeito de singeleza muito distante de qualquer ingenuidade, obtendo assim uma simplicidade intelectualmente elástica – eis o que parecia ser tarefa e ambição da Arte.*³³⁴

E ainda:

*Mas o que qualificávamos de purificação do complicado, a fim de que ele se tornasse algo singelo, é, no fundo, a mesma coisa que a reconquista da vitalidade e do vigor sentimental. Se fosse possível... Quem o conseguir... Quem o formularias? Interrompendo-se, dirigia-se a mim, e dando a si mesmo a resposta, prosseguia: Certamente chamarias isso de “abertura de caminho.”*³³⁵

Na perspectiva da *Dialética do Esclarecimento*, o pacto de Adrian com o Diabo e a posterior criação da técnica dodecafônica podem – assim – assumir outra dimensão dentro do romance. Afinal, se Adrian dá conta da necessidade de trazer a música para mais perto da coletividade – diminuindo o caráter burguês e exclusivista dela – podemos imaginar que o protagonista (ideando alcançar esse intento por meio de uma técnica musical que, em si, funcionaria como uma “abertura de um caminho”) intenta também por fim ao perigo que o “esclarecimento” oferecia à humanidade. Ou, em outras palavras, podemos dizer que a trajetória de Adrian representa também uma tentativa de subverter o caráter dialético presente no esclarecimento, tentando mostrar que a iluminação e a técnica rigorosa podem levar à criação de um mundo mais justo, menos excludente e mais coletivo.

Ora, meu amigo, isso não dá. A crítica ao ornamento, à convenção e à genialidade abstrata é uma e a mesma. O que permanece objeto dela é o caráter ilusório da obra de arte burguesa, do qual a Música participa ainda que não crie nenhuma imagem. Certo, com relação às demais artes, ela leva a

³³⁴ MANN, 2000, pp. 450-451.

³³⁵ Idem, p. 451.

*vantagem de não produzir imagens, mas, em virtude de seu incansável esforço por conciliar suas ambições específicas com o rigor das convenções, todavia tomou, na medida das suas forças, parte nessa burla em alto estilo. A subsunção da expressão na generalidade conciliadora é o princípio mais intrínseco da aparência musical. Isso terminou (...). Acabaram-se as convenções preestabelecidas, obrigatórias, que garantiam a liberdade do jogo.*³³⁶

No entanto, o resultado final de tal iniciativa tão somente continua a corroborar o que Adorno e Horkheimer afirmaram: a extrema racionalização dos modos de produção e o domínio pelo cálculo conduzem o mundo à barbárie. Afinal, a música de Adrian não dá conta de deixar de ser burguesa – não em seu aspecto formal, mas no sentido de que não consegue atrair para si um grande público não-burguês, como de certa forma se esperava. Mais do que isso, a música diabólica de Adrian (espelho da de Schönberg), ao conquistar por um lado a liberdade da forma, por outro lado aprisiona o compositor, amarrando-lhe as mãos ao submetê-lo a um material previamente definido. A ânsia pela liberdade e pela autonomia, que se fazem presentes no objetivo da formulação de técnicas tão rigorosas como as que estruturam o dodecafonismo, acabam por dialogar assim, finalmente, com o mundo que querem contrariar: o paradoxal mundo do racionalismo burguês que, carregando a bandeira da autonomia e do progresso, acaba por massacrar a humanidade e destruir a Arte.

Isto posto, é fato que no romance de Mann o mito do Diabo vence o herói que a ele desafia. E, paradoxalmente, a vitória do mito advém justamente da oferta que se faz a esse herói, sendo que a ele são dadas as armas da razão e da racionalidade para que se defenda das forças diabólicas do próprio mito – e redima o erro provocado pelo desejo e pela tentação a que se lançara. Quer dizer – e retomando mais uma vez um paralelo com o texto de Adorno e Horkheimer – se Ulisses vence as sereias por meio da razão e da astúcia – ao ludibriá-las, deixando-se amarrar a um mastro –, por outro lado Adrian convertera a sua própria razão e a racionalidade nas armas que o vitimariam. Por consequência, Adrian é derrotado pela técnica que tanto domina – uma vez que sua suprema racionalidade não suplanta os mistérios do Diabo, sua razão não vence os males que a assolam. E, para além disso, sua

³³⁶ MANN, 2000, p. 340.

complexa técnica composicional não atinge o plano da esperada abertura de “caminho” por ele pretendida.

O destino final desse Fausto não é, assim, o céu – como acontece ao Fausto de Goethe – mas sua danação e sua descida ao inferno eterno. Não há soluções nem possibilidades, nem foram vencidas as dicotomias do mundo. A inteligência de Adrian e sua sagacidade o arrastaram para o desterro, para o fim diabólico e terrível. Por isso, o *Fausto* de Mann passa a ser, dessa forma, praticamente, um anti-Fausto – obra que reflete exemplarmente a força ambígua do esclarecimento a arrastar a genialidade do homem moderno à degradação da raça.

*A Arte deixou de ser exequível sem a ajuda do Diabo e sem fogos infernais sob a panela... Sim, sim, meus caros companheiros, certamente cabe aos nossos tempos a culpa de que a Arte estagna, que se tornou por demais difícil e zomba de si mesma, que tudo se tornou por demais difícil e a pobre criatura de Deus já não percebe nenhuma saída, na sua miséria. Mas quem convidar o Diabo à sua casa, para superar o impasse e irromper para fora, comprometerá sua alma e tomará a carga da culpa dos tempos sobre a própria nuca, de modo que acabará condenado.*³³⁷

Fruto decadente do pacto de Adrian com o Diabo, o dodecafonismo abordado por Mann no romance contempla assim o universo dialético que ronda a atmosfera da razão. Afinal, se por um lado, e como dissemos, o aspecto formal do dodecafonismo (e da Nova Música, como um todo) rompe com a formalidade da música burguesa, por outro ela não atinge outras camadas sociais às quais pretende atingir. Falsamente revolucionário, o dodecafonismo – tal como nos mostra a música de Adrian Leverkühn no romance – tende mais a ser uma técnica “evolucionária,” portanto, do que propriamente se configura como uma ruptura com a antiga tradição – uma vez que retoma, recupera e desenvolve modelos formais ultrapassados (como o *lied*, a *ópera* e *oratório*, por exemplo).

Empregam-se, todavia, quase que no sentido de um resumo, todos os recursos expressivos da Música em si: obviamente não como imitação mecânica e retrocesso ao passado, mas sim como o

³³⁷ MANN, 2000, pp. 694-695.

*certamente proposital aproveitamento de quaisquer gêneros de expressão já representados na História da Música. Nesse caso, estão sendo submetidos a uma espécie de processo de destilação alquímica, para serem decantados e cristalizados em protótipos da significância do sentimento.*³³⁸

Mais do que um mero recurso literário utilizado para sustentar a verossimilhança do romance, a utilização da Nova Música na narrativa de Mann – e, em especial, a utilização do dodecafonismo – acaba por endossar o caráter dialético que o romance assume – reforçando também, como queremos afirmar – a relação do romance com a questão do esclarecimento. Nesse sentido, cabe ressaltar que – quase como nenhuma outra técnica de composição musical – é o dodecafonismo paradoxal em sua própria definição e origem – nas quais sobressaem rotas conflitantes que jogam ao mesmo tempo com o uso da racionalidade e da liberdade de expressão. Sobre esse aspecto, ensina-nos também Jorge de Almeida:

*O problema não é meramente teórico, mas também prático. O que está em jogo é a própria racionalidade de uma técnica que permite a liberdade de criação, mas exige ao mesmo tempo o retorno a formas rígidas. Se lembrarmos que, para o próprio Schönberg, a música dever ser “verdadeira,” então estaremos diante de um dilema, pois a evolução dos meios transforma em “enfeite” a busca de uma unidade formal previamente configurada. Como conciliar, de modo consistente, a construção e a fantasia?*³³⁹

Na esfera do romance, o dodecafonismo – dado a Adrian pelo Diabo como sendo a solução para a estagnação musical que o mundo alemão vivia após Wagner – surge assim duplo e falacioso como o próprio Diabo. Maldita, a Nova Música passa a ser – também no romance – quase como uma corrente à parte. Seus soques e sua falta de sentido fazem dela, ambigualmente, quase uma antimúsica. O mundo do “quadrado mágico,” desse modo, revela-se reflexo do tempo fechado em si mesmo: mundo sem saída, atormentado pela falsa ideia de progresso. Contrariando assim o caráter apaziguador e revitalizador que a burguesia atribui à música, Adrian revoga a obra musical oferecendo ao mundo uma música não mais conciliadora e pacífica: a música dodecafônica.

³³⁸ MANN, 2000, pp. 679-680.

³³⁹ ALMEIDA, 2007, p. 261.

- *Achei a solução*: aquilo não deve existir.
- *O que não deve existir, Adrian?*
- *O bom e o nobre* – respondeu –, *aquilo que qualificamos de humano, embora seja bom e nobre. Aquilo por cuja causa os homens têm lutado e têm tomado bastilhas de assalto; aquilo cuja glória os extáticos proclamaram jubilosamente; aquilo não deve existir. Será revogado. Eu o revogarei.*

Diante do que até aqui expusemos, cumpre afirmar em definitivo que – levando-se em conta a influência de Adorno no processo de escrita do *Fausto* de Mann – ao aceitarmos que é a *Filosofia da Nova Música* uma digressão à *Dialética do Esclarecimento*, talvez possamos pensar também que o romance em tela, como uma espécie de espelho, de certa forma reflete parte do pensamento adorniano – o qual, ao longo dos anos que envolveram a escrita do *Fausto*, por Mann, debruçara-se, por sua vez, e de maneira especial, sobre as questões que envolviam a sociologia da música e seus ditames. Nesse sentido, e sintetizando a tríada Mann-Adorno-Schönberg que – como até aqui ideamos apontar – acreditamos estar no cerne da constituição temática de *Doutor Fausto*, é José Miguel Wisnik quem – unindo a música de Schönberg, o romance de Mann e a dialética de Adorno – nos lembra ainda que:

*Assumindo sofredamente a necessidade de um sistema que é contraditoriamente recusa e reflexo imposto da ordem existente, sistema que ela funda e contesta, a música de Schönberg participaria, segundo Adorno, de uma racionalidade dialética. (...) Thomas Mann e Adorno olham, portanto, de dentro ou do alto da tradição alemã, para a profunda ambivalência da música dodecafônica (e para a desolação de todo o resto). Essa ambivalência se traduz em Mann, numa ironia essencial (se se pode assim dizer), e em Adorno numa dialética agônica que afirma um progresso que não tem como progredir, e que é a própria expressão do fim do ciclo tonal, com cuja história o pensamento dialético, pelo menos tal como Adorno o pratica, está profundamente enredado.*³⁴⁰

Isto posto, e partindo ainda do que nos ensina Jorge de Almeida – quando nos diz que a filosofia, quando se concentra nos problemas da construção e da expressão, compartilha

³⁴⁰ WISNIK, 1989, p. 188.

com a arte as contradições de seu tempo e não pode deixar de pensar os efeitos que as questões artísticas impõem a seu próprio conceito ³⁴¹ – ao lançarmos sobre o enredo de *Doutor Fausto* um olhar pautado na *Dialética do Esclarecimento*, talvez nos aproximemos do que, de fato, Adorno – em “uma aula sobre o estudo da filosofia” ³⁴² – vaticinara a seus alunos: “textos filosóficos não possuem significados fixados como coisas [*dinghaft*], mas são, e nisso se assemelham às obras de arte, campos de força por princípio inesgotáveis.”

343

³⁴¹ ALMEIDA, 2007, p. 309.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ ADORNO *apud* ALMEIDA, 2007, p. 309.

Conclusão

*Poucos dos outros povos tinham
em sua mítica nacional,
em sua poesia e em suas canções,
tantas alusões à morte e à abnegação
quanto os alemães.
“Guten Kamaraden” (“Bons camaradas”),
de Schiller,
em que um soldado é descrito
marchando e combatendo
lado a lado com seu melhor amigo,
até que uma bala o feriu mortalmente,
era uma canção favorita dos soldados alemães
e do povo alemão em geral.*³⁴⁴

Levando-se em conta o universo burguês do qual descende Thomas Mann – e considerando-se também a infindável quantidade de referências a fatos e a pessoas que, como evidenciamos neste trabalho, Mann extrai do mundo real a fim de convertê-las em literatura em seu *Fausto* – via de regra encontramos frequentes alusões da crítica literária ao caráter eminentemente autobiográfico do referido romance. Dessa linha interpretativa do livro de Mann, vale dizer, não deixaram de participar alguns de seus críticos de notória autoridade – como o dedicado Anatol Rosenfeld – e também leitores virtuosos como Erwin Theodor Rosenthal e Eugênio Trias, por exemplo.

De fato, a comparação que correlaciona as figuras de Adrian Leverkühn à própria Alemanha e a do escritor Thomas Mann à da personagem Serenus Zeitblom – o apaixonado e hesitante narrador dessa imensa história – não deve nem pode ser descartada. Personificação de uma nação em crise e que sucumbe fatalmente ao delírio do progresso a ser conquistado a qualquer preço, Adrian presentifica com sua danação – inegavelmente – o inferno ao qual desceu a própria germanidade. Mais do que isso, a atração de Adrian pelo poder do demônio pode também ser comparada à enraizada atração do povo alemão pelo que é ligado ao universo da entrega sacrificial e abnegada à morte – refletindo-se tal mórbida característica, no romance, por meio do pacto de Adrian com o diabo. Ou seja, e

³⁴⁴ ELIAS, 1989, p. 295.

como a crítica costuma apontar, o pacto de Adrian com o Diabo reflete assim o envolvimento e a atração da Alemanha pelo nazifascismo.

Corroborando tal afirmação – e trilhando ainda as sendas do universo autobiográfico comumente referenciado pela crítica – é fato que se o recolhido amor de Zeitblom por Adrian revela também muito de uma possível e velada inclinação homoafetiva de Mann, não podemos deixar de reconhecer também que o amor do escritor por seu país está igualmente e por inteiro refletido nessa complexa relação entre o protagonista e o narrador de seu *Fausto*. Nesse sentido, se – como vimos – Zeitblom toma a Adrian por sua própria “pátria” (*um homem solitário junta as mãos e diz: “que Deus tenha misericórdia de vossas almas, meu pobre amigo, minha pátria!”*³⁴⁵) – e sabendo-se que Adrian não poderia, obviamente, ter mais de uma alma (!) – certamente podemos entender que a prece de Zeitblom, dirigida a “vossas almas,” quase que explicitamente estabelece que a personagem Adrian representa a alma do povo alemão (ou, melhor dizendo, as “almas” alemãs). Então, podemos entender que a prece de Zeitblom pela alma de Adrian remete-nos também, assim, como que a uma prece de Mann por sua Alemanha.

Por caminhos interpretativos semelhantes também comumente encontramos críticos que aproximam a figura do Diabo, em Mann, da figura do próprio Führer ensandecido e terrível. Quer dizer, nessa perspectiva, se Adrian é a Alemanha seu pacto fatal só pode se dar – mesmo – com Hitler e com sua destruidora ideologia – que leva as almas alemãs a seu completo aniquilamento. Por outra via, outros teóricos – como também rapidamente apontamos no terceiro capítulo deste trabalho – também enxergam na personagem do Diabo do romance de Mann muito da personalidade e da perspicácia do filósofo Theodor Adorno (fiel escudeiro do escritor) ou mesmo o próprio compositor Arnold Schönberg (de quem Mann, como vimos, “empresta” muito de sua obra musical) – uma vez que é do Diabo que advém as chaves para uma nova técnica musical a qual abre a possibilidade de Adrian Leverkühn introduzir no mundo da música a sua decadente obra apocalíptica.

³⁴⁵ MANN, 2000, p. 709.

Outras leituras podem também apontar no romance em tela a recuperação que, nele, Thomas Mann estabelece das principais temáticas abordadas ao longo de toda a sua vasta obra literária. Assim é que, de fato, dentre tantos tópicos temáticos que frequentemente podem ser reconhecidos em seus mais variados livros – e também em parte significativa de seus ensaios – podemos reconhecer no *Fausto* a retomada de temas como a questão da morte, o debate em torno do papel do artista e da arte na sociedade, o velado desejo homoafetivo, a referência sensível e sensorial ao elemento materno (assinalado quase sempre pela semelhança entre as personagens maternas e a figura morena de Julia da Silva Bruhns Mann, mãe do escritor), o tema da declinante vida burguesa alemã, o insuflar do sentimento do *outsider*, a reflexão acerca de questões religiosas, a atração pelo abismo, o interesse pela configuração da composição musical, dentre outros.

Todavia, recai sobre esse último tema apontado o que, a nosso ver, permite que a leitura do romance de Mann avance para outros campos interpretativos muito mais profundos do que o viabilizado por uma leitura meramente autobiográfica. Como seguimos apontando desde o início deste trabalho, a observação acurada do universo musical do qual o romance dá conta torna-se fundamental para uma compreensão mais alargada de sua narrativa. Quer dizer – e como tentamos provar – mais do que prefigurar como uma simples temática, a música participa ativamente da construção desse romance, servindo inclusive para presentificar no enredo as alusões biográficas, históricas, sociais, filosóficas e estéticas sobre as quais ele se debruça.

Nesse sentido, parece-nos lícito afirmar que o reconhecimento e o mapeamento da musicografia de Adrian Leverkühn – tal como apontamos no capítulo 2 – possibilita-nos uma maior percepção da acurada técnica da escrita de Mann, a qual nos põe de maneira prática diante das questões musicológicas (e conseqüentemente históricas) que o enredo do romance, de maneira geral, propõe ao leitor. Por assim ser, acreditamos ter conseguido apontar – por meio da descrição da musicografia de Adrian e de seu paralelo com a obra de Arnold Schönberg – como o romance de Mann é capaz de representar a crise musical pela qual passou a Alemanha (e o mundo) ao longo das primeiras décadas do século XX. Num arco em paralelo, ao dar conta de simbolizar literariamente tal crise, fundindo música e

política, entendemos que o texto de Mann sinaliza também, assim, as relações entre tal crise na produção musical e a crise na política nacional alemã (e seus reflexos na Europa e no mundo).

Nessa trilha, e se tomamos como referencial metodológico um processo de análise que – como dissemos na introdução deste trabalho – leva em conta o olhar acerca das contribuições ou mesmo interferências do tecido musical e de sua técnica aplicadas sobre o tecido literário, cumpre ressaltarmos mais uma vez o desejo que Thomas Mann tivera de fazer com que seu romance, de alguma forma, **metaforicamente** “soasse” como música. Assim é que, também como apontamos no capítulo 2, a própria estrutura textual de tal enredo e a organização de seus capítulos – sob certo modo de visão – nos remete, em paralelo, ao que se pode praticar comumente no processo de composição do tecido musical. Ou seja, nos parece que Mann ousadamente tenha pretendido mesmo – e suas cartas e sua *Gênese* sobre o romance igualmente corroboram tal ponto de vista – criar com seu texto uma “ilusão musical” que pudesse fazer soar na cabeça do leitor a ideia de uma verdadeira obra musical (ilusão essa a qual chamamos aqui, partindo de Aristóteles, de *poética musical*) – sendo essa, a nosso ver, uma característica de grande relevância do ponto de vista da criação literária de *Doutor Fausto*.

Do ponto de vista temático, por sua vez, o livro de Mann recupera – como apontamos no capítulo 3 – o lugar do mito fáustico no século XX, devolvendo ao mito a danação e o caráter fatalista que, de certa forma, lhe fora modificado a partir da escrita do *Fausto* de Goethe. Quer dizer, Mann devolve à personagem Fausto o seu destino infernal – de acordo com o que ocorrera ao Fausto do romance anônimo. Tal retomada fatalista, no entanto, parece por sua vez originar-se no fato de Mann, como nos mostra Rosenfeld, encontrar-se no fim de uma era, no fim de uma época na qual os elos com a tradição germânica foram testados – e muitos deles rompidos. Se Mann devolve ao *Fausto* o seu destino infernal, tal retomada de certa forma pode espelhar ainda o olhar de Mann sobre a Alemanha e sobre a própria humanidade – refletindo-se em tal olhar a ideia de que, em pleno século XX, a ideia de salvação e do conforto celestial é descabida.

*O Fausto de Thomas Mann não poderia ser como o de Goethe, um Fausto salvador e libertador. Demasiado grande é o peso dos acontecimentos que se precipitaram nos mais de cem anos decorridos desde que Goethe concebeu em definitivo o seu Fausto. Goethe estava no começo e Thomas Mann está no fim de uma época. Entrementes, viveu Nietzsche e transformou os valores; entrementes, viveu Hitler e mal entendeu Nietzsche.*³⁴⁶

Por fim, vale também afirmar que, de certa maneira, tal descida do *Fausto* manniano ao inferno repontua assim, como igualmente apontamos no capítulo 3, a danação da própria arte moderna e pós-moderna – em especial no que diz respeito à composição musical e, como não poderia deixar de ser, ao destino da Nova Música. Nesse sentido, pode-se dizer que o romance fecha possibilidades, não há mais volta: se a esperança de uma continuidade – artística e existencial – menos absurda parece não persistir ou resistir ao soar da última nota da derradeira cantata de Adrian, tampouco nos deixa o romance aquecida a expectativa de que a arte – e a humanidade, em paralelo – possam ver-se um dia reerguidas. Um mundo destruído e uma arte que preconiza a falta de sentido como sendo o seu único sentido é o que parece estar simbolizado no final da epopeia de Adrian Leverkühn. O fim da arte, do amor e da humanidade, a barbárie – tal qual preconizara Adorno e Horkheimer – é o que parece ecoar (como um vaticínio musical e literário) após a barra dupla que – metaforicamente – podemos visualizar ao lado do ponto final que encerra a última linha do romance.

³⁴⁶ ROSENFELD, 1994, p. 55.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

ADORNO, T. W & HORKHEIMER, M. **A Dialética do Esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985.

_____ & MANN, T. **Correspondencia: 1943-1955**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2006.

ALMEIDA, J. **Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BAGGIO, I. **O Dodecafonismo tardio de Adorno**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

BASILIOUS, H. A. Thomas Mann's Use of Musical Structure and Techniques in Tonio Kröger. **Literature and Music. Essays on Form**. Provo. Utah, Brigham Young University Press, 1981.

BECKER, P. R. **A War of Fools – The Letters of Obscurorum Men: a study oh the satire and satirized**. New York University Ottendorfer Series. Bern: Peter Lang, 1981.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: escritos escolhidos**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1986.

CARPEAUX, O.M. **Uma Nova História da Música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CAZNOK, Y.B. **Música: entre o audível e o visível**. Rio de Janeiro: Editora da UNESP & FUNART, 2008.

CROSS, Milton. **O Livro de Ouro da Ópera**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

DAHLHAUS, C. **Schoenberg and the New Music**. Tradução de Derrick Puffet & Alfred Clayton. Cambridge, 1990.

ELIAS, N. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1989.

GAY, P. **A Cultura de Weimar**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

GRIFFITHS, P. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1987.

GOETHE, J.W. **Fausto & Werther.** São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosphere, Mood, Stimmung.** Standort: 2012.

GUSMÃO, Paulo. **Monteverdi.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GRIFFITHS, P. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1987.

KUSCHEL, Karl J; MANN, Frido & SOETHE, Paulo A. **Terra Mátria: a família de Thomas Mann e o Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LEIBOWITZ, R. **Schoenberg.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

LEIBRICH, L. **Thomas Mann: une recherche spirituelle.** Editions Aubier Montaigne. Paris: 1974.

LUCKÁCS, G. **Marxismo e Teoria da Literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MANN, T. **A Gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance.** São Paulo: Mandarim, 2001.

_____. **A Montanha Mágica.** São Paulo: Saraiva, 2011.

_____ **Confissões do Impostor Félix Krull.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000 (b).

_____. **Cervantes, Goethe, Freud.** Buenos Aires: Losada, 1943.

_____ & HESSE, H. **Correspondência entre amigos.** Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____ **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____ **Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freund.** Frankfurt Ausgabe: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. **Dois Novelas: A lei & A enganada.** São Paulo: Mandarim, 2003.

_____. **El triunfo Final de la Democracia.** Buenos Aires: Losada, 1938.

_____. **Essays.** New York: Vintage Books, 1957.

_____ **Mário e o mágico.** São Paulo: Círculo do Livro, 1981. 188 p.

- _____. **Morte em Veneza**. São Paulo: PubliFolha, 2003.
- _____. **O Eleito**. Rio Janeiro: Portugália, s/d.
- _____. **Os Famintos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Sua Alteza Real**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. **Schopenhauer**. São Paulo: Livraria Martins/Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- _____. **Tonio Kröger**. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- MANN, Kátia. **Minhas Memórias Inescritas**. São Paulo: Editora Ars Poética, 1992
- MARLOWE. **Fausto**. São Paulo: Hedra, 2006.
- MAZZARI, M. V. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica**. São Paulo: Ateliê, 1999.
- MENEZES, F. **A Apoteose de Schoenberg**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- MISKOLCI, R. Eros para presidente. A República Alemã sonhada por Thomas Mann. In: **Perspectivas. Revista de Ciências Sociais**. São Paulo: UNESP, 1997.
- NATTIEZ, J.J. **Music and Discourse: towards a semiology of music**. Princeton: Princeton University, 1990.
- NESTROVSKI, A. R. **Debussy e Poe**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- NOBRE, M. **A Dialética Negativa de Theodor Adorno**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- NUNES, B. **O Tempo na Narrativa**. São Paulo: Saraiva, 2002.
- OLIVEIRA, S. R de. **Literatura e Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, W. Correa de. **Beethoven, Proprietário de um Cérebro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PAZ, O. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- RICHARD, L. **A República de Weimar**. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988.
- ROSENFELD, A. **Thomas Mann**. São Paulo: Editoras: Unicamp, Edusp & Perspectiva, 1994.

_____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

ROSENTHAL, E. T. **Perfis e Sombras: estudos de literatura alemã**. São Paulo: EPU, 1990.

SANTIAGO, Silviano. **Suicídio da Teoria Literária. Prosa de Sábado. Sabático**. O Estado de São Paulo. 18/01/2013, p. S2.

SCHER, S. P. **Music and Text: critical inquiries**. Cambridge: University Press, 1992.

SCHNEIDER, Marcel. **Wagner**. Editions Du Seuil. Paris: Solfèges, s/d.

SCHOENBERG, A. **Tratado de Harmonia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

STEWART, R.J. **Música e Psique**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SOPEÑA, Federico. **Música e Literatura**. São Paulo: Editora Nerman, 1989.

SMITLER, H. E. **A History of the Oratório**. The University of North Carolina Press, 2000.

STRAVINSKY, I. **Poetics of Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

TRÍAS, E. **Conhecer Thomas Mann e a sua obra**. Lisboa: Ulisseia, 1990.

WEBERN, A. **O Caminho para a Música Nova**. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISNIK, J.

M. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.