

REVISTA



ECOS

LITERATURAS E LINGUÍSTICAS

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso
- Editora Unemat -

EPLIT
Centro de Pesquisa
em Literatura

CEPEL
Centro de Estudos e Pesquisas em Letras

Programa de
Pós-Graduação
em Estudos Literários
PPGEL

Editores/Organizadores

Agnaldo Rodrigues da Silva
Taisir Mahmudo Karim

Projeto Gráfico

Ricelli Justino dos Reis

Copyright © 2016 / Unemat Editora

Ficha Catalográfica elaborada pela Coordenadoria de Bibliotecas
UNEMAT - Cáceres

ISSN: 2316-3933 (*Online*)

Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas.

Editores/Organizadores: Agnaldo Rodrigues da Silva / Taisir Mahmudo Karim (Revista do Centro de Pesquisa em Literatura e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários). Cáceres-MT: Unemat Editora, 2016.

387 p.

1. Literatura 2. Linguística

Semestral (Ref.: Jan 2016 - Jun 2016). Vol. 20, ano 13, n. 1 (2016)

CDU: 81

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura - 82

2. Linguística - 81



REVISTA ECOS - Grupo de pesquisa em estudos da Arte e da Literatura comparada - Centro de Pesquisa em Literatura / Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavalhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 3221-0023 - revistaecos.unemat@gmail.com



UNEMAT Editora

Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavalhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000

Fone/Fax 65 3221-0023 - www.unemat.br - editora@unemat.br

Vol. 20, Ano 13, nº 1 (2016)

ISSN: 2316-3933 (*online*)

REVISTA ECOS

Literatura e Linguística

Indexações:

Sumários de Revistas Brasileiras (sumarios.org)

Diadorim

Latindex

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Reitora	Ana Maria Di Renzo
Vice-Reitor	Ariel Lopes Torres
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação	Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Rodrigo Bruno Zanin
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Alexandre Gonçalves Porto
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Ezequiel Nunes Pacheco
Pró-Reitor de Planejamento e Tecnologia da Informação	Francisco Lledo dos Santos
Pró-Reitoria de Administração	Valter Gustavo Danzer
Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis	Anderson Marques do Amaral

CENTRO DE PESQUISA EM LITERATURA Agnaldo Rodrigues da Silva

CONSELHO EDITORIAL/REVISTA ECOS

Agnaldo Rodrigues da Silva - UNEMAT (Presidente)
Elza Assumpção Miné - USP
Inocência Mata – Universidade de Lisboa/Portugal
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida – USP
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Maria Fernanda Antunes de Abreu – Universidade Nova de Lisboa/Portugal
Mônica Graciela Zoppi Fontana - UNICAMP
Roberto Leiser Baronas - UFSCar
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo José Gonçalves – UNESP
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT
Benjamin Abdala Junior –USP
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT
Eduardo Guimarães - UNICAMP
Elizete Dall'Comune Hunhoff - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP
Liliane Batista Barros - UFPA
Luiz Francisco Dias - UFMG
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Mário César Leite - UFMT
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP
Nelly Novaes Coelho - USP
Rita de Cássia Natal Chaves - USP
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP
Vera Lúcia da Rocha Maquêa - UNEMAT
Yasmin Jamil Nadaf - Academia Mato-Grossense de Letras
Walnice de Matos Vilalva – UNEMAT

REVISTA



ECOS

TEXTOS EM PORTUGUÊS/INGLÊS



A TRAJETÓRIA MUSICAL DE ADRIAN LEVERKÜHN
DELINEADA NO ROMANCE DOUTOR FAUSTO DE
THOMAS MANN

ADRIAN LEVERKÜHN'S MUSICAL JOURNEY OUTLINED IN
THE NOVEL DOCTOR FAUSTUS, BY THOMAS MANN

Beatriz Schmidt Campos¹
Sidney Barbosa²

RESUMO: Neste trabalho, pretendemos analisar a trajetória musical da personagem Adrian Leverkühn, delineada no romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann, sobre vários aspectos: as influências musicais do personagem para compor um novo estilo musical, os comentários críticos-musicais de composições reais feitas por Theodor Adorno, presentes em todo o romance e o estilo de autores reais que Adrian escolhe para compor sua obra no interior do romance, evidenciando uma grande valorização por parte do músico na sua relação com a música e com a fala. Destaca-se, entre essas referências do mundo musical no universo ficcional, o processo embrionário de sua “composição rigorosa”, inspirada na música dodecafônica de Arnold Schönberg. Essa “composição rigorosa” é a razão pela qual Mefisto o escolhe para comprar-lhe seu tempo criativo e constitui uma representação metafórica de aspectos da mentalidade alemã que demonstram uma ambivalência entre a cultura humanística e o apelo ao pacto faústico.

PALAVRAS-CHAVE: Música dodecafônica; Música e fala; Mefisto; Música na ficção romanesca; *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

ABSTRACT: In this article, we intend to analyze Adrian Leverkühn's musical journey outlined in the novel *Doctor Faustus* by Thomas Mann, covering several aspects: Adrian's musical influences when composing a new musical style, Theodor Adorno's real musical reviews of compositions, which were used by the author throughout the novel, the style of real composers who influenced Adrian in composing his own musical work, demonstrating how the musician deeply values the relationship between music and speech. Therefore, among these references from the musical world in the fictional universe, we can highlight the embryonic process of his rigorous composition inspired on Arnold Shöenberg's dodecaphonic music. This rigorous composition is the reason why Mephisto chooses to buy Adrian's creative time and it also constitutes a metaphoric representation of aspects present in German mentality that shows an ambivalence between the humanistic culture and the appeal of the Faustian pact.

-
- 1 Discente de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: bialitflute@gmail.com
 - 2 Professor Adjunto III do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. E-mail: sidneyb@unb.br

KEYWORDS: Dodecaphonic music; Music and speech; Mephisto; Music in the fictional novel; Thomas Mann's *Doctor Faustus*.

A história do compositor Adrian Leverkühn, narrada no romance **Doutor Fausto**, de Thomas Mann, seria um tanto comum se não fosse o fato de esse personagem ser o criador de um novo estilo musical, que ele denominava de “composição rigorosa”, o qual encontra o seu contraponto na música dodecafônica de Arnold Schönberg, e também por fazer um pacto com o demônio.

Adrian Leverkühn nasceu e cresceu na Granja de Buchel na Alemanha e, influenciado por seu tio, iniciou seus estudos de piano, com o professor e músico Wendell Kretzchmar, numa cidade vizinha chamada Kaisersaschern. Kretzchmar foi responsável por toda sua formação musical. Depois de desistir de estudar teologia, Adrian se muda para Leipzig para continuar seus estudos com Kretzchmar, agora não só de piano, mas também de composição, de harmonia e de orquestração. Logo após sua mudança, Adrian envia uma carta a Serenus Zeitblom, seu amigo de infância e narrador desse romance, na qual lhe conta sobre seus progressos musicais e sobre seu primeiro contato com o diabo e com sua amante, Esmeralda. Leverkühn compõe sua primeira peça, ainda com características românticas. O autor comenta sobre essa obra, *Fosforescência do mar*, por meio da personagem de Serenus: “[...] a meu ver, um exemplo muito esquisito da capacidade de um artista dar o melhor de si a uma causa na qual, intimamente, já cessou de crer, de modo que insiste em exceler no uso de recursos artísticos, que, na sua opinião, já beiram o obsoleto” (MANN, 1947, p. 212).

Um ano após a referida carta, Adrian volta a procurar Hetaera Esmeralda (nome que ele lhe dera baseado em um tipo de borboleta que seu pai colecionava) e, inspirada no nome de sua amante, revela-se uma nova prática musical, “[...] ligada à mística de números e ao simbolismo de letras” (MANN, 1947, p. 217). Seu nome era Hetaera Esmeralda e, das letras de seu primeiro nome, cria-se uma sequência formando as notas h (si), es (mi bemol), e (mi) e a (lá), que aparecem como “arquétipo temático” em várias composições de Adrian.

Leverkühn produz composições extraídas de textos e poemas de Shakespeare, Brentano, Verlaine, William Blake, Klopstock, *Gesta romanorum*, poesia lírica e catalã, poemas italianos, culminâncias visionárias da *Divina Comédia* e textos bíblicos. Isso demonstra que o personagem tinha uma forte relação com o texto, assim como os grandes compositores. Suas influências musicais são: Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude, Shütz.

Um pouco depois do começo da Primeira Guerra (cap. XXI), Adrian recebe a visita do diabo na casa dos Manardis, em Palestrina, onde residia, e – em longo diálogo – Mefisto (Ele) explica-lhe, desde o começo de sua existência, por que o escolheu: a relação de seu pai com sua profissão, seu fascínio por borboletas, sua desistência do curso de teologia, seu encontro com Esmeralda, a morte dos médicos que Adrian procurou quando adoeceu e principalmente sua inteligência e seu brilhantismo musical. Adrian lhe vende seu tempo: vinte e quatro anos em troca de prodigiosa produção musical.

O compositor se muda para Pfeiffering, à casa da família Schweigestill, e continua trabalhando intensamente em sua produção musical. Suas obras são executadas em Weimar, em Praga (na Sociedade de Música contemporânea), nos saraus de Ambruch, na sala Ehrbar, em Viena e em Frankfurt.

Finalmente, em 1924, Rudi Schwerdtfeger, um violinista virtuoso e amigo, estreia a obra musical *Concerto para Violino*, que Adrian compusera em sua homenagem. Logo depois, Rudi executa essa peça em Berna e Zurique, onde o musicista e o compositor conhecem Marie Goudeau. Adrian apaixonou-se por Marie e pede ao amigo que interceda por ele em suas intenções de casar-se com ela. Entretanto, Marie sente-se, na verdade, atraída por Rudi, que corresponde ao seu amor, quando algo trágico acontece. Após um dos concertos de Rudi, uma antiga amiga de Adrian – Inês –, que se tornou amante de Rudi, mata-o por ciúme.

Adrian continua compondo intensamente, mas vive cada vez mais recluso. Depois desse trágico acidente, Adrian passa por uma experiência de sofrimento ao receber em sua morada um sobrinho que está em recuperação de uma doença grave. Esta criança conquista seu coração, mas tem uma recaída fatal e acaba falecendo.

Ao final da Segunda Guerra e depois de todos esses acontecimentos fatais, Adrian começa a escrever a principal peça de sua vida, em que condensa toda sua técnica e seu estilo musical no uso do que ele chama de composição rigorosa: *A Lamentação de Doutor Fausto*.

Logo após, ele convida todos os seus amigos e conhecidos para ouvir em primeira audição algumas passagens da recém-concluída obra sinfônica e coral e nesse evento ele confessa sua relação com a meretriz Esmeralda, que o enfeitiçou e, assim, concluiu seu pacto com o diabo. Por esse motivo, Adrian confessa sua responsabilidade perante todo o mal que aconteceu a sua volta: a morte do amigo Rudi e de seu sobrinho querido.

Adrian vive, então, em condições de demência até sua morte.

Sua obra musical marca um novo período na História da Música Ocidental. Com suas composições, nasce um novo estilo e outra maneira de ouvir e entender a Música, transformando o paradigma filosófico artístico. Vale ressaltar que Thomas Mann enfatizou em seu romance o sucesso da obra do compositor como uma metáfora da ascensão do poder da Alemanha e, ao mesmo tempo, da destruição do País com a humanização e o arrependimento do personagem.

Para elaborar a sua história, Mann baseou-se na música dodecafônica de Arnold Schönberg, compositor que viveu entre 1874-1951, para descrever o novo estilo composicional de Leverkühn. No romance, Adrian utiliza o nome de sua amante, “Hetaera Esmeralda”, para explicar simbolicamente que, das letras de seu primeiro nome (h-e-a-e-es, em alemão), são formadas as notas musicais (si, mi, lá e mi bemol) e que, de construções melódicas a partir dessas notas, aparecem as primeiras indicações da criação da “composição rigorosa” ou dodecafonismo.

A música dodecafônica foi um rompimento com o sistema musical tonal. Esse sistema prevaleceu aproximadamente entre o fim da Idade Média e o fim do século XIX. No sistema tonal, toda música apresenta uma tonalidade definida, há uma hierarquia entre as notas, uma organização musical com base em uma determinada nota. A harmonia é formada por notas que giram em torno de uma nota principal. No dodecafonismo, as doze notas da escala cromática formam uma série. Nessa série obrigatoriamente todas as doze notas da escala devem aparecer em uma ordem escolhida pelo compositor e nenhuma nota pode se repetir até que a série esteja formada. Depois de estabelecida a ordem das notas, a série poderá ser tocada em sua forma original e em mais três formas seriais possíveis. Essas formas ou variações são chamadas de: retrógrada (a série original tocada de trás para frente), inversa (a série original tocada com intervalos invertidos), e retrógrada da inversa (a série inversa tocada de trás para frente).

Para “ouvirmos” essa metáfora musical, extraída do romance de Mann, em que Adrian escolhe as notas do nome de Hetaera para compor um novo estilo, podemos imaginar, partindo da explicação dada acima, a notas si agudo - mi grave - lá grave - mi bemol agudo, como uma pequena série. Suas variações seriam então: mi bemol - lá - mi - si (retrógrada); si grave - mi agudo - lá agudo - mi bemol grave (inversa) e mi bemol grave - lá agudo - mi agudo - si grave (retrógrada da inversa).

Para aprofundarmos nas diferenças dos dois estilos musicais referidos acima, o sistema tonal e o dodecafonismo, podemos refletir sobre

a comparação que o teórico Leonard Meyer, que contribuiu com trabalhos no campo da teoria estética da música, apresenta. Sarath aponta que:

Leonard Meyer identificou duas categorias de elementos básicos da música. O parâmetro *sintático*, que inclui a harmonia, a melodia e o ritmo. O parâmetro *não sintático*, que inclui dinâmica (volume), densidade (quantidade da atividade da nota – de altamente escasso para altamente denso – numa passagem musical) [...], A densidade pertence à quantidade de notas dadas em uma unidade de tempo [...], tessitura (extensão do instrumento ou da voz, do som mais grave ao mais agudo), duração, timbre e pausa (silêncio). (SARATH, 2010, p. 4, tradução nossa).

Por meio dessa distinção, podemos observar que a música tonal inclui tanto os parâmetros sintáticos como os parâmetros não sintáticos. Em uma composição tonal, há o uso da dinâmica, da densidade e da tessitura nas frases, há o timbre de cada instrumento; e a duração das notas e das pausas são marcadas por meio do ritmo. Além disso, todo o processo de uma música tonal baseia-se em uma harmonia que guia as melodias principais e os contracantos. Por sua vez, na música dodecafônica e em todos os estilos que se seguiram na Música Erudita, depois do Romantismo, como o serialismo e a música contemporânea, o parâmetro não sintático passou a ser o preponderante para compreendermos as composições sob outra perspectiva.

Além dessa mudança de parâmetros auditivos, as visões filosóficas em relação à música, do Romantismo para o Pós-Romantismo e depois para a música atonal e mais especificamente para o dodecafonismo, também sofreram diversas transformações. Para Adorno, filósofo da Escola de Frankfurt e crítico de música, “[...] com o dodecafonismo, Schönberg operara uma conceitualização que representava uma evolução do processo de racionalização da música europeia” (ADORNO *apud* FERNANDES, 2007).

E ainda, para Juan Carlos Paz:

A técnica da composição dodecafônica constitui um ensaio de reestruturação lógica, conseqüente e efetiva, uma vez que, ao ponto final de uma extensa trajetória, em que a música da civilização ocidental, após o desgaste progressivo de seus elementos básicos – tonalidade e formas resultantes -, empreende a lenta, continuada e obrigatória tarefa de superá-los com outros recursos mais avançados, mais necessários e mais eficazes (PAZ *apud* EIMERT, 1973:7 *apud* KOZU, 2000, p. 1).

Esse novo estilo contrapõe-se ao que Moisés afirma como o estilo romântico: “[...] recusando as regras, os modelos, as normas, os românticos batem-se pela total liberdade criadora” (MOISÉS, 1999, p. 463).

Considerando as análises acima realizadas e de acordo com Kraus:

Theodor Adorno é uma figura proeminente nessa autobiografia parcial nos anos que Mann passou escrevendo em Los Angeles[...]. Mann precisa dos conhecimentos musicais de Adorno em particular.[...]Está claro que grande parte dos comentários teóricos musicais do romance vem de Adorno (KRAUS, 2008, p. 170, tradução nossa).

Apesar de Mann utilizar os comentários de Adorno nas suas análises musicais durante todo o romance, como no capítulo oito, em que Kretzchmar, professor de Adrian, analisa Beethoven (e possivelmente trata-se de uma análise e de uma opinião de Adorno):

Assim crescia a arte de Beethoven acima de si própria: dos confortáveis domínios da tradição, subia, diante dos olhares da humanidade, que, espantados, a seguiam, a esferas inteiramente pessoais; um ego dolorosamente isolado do absoluto, distanciado até, em virtude da extinção do ouvido, daquilo que os sentimentos podem apanhar, o solitário príncipe de um reino de espectros, do qual apenas partiam tremores estranhos em direção aos mais bem-intencionados contemporâneos, e cujas mensagens aterradoras estes, só ocasional e excepcionalmente tinham sabido captar (MANN, 1947, p.76).

De acordo com Kraus, “Mann mantém uma visão tradicional de expressão artística apesar de aceitar algumas ideias modernas de Adorno. Essa resistência a Adorno é consistente na visão de Mann e Schoenberg sobre o que artistas fazem” (KRAUS, 2008, p.170, tradução nossa). Ainda que a análise musical acima faça referência à obra de Beethoven, podemos perceber que Mann mantém, nos comentários sobre as obras de Adrian, terminologias como “expressividade” e “emoção”, que nos remetem ao Período Romântico. Por meio do pensamento de Adorno, uma composição dodecafônica exclui qualquer possibilidade de sentimentos subjetivos, mas essa não era a visão de Mann quando apresentava as obras do personagem Adrian. É o que acontece, por exemplo, no capítulo XLIII, no qual Serenus analisa o *Quarteto de cordas*, de Leverkühn:

A primeira parte da composição, um moderato, assemelha-se a um colóquio profundamente meditativo, deliberação espiritualmente exigente entre os quatro instrumentos, uma troca de opiniões grave, ponderada, quase desprovida de alterações dinâmicas. Segue-se um presto sussurrado como que num delírio, tocado à surdina por todos os quatro músicos; em seguida, um trecho lento de pouca duração, e no qual a viola assume o domínio absoluto, acompanhada de interjeições dos demais parceiros, de modo a lembrar uma certa cantata. No movimento allegro com fuoco, finalmente, a polifonia se estende em linhas prolongadas. Não conheço nada que me emocionasse mais do que esse desfecho no qual labaredas parecem dardejear de todos os quatro lados, numa combinação de volatas e trilos que nos dá a impressão de ouvirmos toda uma orquestra (MANN, 1947, p. 641-642).

Nota-se nessa análise que, apesar de essa obra ser uma das mais maduras do personagem Adrian – e, portanto, provavelmente uma peça essencialmente dodecafônica –, o autor do romance a analisa e a interpreta como uma obra de elementos subjetivos e emocionais, contrariando a ideia de que, segundo Tamar Rabelo de Castro, “Tal música quer falar ao cérebro e não ao coração, trata-se de uma música racional e não sensitiva” (CASTRO, 2004, p. 14).

Adrian estudou teologia e, tendo escolhido a música como carreira, é influenciado por compositores renascentistas, como Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Buxtehude. Apesar de o estilo musical renascentista ser estilisticamente mais limpo, menos rebuscado e menos emocional, o autor, ainda contrário às ideias de Adorno, analisa as obras desses compositores como uma “[...] música passional, que tratava o verbo bíblico com espantosa liberdade humana e com sumamente expressiva audácia da declamação, revestindo-se de uma instrumentação nitidamente descritiva” (MANN, 1947, p. 249). Tem-se a impressão de que Mann está se referindo a uma música mais rebuscada, da escola romântica ou até mesmo barroca, e não da escola renascentista, que apresenta elementos menos emocionais, como no classicismo e no dodecafônico de Adrian. Na música dodecafônica, Leverkühn retoma de alguma forma uma expressão desprovida de subjetividade, estilo que se aproxima muito mais do Classicismo e do Renascentismo do que do rebuscamento e do exagero do Barroco e do Romantismo.

Apesar disso, a poesia e os textos que o personagem Adrian utiliza em suas composições são de autores do século XIX, como Verlaine e William Blake. É importante ressaltar que, apesar de o personagem compositor ter sido criador dessa nova música, mais racional e lógica, que au-

ditivamente buscava outras “tensões”, o autor utilizou textos românticos de modo que não seriam exatamente textos contemporâneos ao estilo que o personagem estava criando.

Adrian valoriza muito o texto em sua música e faz no romance uma importante reflexão sobre as relações entre a música e a fala:

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. Geralmente traçava em palavras o decurso das ideias de uma composição, intercalando, quando muito, umas poucas notas (MANN, 1947, p.228).

Adrian detinha-se nesse tema, que evidentemente o fascinava. Para o personagem:

Seria, pois, apenas natural que a música se inflamasse pelo verbo, que o verbo jorrasse da música, assim como ocorre ao fim da Nona Sinfonia. Afinal de contas, era inegável que toda a evolução da música alemã tendia para o drama de Wagner, com sua unidade de palavras e tons, e nele encontrava sua meta (MANN, 1947, p. 229).

Essa utilização permanente da palavra ou do texto na música, segundo Arnaldo Guimarães de Almeida Neto (2008), deriva de uma antiga tradição musical no ocidente, na qual poesia e música faziam parte do mesmo exercício poético. Almeida Neto aponta que, no estudo da *melopoética*, terminologia que significa melos = canto + poética, disciplina proposta pelo professor de literatura e músico húngaro Steven Paul Scher, o teórico Calvin Brown e difundida no Brasil pela professora emérita da UFMG, Solange Ribeiro de Oliveira (2002), podemos classificar as relações entre texto e música em três categorias: “música e literatura”, em que o texto e a música coexistem, como em uma canção, *lieds* ou ópera; “literatura na música”, cuja origem remonta ao período romântico, em obras como o poema sinfônico (por exemplo **Don Quixote**, de Richard Strauss, no qual cada personagem é representado por um instrumento) e a música

programática (na qual a música imita sons do cotidiano e da natureza); e “música na literatura”, que corresponde à imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras e equivale também à literatura de partituras existentes ou imaginárias.

A música na literatura caracteriza-se também “[...] pelo uso metafórico da música no texto, pela presença do personagem músico na narrativa e ainda em qualquer elemento de natureza originalmente musical, que contribua para a construção do texto literário” (OLIVEIRA *apud* ALMEIDA NETO, 2008, p. 18). Neste caso, a obra literária, **Doutor Fausto**, seria um dos melhores exemplos para essa última classificação, pois o compositor é o personagem principal, a obra está recheada de análises musicais e, além disso, toda a narrativa gira em torno do processo de criação composicional.

Adrian, no interior do romance, utiliza a técnica da música na literatura, pois escolhe textos pré-existentes para “musicar”, como sua composição baseada em textos do livro de histórias e em anedotas medievais “Gesta Romanorum”, em que ele esconde os cantores para dar voz a marionetes. Além de vários outros exemplos, o personagem elabora, juntamente com seu amigo Serenus, o libreto de *Love’s Labour’s Lost* (Obras de amores perdidos), de William Shakespeare, que conta a história de quatro amigos que se apaixonam ao mesmo tempo. Seguindo a classificação acima citada, ele se serve também da “música e literatura” quando compõe “*lieds*”, isso é, as canções alemãs em cujas composições Adrian utiliza textos e poemas de William Blake, de Verlaine e de Brentano. Essa última classificação, “onde fala e música complementam-se mutuamente” (segundo o próprio personagem), faz parte de todo o processo composicional da canção erudita e principalmente popular da época e dos dias de hoje.

Ao fim da Segunda Guerra, “[...] após o fracasso de seu projeto de casamento, a perda do amigo e o finamento da maravilhosa criança que a ele se juntara” (MANN, 1947, p 677), Adrian compõe aquela que seria “sua última” e mais “suprema” obra entre as que compôs (p. 677), a *Lamentação de Doutor Fausto*, e o personagem Serenus associa esta obra à queda da Alemanha: “Neste momento porém, só uma única música pode servir-nos, somente ela corresponderá a nossas almas, a saber: a lamentação do filho do Inferno[...]” (p. 680) e Serenus analisa a obra:

[...] não é por acaso que a cantata do *Fausto* tenha ligação estilística tão forte com Monteverdi e o séc. XVII, cuja música não por acaso dava preferência aos efeitos do eco de um modo que às vezes beirava o maneirismo: o eco, a devolução da voz humana com o som da natureza são essencialmente lamento, o melancólico “ai” que a natureza profere em relação ao homem e ao esforço que ele faz para comunicar sua solidão – assim como, ao inverso, o lamento das ninfas aparenta-se ao eco. Na derradeira e mais sublime criação de Leverkühn, o eco, artifício predileto do barroco, foi empregado amiudadamente, produzindo efeitos de indivisível melancolia (MANN, 1947, p. 681).

Em seguida, Serenus continua:

Essa gigantesca Lamentação – de quase cinco quartos de hora de duração – está no fundo desprovida de dinamismo, de evolução, de dramaticidade e são inteiramente iguais aos círculos concêntricos que se formam, sempre se ampliando, um ao redor do outro, pelo efeito de uma pedra atirada na água [...] Assim, o criador da *Lamentação do Dr. Fausto* torna-se capaz de entregar-se à subjetividade, no uso do material pré-organizado, sem nenhuma inibição, sem consideração da estrutura já preestabelecida, e por isso essa sua obra mais rigorosa, essa obra na qual o cálculo foi levado ao extremo, é ao mesmo tempo puramente expressiva (MANN, 1947, p.682-684).

Na análise musical feita pelo personagem, percebe-se que o autor reforça sua ideia de manter os elementos subjetivos na obra de Leverkühn, dos quais Adorno, em sua crítica reiterava que a música dodecafônica era desprovida. Ao mesmo tempo, Mann associa a obra de Adrian a de Monteverdi, que não era exatamente um compositor barroco, mas nesse momento Serenus fala de outra emoção, mais contida talvez, a melancolia. E logo após, segue dizendo que a obra está desprovida de dinamismo e de dramaticidade e termina afirmando que é a obra mais expressiva de Adrian.

Acreditamos, assim, que esse tenha sido um momento culminante, em que o autor coloca toda sua emoção, no momento em que vive a queda da Alemanha e a passagem do Romantismo para este novo estilo, desprovido de uma emoção subjetiva, para um pensamento racional, lógico, que levou a essa nova música chamada “composição rigorosa”. É como se o autor desse seu último suspiro ao expor todos os sentimentos que podia em uma obra musical.

Por fim, Adrian convoca todos os seus amigos e confessa seu pecado:

Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e com pleno conhecimento do perigo por maduramente ponderada coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar glória neste mundo, dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda d'Ele e é a obra do Diabo, inspirada pelo Anjo da Peçonha (MANN, 1947, p.697).

Logo após Adrian sofre de demência até falecer...

Com a escrita desta obra, realiza-se, portanto, um perfeito casamento entre Literatura e Música, proporcionando, além disso, uma ligação entre a obra de Thomas Mann e o mundo político, social e histórico que a sociedade alemã experienciava, à época, no contexto da ascensão do Nazismo ao poder, contexto em que o romance foi publicado. É a arte construindo pontes incríveis e inesperadas entre a realidade política e a mensagem estética. Não é por nada que o **Doutor Fausto** coloca-se no cume da obra geral de um grande romancista. Thomas Mann apresenta-se também como o denunciador da maior e melhor interpretação da tragédia alemã da primeira metade do século XX, que redundou na assombrosa e destruidora Segunda Guerra Mundial.

Referências

ALMEIDA NETO, Arnaldo Guimarães de. Música das Formas: A Melopoética no romance *Avalovara*, de Osman Lins. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura)- Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade de Pernambuco. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/autores/diss-2008-arnaldo-guimaraes.html>. Acesso em: 20/07/2015.

CASTRO, Tamar Rabelo de. DÁIMON: GÊNIO OU DEMÔNIO. Um estudo do “Doutor Fausto” de Thomas Mann. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a música dodecafônica. In: Anais da 4ª Semana da Música- 50 anos. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2007. Disponível em: <http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/?c=comunicacoesorais> Acesso em: 15/07/2015.

KOZU, Fernando. O Serialismo Dodecafônico. Revista Academia.edu, 2000. Disponível em: http://www.academia.edu/1928191/O_Serialismo_Dodecafônico. Acesso em: 15/08/2015.

KRAUS, Justice. Expression and Adorno's Avant-Garde: The Composer in *Doktor Faustus*. New Jersey, USA, Wiley, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27676163>. Acesso em: 17/07/2015 .

MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

SARATH, Edward. **Music Theory Through Improvisation**. University of Michigan. New York and London. Routledge, 2010.

