



AS RELAÇÕES MIDIÁTICAS ENTRE LITERATURA E MÚSICA EM *DOUTOR FAUSTO*, DE THOMAS MANN

THE MEDIAL RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND MUSIC IN *DOCTOR FAUSTUS*, BY THOMAS MANN

Luiz Henrique Ernesto Coelho*

* coelho.luizhenrique@gmail.com

Mestre em Letras: Literaturas Modernas e Contemporâneas pela UFMG e doutorando em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma instituição.

RESUMO: O romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, apresenta duas características fundamentais da escrita do autor alemão: a primeira aponta para o momento de escrita do romance, isto é, durante o exílio do escritor, nos Estados Unidos; enquanto a segunda direciona-se à relação entre Mann e a música, percebida em vários de seus textos. Na narrativa de *Doutor Fausto*, em que se inscreve a personagem do compositor Adrian Leverkühn, os elementos musicais apontam para a necessidade de uma análise que se aproxime da teoria musical desenvolvida no texto. O resultado dessa análise evidencia as modificações culturais surgidas nos primeiros anos do século XX, incluindo o sistema de organização dodecafônico proposto pelo compositor Arnold Schoenberg. Neste artigo, portanto, procura-se entender a interferência medial da linguagem musical no texto literário e como esta define a narrativa e a escrita de Thomas Mann.

PALAVRAS-CHAVE: Thomas Mann; ékphrasis; intermedialidade.

ABSTRACT: The novel *Doctor Faustus*, by Thomas Mann, presents two fundamental characteristics of the German author's writing: the first points to the moment when the novel was written, that is, during the writer's exile in the United States; while the second addresses the relationship between Mann and music, perceived in several of his texts. In *Doctor Faustus's* narrative, in which the character of composer Adrian Leverkühn is inscribed, the musical elements point to the need for an analysis that approaches the musical theory developed in the text. The result of this analysis shows the cultural changes that emerged in the early years of the 20th century, including the dodecaphonic organization system proposed by composer Arnold Schoenberg. In this article, therefore, we seek to understand the medial interference of musical language in the literary text and how it defines Thomas Mann's narrative and writing.

KEYWORDS: Thomas Mann; ekphrasis; intermediality.

PRELÚDIO

As primeiras definições para a *écfrase* foram desenvolvidas na Antiguidade Clássica e, *a priori*, entendia-se que tal recurso retórico vinculava-se à ideia de representação, aproximando-se do conceito de *mimesis*. Hansen (HANSEN, 2006, p. 86), ao abordar os conceitos originalmente atribuídos à *écfrase*, afirma que o engenho dos poetas que mobilizam esse módulo retórico consiste na descrição de algo incrível por meio de artifícios críveis, os quais se encontram no imaginário coletivo do público espectador.

O encontro da descrição com o imaginário do público foi entendido por Aristóteles (ARISTÓTELES, 2005, p. 21-22) como uma das razões para a origem da poesia, pois sentimos prazer ao contemplar algo ou alguém reconhecível, uma vez que isso se vincula ao aprendizado ou à possibilidade de se identificar o elemento original. Segundo o filósofo (ARISTÓTELES, 2005, p. 22),

se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma causa semelhante.

Embora *a priori* vinculadas, *écfrase* e *mimesis* possuem suas particularidades: um aspecto que as diferencia é a possibilidade de, na primeira, se articular a descrição da propriedade de outra forma artística, como a pintura, por exemplo. Desse modo, a habilidade dos escritores de, por meio do uso da *écfrase*, produzir imagens com palavras também sistematiza a aproximação da literatura dos demais meios expressivos.

Deve-se afirmar que o uso da *écfrase* varia conforme o poeta que a desenvolve, pois este a constrói segundo seus próprios valores e estilos. Segundo Aristóteles (ARISTÓTELES, 2005, p. 20), a descrição verbal deve ser compreendida segundo os fundamentos mobilizados pelos pintores para retratar algo: “Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes”. A enunciação dos objetos, desse modo, não se trata apenas de uma tentativa de imitação de seus atributos físicos. Logo, segundo esse ponto de vista, a *écfrase* diferencia-se da *mimesis*¹, pois essa confere *enargeia*² à narração e descreve, para além das características físicas do objeto apresentado, a sua caracterização — como sua pureza, clareza, vigor, brilho ou graça —, entendida segundo o olhar particular de quem a observa e enuncia.

1. A *mimesis* pode ser entendida como reprodução, imitação.
2. A *enargeia* pode ser entendida como uma descrição visualmente poderosa que recria vividamente algo ou alguém por meio de palavras.

Uma vez relacionada a éfrase literária às expressões pictóricas, questionamo-nos como poderíamos pensar tal módulo retórico em relação às manifestações artísticas que não possuem forma física, como a música. Claus Clüver (CLÜVER, 1999, p. 187) propõe a expansão do conceito ao afirmar que a tradição dos estudos sobre a éfrase satisfizesse em defini-la apenas como “representação verbal da representação visual”³ — aceção que limita o conceito, pois exclui possíveis descrições de formas artísticas não pictóricas.

Para Lydia Goehr (GOEHR, 2010, p. 389), contudo, para que isso ocorra, seria necessário — em relação ao conceito de éfrase — “ou descartar suas concepções comuns ou, muito melhor, revisá-las e expandi-las”⁴. A partir dessa possível expansão, sugerem-se duas possibilidades para a produção de vínculos entre música e éfrase: a primeira seria uma descrição verbal da música, que a evocasse na imaginação do leitor; enquanto a segunda possibilidade residiria na musicalização de um poema, pintura ou escultura.

Isso significa que, para investigar a éfrase musical, é necessário investigar como a éfrase se ligou não somente à música, como também às demais formas artísticas. Isto posto, torna-se necessária a revisão das teorias acerca do

conceito de éfrase desenvolvidas na Antiguidade Clássica, algo que possibilita a expansão do seu conceito moderno em relação à expressão musical e — para a autora (GOEHR, 2010, p. 390) — permite-nos compreender a relação existente entre a música e outras mídias.

INTERLÚDIO

Thomas Mann nasceu na cidade de Lübeck, hoje pertencente ao território da República Federal da Alemanha, em 1875, e tem sua obra literária permeada pela inclusão das temáticas musicais. Esta surge ora como pano de fundo, a exemplo do romance *A montanha mágica* (1924), ora como integrante central da narrativa, como em *As confissões de Felix Krull* (1922). Já no romance *Doutor Fausto*, publicado em 1947, que tem como protagonista um compositor, a música também se faz presente quando o recurso da éfrase é apropriado pelo autor para desenvolver descrições musicais, assim como de gravuras, personagens e espaços. Assim, a éfrase está presente em *Doutor Fausto* desde os seus primeiros capítulos e pode ser constatada na reelaboração do universo do artista plástico Albrecht Dürer. Tal processo é realizado por meio dos *Namenzitate* (as citações de nomes) e *Bildzitate* (as citações de imagens), que configuram a fisionomia dos personagens e descrevem algumas particularidades da ambientação (CASTELLI, 2006, p. 276). Desse modo, percebemos tais

3. “the verbal representation of visual representation” (CLÜVER, 1999, p. 187, tradução minha)

4. “[...] one must either discard their common conceptions or, much better, revise and expand them” (GOEHR, 2010, p. 389, tradução minha).

referências nas apresentações do protagonista Adrian Leverkühn, dos seus pais e do seu tio, bem como nas descrições emblemáticas da cidade de Nuremberg e de Kaisersachern, a terra natal do compositor.

No *Doutor Fausto*, com o objetivo de descrever os momentos finais da vida do protagonista, Mann ainda explora o recurso efrástico ao mobilizar uma série de gravuras de Albrecht Dürer sobre o apocalipse. Além disso, no interior da diegese, a obra-prima criada por esse personagem, *Apocalipsis cum figuris*, é homônima à série de gravuras de Dürer com a qual estabelece correspondências. A sífilis, doença presente no enredo do romance de Mann, é relacionada pelo autor à gravura *Franzosenkrankheit* (*Doença Francesa*), de Dürer, na qual figura um doente. Na descrição que alude à imagem, Mann escreve que, “naqueles dias, os planetas exatos uniam-se sob o signo do escorpião, bem como mestre Dürer os desenhou sabiamente no folheto medical” (MANN, 2015, n.p).

As definições apresentadas até aqui acerca da écfrase, desde seus conceitos desenvolvidos na Antiguidade Clássica, abordados por Hansen (HANSEN, 2006), até as suas revisões, feitas por Clüver (CLÜVER, 1999), Goehr (GOEHR, 2010) e Castelli (CASTELLI, 2006), tangenciam o uso do recurso no romance *Doutor Fausto*. Certamente,

há outras aproximações para se pensar a écfrase, mas destacam-se, nesta análise, dois pontos. O primeiro é a dificuldade apontada por Clüver (CLÜVER, 1999) e Goehr (GOEHR, 2010) em estabelecer um vínculo entre a literatura e a música que possibilite, a partir da ligação entre ambas as mídias, a manifestação do efeito de *enargeia*. Para cumprir tal objetivo, nos escritos de Mann, a descrição da música ocorre mediante a descrição de sua notação — algo que será apresentado posteriormente na descrição da peça *O lieb Mädel*, quando abordaremos, no enredo do *Doutor Fausto*, as referências ao método dodecafônico e a exposição da obra-prima de Leverkühn, o oratório *Apocalipsis cum figuris*.

Já o segundo ponto para pensarmos a écfrase no romance de Mann (e que lança os fundamentos para que o primeiro seja determinado, uma vez que relaciona a descrição da música à descrição de outras artes pictóricas) é a construção efrástica de tal oratório ser baseada nas gravuras de Dürer. A menção a essas obras se faz importante pois, por diversas vezes, o narrador do romance, Serenus Zeitbloom, percebe a descrição que o protagonista faz de si, já moribundo, como uma reapresentação de uma das gravuras da série. Ainda, segundo o narrador do romance, a representação musical é descortinada quando ele tem contato com a partitura da principal composição do

amigo. Além disso, segundo o comentário de Zeitbloom, a cidade de Kaisersaschern, terra natal de Leverkühn, é enunciada por este como a Nuremberg à época de Dürer, uma vez que o protagonista evoca a descrição do espaço por meio das imagens presentes na série do gravurista:

— Como me sinto? — disse-me ele um dia. — Pouco mais ou menos como são João Mártir na caldeira de óleo. Deves imaginar minha situação quase exatamente assim: eu, a piedosa vítima, estou acorçado na tina, embaixo da qual crepitam alegremente achas de lenha, meticulosamente atizadas por um sujeito com um fole na mão, e tudo se passa diante dos olhos de Sua Majestade Imperial, que contempla nas proximidades a execução. Saibas que se trata do imperador Nero, em magníficos trajés de grão-turco, com brocado italiano sobre os ombros. O carrasco, de alçapão e casaco flotante, tem na mão uma concha de cabo comprido e derrama em cima de minha nuca o óleo fervendo, no qual me macero devotamente. Untam-me, segundo a receita, que nem um assado, um assado infernal. Vale a pena ver isso, e tu estás convocado para te colocares em meio aos espectadores sinceramente interessados, que se comprimem atrás da barreira, os magistrados, o público que recebeu convites, alguns de turbante, outros de gorro bem tudesco, ainda encimado de um chapéu. Sua tenção concentrada goza da proteção de uns alabardeiros. Um mostra ao outro o que acontece a um assado infernal. Colocam dois dedos sobre

a bochecha e dois debaixo do nariz. Um gorducho ergue a mão, como se quisesse dizer: “Que Deus guarde a todos nós!”. Nos rostos das mulheres percebe-se a simplória edificação. Estás vendo que nos encontramos muito perto uns dos outros. A cena fica cuidadosamente abarrotada de figuras. O cachorrinho do sr. Nero veio também, para que não haja nenhum lugar vazio. Arvora uma fisionomia de fraldiqueiro irado. Nos fundos, apontam as torres, as cumeeiras e os balcões pontiagudos de Kaisersaschern...

Obviamente, ele deveria ter dito Nuremberg. Pois o que descrevia, com a mesmíssima plasticidade com que reproduzira a visão da mudança do tronco da ninfa para o rabo de peixe, era a primeira folha da série de xilogravuras com que Dürer ilustrou o Apocalipse [...] (MANN, 2015, n.p).

Conforme notamos no trecho acima, que faz referência à gravura de Dürer, o efeito de *enargeia* é provocado no leitor, que se percebe capaz de “observar” o espaço vividamente descrito. Assim, Mann utiliza a écfrase ao atravessar a descrição da imagem por meio da literatura e, ao propor tal efeito, essa descrição é transposta, também, para a música. A relação entre a série de gravuras de Dürer e a música, desse modo, ocorre na descrição da ambientação e culmina na composição do oratório *Apocalipsis cum figuris*. Assim, mesmo que no excerto selecionado não se

faça uma referência direta à música, o autor corrobora a atmosfera percebida no oratório, fazendo com que a peça musical fosse o resultado do desenvolvimento de um argumento estético que aglutina literatura, artes visuais e música.

Já em outros momentos, o autor lança mão de uma linguagem objetivamente musical, como na descrição de Zeitbloom da peça *Andante Amoroso*, de Leverkühn:

No primeiro movimento, que traz o título de “Andante amoroso”, e em sua doçura e meiguice conserva-se ininterruptamente à beira da ironia, existe lá um acorde básico, que, para meu ouvido, soa um pouco francês: dó-sol-mi-si bemol-ré-fá sus-tenido-lá — uma consonância que, com o fá agudo do violino pairando acima, contém em si, como se vê, as tríades tônicas dessas três tonalidades principais MANN, 2015, n.p)⁵.

É ampla a variedade de descrições que inspiram a escrita de *Doutor Fausto*, já que Mann relaciona diferentes obras para estabelecer correspondências de estilos, ideias e métodos composicionais. Dentre essas, o romance produz efeitos efrásticos a partir de descrições de peças de escritores, compositores e filósofos que nunca existiram; isto é, em *Doutor Fausto*, a éfrase também ocorre no plano ficcional. Ao mesmo tempo, Mann se vale de composições

existentes, feitas por artistas e pensadores reconhecidos como personagens históricos, algo que possibilita uma aproximação maior à éfrase — conforme a premissa da Hansen (HANSEN, 2006, p. 96) acerca da provocação feita pelo orador à memória coletiva de seu público —, já que as peças são, desse modo, facilmente reconhecíveis, assim como as propostas dos seus autores. Portanto, no *Doutor Fausto*, é traçado um percurso estilístico-histórico no qual o Mann insere descrições de conceitos musicais a partir de exemplos da notação dessa forma artística, o que possibilita ao leitor uma compreensão das transformações na história da música propostas pelo personagem do diabo aos seus diversos compactuados — incluindo o personagem central do romance, Leverkühn.

Tal percurso inicia-se em uma das primeiras descrições que Zeitbloom faz de Leverkühn. Após longa digressão sobre os atributos intelectuais do amigo, o narrador expõe um diálogo no qual o protagonista lhe apresenta algo que corresponde ao vislumbre inicial da concepção do método dodecafônico⁶: o acorde de fá sus-tenido maior — conforme explicado por Leverkühn (MANN, 2015, n.p) —, ao sofrer o acréscimo de uma nota mi, tem sua sonoridade alterada. Ele deixa de soar como fá sus-tenido maior e soa, então, como si maior, o que implica a ausência de tonalidade e produz ambiguidade na percepção do acorde.

5. No original em alemão, é sugerida com maior clareza a inserção do elemento musical, já que a notação da escala é feita através da notação no modo cifrado anglo-saxão, ao contrário da tradução musical: *Es gibt da, im ersten Satz, der 'Andante Amoroso' überschrieben und von einer ständig an der Grenze des Spottes gehaltenen Süße und Zärtlichkeit ist, einen Leitakkord, der für mein Ohr etwas Französisches hat: c-g-e-b-d-fis-a, ein Zusammenklang, der, mit dem hohen f der Geige darüber, wie man sieht, die tonischen Dreiklänge jener drei Haupt-Tonarten in sich enthält* (MANN, 2013, p. 541-542). É importante observar, todavia, que a sequência de notas apresentadas no texto corresponde a uma escala melódica e não a um acorde, ao contrário do que é anunciado pelo narrador.

6. O método dodecafônico (desenvolvido por Arnold Schoenberg) foi apresentado a Mann por Adorno a partir do volume *Filosofia da nova música*, livro de autoria do filósofo, no qual ele sistematiza as implicações estéticas e sociais dos métodos composicionais de Schoenberg (Mann, Schoenberg e Adorno eram contemporâneos e se exilaram nos Estados Unidos). O uso do método em *Doutor Fausto* provoca uma certa animosidade entre o compositor e Mann, algo que o autor procura reparar incluindo, a partir de 1951, uma nota nas edições seguintes do romance, informando que o método dodecafônico é de propriedade intelectual de Schoenberg.

Desse modo, o simples acréscimo da nota mi leva o protagonista a crer que os doze tons da escala cromática seriam capazes de produzir escalas maiores ou menores.

Após esse diálogo, Leverkühn recebe o apoio de seu tio, Nikolaus, e compreende que seu destino estaria ligado à música. Já em um momento posterior da narrativa, esse tem o seu primeiro encontro com uma das aparições do diabo, Wendell Kretschmar, que será o seu tutor. Tal encontro se dá na palestra proferida por Kretschmar sobre Ludwig van Beethoven, em Kaisersarschern. Ali, Kretschmar explica que Beethoven, já com a audição se degenerando, não conseguia compor obras relevantes e se ressentia de Haydn, que, já idoso, apenas participava das transcrições das próprias peças. Até que, em 1820, mesmo com a audição bastante comprometida, Beethoven compõe as sonatas para piano, das quais Kretschmar detém-se inicialmente na *Sonata em dó menor*, cuja compreensão para o público foi considerada difícil — tal como foi para os amigos de Beethoven, que julgaram a sua grande meticulosidade e seu intuito de transformar arte em ciência.

Algo se impõe no “tema de Arieta”, inserido na *Sonata opus 111*. Segundo a explicação de Kretschmar (MANN, 2015, n.p), aquela composição, embora singela, possuía inúmeras variações. Zeitbloom, por sua vez, narra:

Ora, assim como o tema daquele movimento perpassava cem destinos, cem mundos de contrastes rítmicos, elevando-se acima de si mesmo, para finalmente se perder em vertiginosas alturas, que poderíamos qualificar de transcendentais ou abstratas — 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 [...] (MANN, 2015, n.p).

Tal observação funciona como preâmbulo ao trecho seguinte da narrativa e permite ao leitor perceber tanto a intenção de Beethoven quanto a intensidade das variações aplicadas ao tema de Arieta, apresentado por Kretschmar. A ideia de aproximar ciência e música — propósito provocado pelos resultados estéticos limítrofes à época de Beethoven — implica um distanciamento deste compositor em relação aos seus contemporâneos, algo que também ocorre no desenvolvimento do dodecafonismo, pois o método de Schoenberg propõe transformações estéticas significativas para sua época. Ainda na cena da palestra, a *Sonata opus 111*, de Beethoven, é analisada e, nesse momento da narrativa, ocorre uma longa passagem efrástica, em que ora a narração se ocupa em descrever a música — Mann inclui as onomatopeias produzidas por Kretschmar durante a execução —, ora são retomadas as falas deste, que interrompe a execução para tecer comentários sobre a peça.

O tema de Arieta, que integra o segundo movimento da sonata, é assim descrito no *Doutor Fausto*:

O tema da Arieta, destinado a sofrer aventuras e peripécias que sua idílica inocência absolutamente não parece lhe reservar, entra logo em cena e exprime-se em dezesseis compassos reduzíveis a um único motivo que, ao fim da sua primeira metade, salienta-se, qual apelo breve, cheio de sentimento — três notas apenas, uma colcheia, uma semicolcheia e uma semínima com ponto de aumento, que poderiam ser escandidas da mesma forma que “Céu azul” ou “Do-ce amor” ou “Cer-ta vez” — e nada mais. O que, então, com relação a essa suave enunciação, essa frase de serena melancolia, se realiza em matéria de contraponto, rítmica e harmonia, com os quais o mestre a abençoa e condena, em que noites e super clarezas a atira ou eleva, em que esferas cristalinas, onde frio e calor, calma e êxtase são uma e a mesma coisa, talvez se possa qualificar de vasto, pasmoso, estranho e excessivamente magnífico, sem definir tudo desse modo, porque no fundo é indefinível (MANN, 2015, n.p).

Na descrição acima exposta, Mann mescla elementos que nos remetem à notação musical e, ao fim, provocam no leitor imagens e sensações. As duas formas corroboram para uma percepção do efeito de *enargeia* a partir da éfrase musical. Tão potente é esse efeito que, na

sequência da descrição, a música transmuta-se em um personagem. Para Zeitbloom, que narra a execução feita por Kretschmar, é possível ouvir as ações, como se fossem narradas pela linguagem musical:

O característico do movimento consiste precisamente na grande distância entre baixos e agudos, da destra e da sinistra, e em determinado momento ocorre uma situação extrema em que o pobre do motivo dá a impressão de adejar, solitário e abandonado, por cima de um abismo, que se escancara vertiginosamente; um acontecimento de lívida sublimidade, seguido, sem demora, por um tímido encolhimento, qual angustiado espanto, que parece pasmar-se de que tal coisa possa suceder (MANN, 2015, n.p).

Após a palestra, Adrian Leverkühn e Kretschmar aproximam-se, o que dá início à formação musical do protagonista, que até então almejava a carreira na área de teologia. Convertido aos estudos musicais, Leverkühn aprofunda-se nas composições do período do Romantismo alemão, dado que justifica as recorrentes referências às obras tardias de Ludwig van Beethoven. Junto a Kretschmar, ou por meio deste, o protagonista é levado a explorar os limites formais e históricos de suas composições e expõe seu desenvolvimento em saraus, salões e debates com professores e na companhia do seu amigo, ocasiões trabalhadas ao longo

do romance. Em função disso, o protagonista afasta-se de Zeitbloom, que se percebe incapaz de acompanhar o desenvolvimento musical e intelectual desse.

Posteriormente, Leverkühn assina um contrato com o diabo. Esse termo propiciará outros rumos para as suas composições, como o desenvolvimento do método do-decafônico, que culmina em sua obra-prima, o oratório *Apocalipsis cum figuris*. Símbolo da catástrofe alemã na Segunda Guerra Mundial, a peça é apresentada por Zeitbloom a partir de sua “realização visual” (MANN, 2015, n.p), em referência à já mencionada série de gravuras de Albrecht Dürer. Em sua descrição da obra, Zeitbloom expõe as possibilidades de aproximação entre as imagens e a música:

O título *Apocalipsis cum figuris* é uma homenagem a Dürer e provavelmente quer acentuar a realização visual e com ela a minuciosidade gráfica, o espaço repleto de pormenores fantásticamente exatos, que ambas as obras têm em comum. Falta, no entanto, muito para que se possa afirmar que o imenso 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 (MANN, 2015, n.p).

Contudo, o narrador também esclarece que Leverkühn amplia as possibilidades musicais do coral, do recitativo e da ária com passagens sombrias que fazem referências ao Saltério e aos exemplos mais terríveis das escrituras apócrifas, bem como aos fragmentos das Lamentações de Jeremias. Tais componentes desviam-se das gravuras de Dürer, configurando um quadro do inferno. Segundo Zeitbloom,

Tudo isso contribui para que se crie a impressão geral de um outro mundo que se abre e de uma prestação de contas que se inicia, de uma viagem ao Inferno, na qual se inserem e amalgamam visionariamente as representações do Além de fases primitivas, xamanísticas, da Antiguidade e do cristianismo até a época de Dante (MANN, 2015, n.p).

Insatisfeito ao expor a referência a Dante, Zeitbloom prossegue a descrição do oratório. Diante da percepção de tantos outros elementos ausentes em Dürer e Dante, o narrador conclui que a peça composta pelo amigo, mesmo que intitulada em referência a Dürer, refere-se ao *Juízo Final*, afresco que compõe a Capela Sistina de Michelangelo:

O quadro sonoro de Leverkühn tem muito do poema de Dante e ainda mais daquele muro superpovoado, abarrotado de corpos, onde os anjos embocam os trompetes do Fim, o barco de

Caronte despeja sua carga, os mortos ressuscitam, os santos adoram, máscaras diabólicas guardam o sinal do Minos cingido de serpentes, e o obeso condenado, abraçado, carregado, arrastado pelos sardônicos filhos do abismo, faz sua horrórida jornada, cobrindo um dos olhos com a mão, ao passo que fixa, apavorado, o outro na catástrofe interminável, enquanto, à pouca distância dele, a Graça salva ainda da queda duas almas pecaminosas e as leva à Redenção. Em suma, falo dos grupos e dos acontecimentos reunidos no Juízo Final (MANN, 2015, n.p).

Na primeira parte da descrição, apesar das colocações de Zeitbloom que apontam para as gravuras da série de Dürer, como o aspecto gráfico apresentado pela peça musical e sua minúcia nos detalhes, não é possível constatar o efeito de “audição” da música a partir da escrita literária nem mesmo das descrições relacionadas às gravuras. A referência a estas é claramente construída, no entanto, mediante o uso do mesmo título em ambas as obras: *Apocalipsis cum figuris*. Na segunda parte da descrição, o narrador revela imagens que remetem a uma trajetória ao mesmo tempo histórica e religiosa. A associação insinuada nesse caminho aponta para o uso da éfrase por Mann que, ao enumerar tais elementos, oferece à memória do leitor imagens pertinentes a cada uma das épocas mencionadas.

Na última parte da descrição, são mescladas descrições do *Inferno*, de Dante, e do *Juízo Final*, de Michelangelo. Nesse momento, o uso da éfrase perpassa as imagens do artista italiano e, com isso, provoca no leitor a percepção da música executada. Mann, portanto, utiliza os dois meios expressivos (a literatura e as artes visuais) para elaborar a éfrase musical nesse trecho do romance. A utilização desse recurso retórico recai naquilo que Hansen (HANSEN, 2006, p. 86) denomina como “memória partilhada”, já que Mann prescinde do reconhecimento prévio do leitor sobre a obra de Michelangelo para que o efeito de *enargeia* aconteça plenamente e, por conseguinte, as nuances do oratório de Leverkühn sejam “ouvidas” de forma mais aproximada à intenção do autor.

TOCCATA

Na canção [*Lied*'] *O lieb Mädel*, o autor de *Doutor Fausto* utiliza-se de um diálogo entre Serenus Zeitbloom e Adrian Leverkühn para expor as concepções do método dodecafônico. Em paralelo à demonstração composicional da peça, são também evidenciadas as transformações percebidas no contexto musical e histórico da Alemanha. É relatado o momento sombrio vivido pelo país durante a Segunda Guerra Mundial ao se relacionar tal contexto a algumas possibilidades de mitificação da identidade do povo alemão a partir do próprio ideal de superioridade

7. Termo em língua alemã que denomina “canção”.

difundido à época no país — uma percepção que provoca um sentimento pessimista em Mann. O sentido do pacto diabólico, presente no romance, é relacionado a essa crise, conforme explica o seu próprio autor, em *A gênese do Doutor Fausto* (1949), em diálogo com o compositor Arnold Schoenberg :

Talvez o que mais o tenha impressionado tenha sido o pacto com o diabo como escapatória das dificuldades da crise da cultura, a ânsia por eclosão, a qualquer custo, de um espírito orgulhoso e ameaçado de esterilidade, assim como o paralelismo entre a embriaguez popular fascista e uma euforia danosa desembocando num colapso (MANN, 2001, p. 29).

Com o objetivo de se compreender as transformações musicais descritas por Mann, sobretudo em *O lieb Mädel*, bem como a reflexão que o autor tece sobre o momento vivido pela Alemanha, faz-se necessário observar o desenvolvimento do método dodecafônico, por Schoenberg, e a construção, por Mann, da ideia de mito relacionado à sociedade alemã, aspectos revelados, no romance, por meio das teorias musicais.

No texto “Composition with twelve tones”, Schoenberg (SCHOENBERG, 1950, p. 103) expõe as premissas histórico-formais que o levaram ao desenvolvimento do método

composicional dodecafônico. A forma tradicional na música tem como objetivo inicial a compreensibilidade, baseada na satisfação do espectador ao ouvir determinada peça, conseguindo compreender uma ideia, seu desenvolvimento e, como resultado, entender tal desenvolvimento como um elemento de beleza. Consequentemente, o valor artístico sugere uma compreensibilidade no sentido de sua satisfação intelectual e emocional. Schoenberg (SCHOENBERG, 1950, p. 103) esclarece que, a despeito dessa premissa, a ideia do compositor deve ser apresentada independentemente do humor que ele tenciona evocar.

Assim, em Schoenberg,

o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de *schocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma, já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens. As inovações formais de Schoenberg estavam estreitamente ligadas ao conteúdo da expressão e serviam para fazer irromper sua realidade (ADORNO, 1974, p. 40).

O progressivo desenvolvimento das possibilidades composicionais levou Schoenberg a definir seu método de

composição em doze tons; ou seja, o método dodecafônico consiste na utilização constante e exclusiva dessa dúzia de tons. Nenhum deles deve ser repetido durante as séries e todos pertencem à escala cromática em uma ordem diferente daquela apresentada nesta escala. O grupo de tons forma uma cadência a partir de duas escalas advindas da distinção entre duas harmonias iniciais — a primeira, que forma a base, e outra subsidiária, obtida por uma inversão da primeira. Devido à regularidade da cadência, similar à regularidade e lógica das harmonias, suas funções também são similares. A associação entre os tons e as harmonias somadas às próprias sucessões é regida pela ordem desses tons. A harmonia base, portanto, funciona como o tema.

Sobre as questões estéticas que permeiam a reflexão sobre as questões formais, Schoenberg (SCHOENBERG, 1950, p. 109) afirma que

a música não é apenas outro tipo de diversão, mas a representação de ideias musicais de um poeta musical, de representações de um pensador da música; essas ideias musicais devem corresponder às leis da lógica humana; eles são uma parte do que o homem pode perceber, racionalizar e expressar. Partindo dessas suposições, cheguei às seguintes conclusões: O ESPAÇO DIMENSIONAL OU BIDIMENSIONAL EM QUE AS IDEIAS MUSICAIS SÃO APRESENTADAS É UMA UNIDADE.

Embora os elementos dessas ideias pareçam separados e dependentes do olho e do ouvido, eles revelam seu verdadeiro significado apenas por meio de sua cooperação, mesmo que nenhuma palavra isolada possa expressar um pensamento sem relação com outras palavras.⁸

Fez-se pertinente essa apresentação do desenvolvimento do método serial por Schoenberg uma vez que esta análise busca identificar, no romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, efeitos efrásticos na descrição de uma composição dodecafônica.

O capítulo XXII do livro, por exemplo, apresenta um longo diálogo entre o narrador Serenus Zeitbloom e Adrian Leverkühn, no qual são expostas as proposições políticas, filosóficas e musicais agregadas à peça *O lieb Mädel*, escrita pelo protagonista. Na primeira parte do diálogo, Leverkühn explica ao amigo a necessidade de se apresentar um teor subjetivo e libertário nas composições, proposta que se aproxima da premissa schoenberguiana já que, para este, a subjetividade do compositor deve se sobressair de forma independentemente sobre o horizonte de expectativas estéticas do espectador:

Mas liberdade é apenas outro termo para designar a subjetividade, e qualquer dia essa já não se aguentará a si mesma.

8. N.T. "Music is not merely another kind of amusement, but a musical poet's, a musical thinker's representation of musical ideas; these musical ideas must correspond to the laws of human logic; they are a part of what man can apperceive, reason and express. Proceeding from these assumptions, I arrived at the following conclusions: THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. Though the elements of these ideas appear separate and independent to the eye and the ear, they reveal their true meaning only through their cooperation, even as no single word alone can express a thought without relation to other words" (SCHOENBERG, 1950, p. 109, friso do autor).

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 (MANN, 2015, n.p).

Em seguida, Leverkühn descreve o método de composição empregado em *O lieb Mädél*. Nesse momento, é possível ao leitor perceber a utilização da éfrase relacionada à música e a semelhança entre tal descrição e o método desenvolvido por Schoenberg, uma vez que o protagonista apresenta os elementos composicionais de tal maneira que se torna visível sua notação e, a partir desta, consegue-se perceber a música:

— Uma única vez, no ciclo de Brentano — prosseguiu —, no “O lieb Mädél”. 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 medida 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 parte nesse lied e aspiram a determiná-lo completamente. É, no entanto, uma palavra demasiado breve e não bastante manejável

em si. Deveríamos progredir dali mais adiante e criar, à base dos doze degraus do alfabeto temperado dos semitons, palavras maiores, palavras de doze letras, combinações e inter-relações decretadas pelos doze semitons, formações de séries das quais derivasse estritamente a peça, o movimento avulso ou toda uma obra de vários movimentos. Cada nota do conjunto da composição, quer melódica quer harmonicamente, deveria comprovar sua relação a essa série fundamental, prefixada. Nenhuma teria o direito de ressurgir antes que todas as demais tivessem aparecido também. Nenhuma poderia apresentar-se que não cumprisse sua função motivada na construção geral. Já não existiria nenhuma nota livre (MANN, 2015, n.p).

FINALE

Neste artigo, observamos o recurso da éfrase ocorrer de dois modos distintos no *Doutor Fausto*. O primeiro se dá em uma relação direta entre texto literário e música: a escrita literária evoca a música, como na descrição da canção *O lieb Mädél*, em que Mann conclui a formulação do método dodecafônico, exposto no diálogo entre Zeitbloom e Leverkühn. Nesse diálogo, o autor descreve o método composicional apontando o desmembramento da harmonia a partir de uma série de notas. Cada nota preenche uma função específica para o todo, algo que Mann compara ao uso das palavras na escrita literária.

Assim, o aspecto representacional é permeado por um claro paralelo entre música e linguagem verbal.

No segundo modo, o efeito efrástico é intermediado por imagens descritas textualmente: a percepção dos elementos musicais do oratório *Apocalipsis cum figuris* é atravessada pela descrição do *Inferno* e do *Juízo Final*. Assim, embora Serenus Zeitbloom, na descrição do oratório, conclua que este seja relativo à obra de Michelangelo, Mann, como se sobrepujasse camadas de descrição, também desenvolve o intertexto a fim de transportar o leitor de *Doutor Fausto* ao texto de Dante. Nesse sentido, a passagem que descreve *O Inferno* implica imagens que se agregam às aquelas produzidas pelo *Juízo Final*. Portanto, os efeitos musicais do *Apocalipsis* são produzidos por imagens que percorrem três meios expressivos: para a evocação da música, Mann — na linguagem literária — recorre à obra gráfica de Albert Dürer que, por sua vez, nos remete ao *Inferno* de Dante e ao *Juízo Final*, de Michelangelo. Assim, a éfrase se dá na relação entre literatura, imagem e música.

Com base na utilização do sistema dodecafônico e evidenciando a problemática teológica em torno do pacto entre Kretschmar e Leverkühn, Mann tece a polifonia presente em *Doutor Fausto*. Assim, a teoria musical que serve ao protagonista pode ser considerada como parte de

um novo contrato fáustico, pois enquanto na tragédia de Goethe o personagem Fausto pactua com Mefistófeles em troca do conhecimento universal, no romance de Mann, Leverkühn se deixa infectar com a sífilis em troca de seu desenvolvimento como compositor, algo que culmina na composição do oratório apocalíptico.

Segundo Wisnik (WISNIK, 2010, p. 186), “no romance se faz a anatomia trágica da vontade de potência. O desejo do músico radical moderno é o de dominar o universo sonoro pela ‘integração absoluta de todas as dimensões musicais’”. Tal trajetória remete-nos ao segundo volume da tragédia original, em que Fausto e Mefistófeles, numa longa jornada de epifania historicista, se deparam com elementos fundamentais da cultura ocidental.

Por fim, a discussão do dodecafonismo é recorrente em diversos pontos da narrativa de Mann: nas origens do sistema tonal e na dispersão e desprendimento da harmonia das esferas, desenvolvido na Antiguidade Clássica, migrando para um universo desconhecido. Não é de modo arbitrário que o balanço paródico sobre a arte moderna proposto no romance — observado a partir da catástrofe da Segunda Guerra Mundial e da Alemanha nazista — se dê a partir de uma grande reflexão sobre a história da música ocidental.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. Trad. FRANÇA, Magda. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ARISTÓTELES. “Arte poética”. In: HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Trad. BRUNA, Jaime. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

CASTELLI, Anna. “Dello scrivere (romanzi) e del scrivere (immagini). Ekphrasis e montage dell’opera di Dürer in Doktor Faustus di Thomas Mann”. In: **Il demone a vela: tradizione e riscrittura tra didattica e ricerca**. Nápoles: Il Torcoliere officine Grafico-Editoriali d’Ateneo. 2006, p. 273-289. Disponível em: https://www.academia.edu/2369877/Dello_scrivere_romanzi_e_del_riscrivere_immagini_-_Ekphrasis_e_Montage_dell_opera_di_D%C3%BCrer_in_Doktor_Faustus_di_Thomas_Mann_Vom_Schreiben_Romane_und_Neu-Schreiben_Bilder_-_Ekphrasis_und_Montage_von_D%C3%BCrers_Werk_in_Thomas_Manns_Doktor_Faustus_. Acesso em: 22 de ago. 2017 13:35:40.

CLÜVER, Claus. “The Musikgedicht: Notes on an ekphrastic genre” In: BERNHART, Walter; SCHER, Steven Paul; WOLF, Werner. **Word and music studies: defining the field**. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.

GOEHR, Lydia. “How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis”. In: **The British Journal of Aesthetics**: OXFORD: Oxford University Press, 2010, p. 389-410. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/270778150_How_to_Do_More_with_Words_Two_Views_of_Musical_Ekphrasis Acesso em: 22 de ago. 2017 12:34:56.

HANSEN, João Adolfo. “Categorias epidíticas da ekphrasis”. In: **Revista da USP**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>. Acesso em: 30 de nov. 2018 12:32:24.

MANN, Thomas. **Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde** Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.

_____. **Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Levebrkühn narrada por um amigo**. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, ISBN 978-85-438-0453-8., 2015. E-book.

_____. **Die Entstehung des Doktor Faustus**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. A gênese do Doutor Fausto. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001

_____. **Maler und Dichter**. Frankfurt: Fischer e-books, ISBN 978-3-10-400400-6. 2002. E-book.

SCHOENBERG, Arnold. "Composition with twelve tones" [Composição com doze tons]. In: Style and Idea [Estilo e ideia]. New York: Philosophical Library, 1950, p. 102-143. Disponível em: https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg_Arnold_Style_and_Idea.pdf. Acesso em: 07 de jun. 2021 10:45:18

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

Recebido em: 22-01-2021.

Aceito em: 02-09-2021.