

Julius Heckethorn e Anton Webern: a presença do músico em *Avalovara*¹



Arnoldo Guimarães de Almeida Neto²

Resumo:

Este ensaio traz uma reflexão sobre a formação da personagem Julius Heckethorn, protagonista do capítulo metalingüístico do romance *Avalovara* de Osman Lins, intitulado *O relógio de Julius Heckethorn*. A fim de iluminar a semelhança das estratégias utilizadas pelo escritor pernambucano com um caso clássico dos estudos da Melopoética – o romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann – comentaremos alguns aspectos dessa obra onde a música exerce um papel estruturalmente muito importante, sobretudo pela utilização da figura do músico na narrativa, como metáfora da presença do criador no texto. Observaremos, ainda, a ligação da personagem em questão com a biografia real do compositor alemão Anton *von* Webern .

Palavras – chave: Osman Lins; Thomas Mann; *Doutor Fausto*; Melopoética.

Abstract:

This essay brings a reflection on the formation of the character Julius Heckethorn, protagonist of the metalinguistic chapter of the romance *Avalovara* written by Osman Lins, called *Julius Heckethorn's clock*. To illuminate the similarity between strategies used by the writer from Pernambuco with a classic case in the studies of Melopoetics – the romance *Doctor Faust*, by Thomas Mann – we will comment on some aspects of this work where music plays a very important structural role, especially by the use of the figure of the musician in the narrative, as a metaphor to the presence of the creator in the text. We also observe the connection between the character in question and the real biography of the German composer Anton *von* Webern.

Key-words: Osman Lins; Thomas Mann; *Doctor Faust*; Melopoetics.

¹ Recebido em 9 de agosto de 2009. Aprovado em 8 de setembro de 2009.

² Arnoldo Guimarães de Almeida Neto é Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2008).

Resumen:

Este ensayo trae una reflexión sobre la formación del personaje Julius Heckethorn, protagonista del capítulo metalingüístico del romance *Avalovara* de Osman Lins, titulado *O relógio de Julius Heckethorn*. Con el fin de iluminar la semejanza de las estrategias utilizadas por el escritor pernambucano con un caso clásico de los estudios de Melopoética – el romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann –, comentaremos algunos aspectos de esa obra donde la música ejerce un papel estructuralmente muy importante, sobretudo por la utilización de la figura de músico en la narrativa, como metáfora de la presencia del creador en el texto. Además, observaremos la conexión del personaje en cuestión con la biografía real del compositor alemán Anton von Webern.

Palabras clave: Osman Lins; Thomas Mann; *Doutor Fausto*; Melopoética

Uma obra de arte acompanha-nos sempre como um todo. Mesmo que a filosofia estética queira que as obras da palavra e da música, diferentes da arte plástica, sejam dependentes do tempo e de seu seguimento, também elas almejam estar por inteiro em cada momento. O princípio já contém o meio e o fim, o passado permeia o presente, e mesmo na mais extrema concentração sobre o passado se insinua o cuidado com o futuro.

Thomas Mann. *A gênese do Doutor Fausto*

Uma visão de universo, um mundo presentificado, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro: tenho a impressão de que esta é a visão do homem em nossos dias, ou pelo menos a nova visão do mundo para a qual caminha o homem em nossa época.

Osman Lins. *Evangelho na Taba*

Romances Musicais: *Avalovara* e *Doutor Fausto*

A Melopoética é um ramo dos estudos comparados que, numa abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música, as chamadas homologias. O criador da designação foi o professor e crítico húngaro, radicado nos Estados Unidos, Steven Paul Scher.

Para a Melopoética importam todas as relações do texto com a música, e a presença da personagem músico é essencial para caracterizar a tematização dessa arte na narrativa. Em seu livro *Literatura e Música*, Solange Ribeiro de Oliveira (2003:44) comenta que um dos tópicos de aproximação entre as duas artes nos estudos comparativos é a abordagem da “música na literatura”. Mencionada por Calvin Brown entre duas outras possibilidades de estudos – a “literatura na música” e “literatura e música” – e retomada por Scher, a proposta é detalhada por Robert Spaethling, que cita como exemplos textos que vão do Antigo Testamento ao *Doutor Fausto* de Thomas Mann.

Entre outros elementos que encontramos na tipologia tradicional, a Melopoética contempla, segundo a visão de Spaethling, a presença da personagem músico enquanto elemento alusivo ou metafórico.

Nas obras em questão, a música exerce um forte papel metafórico, seja para refletir sobre as categorias narrativas do próprio romance, como no caso de *Avalovara*, seja para utilizar as transformações ocorridas na linguagem musical para refletir sobre as relações políticas e humanas, como no caso do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Em ambos os casos, a figura do personagem músico e as alusões a composições musicais exercem um papel fundamental na concepção da obra.

Em *Avalovara*, o capítulo P – *O relógio de Julius Heckethorn* exerce juntamente com o capítulo S – *A espiral e o quadrado*, uma função autopoiética, ou seja, ambos refletem sobre as propriedades de duas categorias narrativas importantes, a saber: o tempo e o espaço. Ainda dentro desta função, auxiliam e ilustram a formação e a construção do romance. Como diz Ana Luiza Andrade (1987:174), “são guias para a leitura de *Avalovara*”. Aparecem fragmentados e recompostos através de dez segmentos identificados pelas

letras “P” e “S”, respectivamente, do palíndromo “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”, que orienta a estrutura do texto, e são os únicos que não participam, pelo menos diretamente, do enredo do romance, que descreve a relação amorosa de Abel com suas três paixões: Roos, Cecília e V.

No entanto, como lembra Ermelinda Ferreira (2005), o enredo do capítulo P dedica-se a romancear longamente a história do relógio, um importante objeto que compõe a ambientação do espaço na cena principal de *Avalovara*: a sala de um apartamento no edifício Martinelli, em São Paulo, onde Abel e V realizam seu último encontro amoroso e são assassinados pelo Iólipo. Desta forma, o capítulo P não está desconectado da trama, como pode levar a crer. Ao contrário, incorpora-se fortemente a ela através de um elemento de composição do cenário, aspecto que julgamos fundamental à compreensão da importância do papel que Osman Lins conferia à música em *Avalovara*. A função do relógio musical, incumbido de deflagrar um trecho da *Sonata em fá menor (K 465)*, de Domenico Scarlatti, no momento crucial e climático da trama – o da morte das personagens – é tamanha que o autor resolve dedicar à história do objeto todo um capítulo de seu livro. E é neste capítulo que ele introduz a figura do personagem músico, o tecladista e horologista Julius Heckethorn, provavelmente inspirado, segundo a tese que aqui defendemos, no compositor austríaco contemporâneo Anton Webern.

Segundo Antonio Candido (1973), há dois tipos clássicos de personagens: as personagens de invenção e as personagens de transposição. As personagens de invenção são aquelas que não seguem um modelo anterior, são totalmente imaginárias; enquanto as de transposição são projetadas com base num modelo anterior, podendo haver uma fusão das duas categorias. A segunda tese que aqui defendemos procura descrever Julius Heckethorn como uma personagem de transposição, não apenas por sua caracterização histórica, mas pelas circunstâncias e situações mencionadas na trama de sua história, que acreditamos ser elaborado por intermédio de um estratégico diálogo intertextual com o romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

Como grande admirador deste escritor alemão, é provável que Osman Lins, na sua formação, tenha se inspirado em algumas idéias de

Mann para a elaboração de suas próprias narrativas. Como já dissemos, o *Doutor Fausto* é, provavelmente, nos estudos de Melopoética, o romance mais conhecido e citado pela utilização referencial e estrutural da música no corpo da literatura – desde a criação do personagem músico até a apropriação de um gênero composicional, o Serialismo, como um dos principais elementos geradores de metáforas narrativas em vários níveis: estético, político, social.

O leitor de ambos os romances perceberá as semelhanças que os atravessam e que poderiam designá-los como “romances musicais”: há o personagem-músico, Adrian Leverkühn, compositor (em Mann), e Julius Heckethorn, artesão e cravista (em Lins); há a referência detalhada à criação de composições musicais originais por Leverkühn (em Mann), e de uma criação desconstrutora por Heckethorn, a partir da apropriação de uma peça musical para a composição de um objeto artesanal, o relógio (em Lins); há a utilização declarada do Sistema Dodecafônico de Schoenberg nas criações musicais do personagem (em Mann), e a alusão indireta à mesma técnica de composição serial baseada no emprego livre dos 12 semitons da escala temperada, no fracionamento da introdução da sonata de Scarlatti incorporada ao mecanismo sonoro do relógio (em Lins); há, em ambos os casos, o papel decisivo da alusão à música atonal como alegoria ao espírito de autodestruição inerente aos sistemas políticos autoritários, o Nazismo (em Mann) e a ditadura militar (em Lins) – e que serve, em ambos os casos, a um simultâneo questionamento do espírito de autodestruição da arte moderna –; e há, sobretudo, a questão do pacto com o Demônio, simbolizado numa reedição do Mephistófeles (em Mann), e numa criatura monstruosa, o Iólipo (em Lins). A figura do Doutor Fausto, no entanto, que é claramente identificada com o personagem músico no romance de Mann, parece converter-se na sua versão feminina no romance de Lins, pois é entre a mulher sem nome – símbolo do Logos e alegoria do próprio romance *Avalovara* – que se estabelece o pacto nupcial com a danação, o qual resultará na morte da personagem, prenhe de simbologias.

É imensa a fortuna crítica sobre esse livro monumental, que Mann iniciou no exílio americano, numa manhã de 23 de maio de 1943, quando

tinha 68 anos, e terminou em 29 de janeiro de 1947. Em *A gênese do Doutor Fausto*, livro memorialístico, Mann recapitula passo a passo a construção de sua obra-prima. Trata-se de um adendo essencial à leitura do *Doutor Fausto*, mas também um relato atraente e inteligente, em tom confessional, sobre o exílio, a vida americana, os traumas da Segunda Guerra, a amizade e, sobretudo, o processo de criação literária. Ao contar a motivação que o levou a criar *Doutor Fausto*, provavelmente sua obra mais complexa e erudita, o autor diz que aos 70 anos se obrigou a estudar profundamente os mistérios da teoria musical, já que o personagem principal é um apaixonado pela música.

O romance *Doutor Fausto* narra, através do relato do professor Serenus Zeitblom, a história de um compositor genial, Adrian Leverkühn. Absorto na conjugação herética da evocação do divino e do profano nas suas composições, como dois inseparáveis componentes da explicação da existência humana, Leverkühn atrai para si a atenção do Diabo. A ambição de seu projeto, conjugada a uma fragilidade física gerada pela sífilis, criam condições para que – a exemplo do lendário *Fausto*, de Goethe – Leverkühn, depois de um aterrador diálogo durante uma alucinação, estabeleça um pacto a fim de garantir tempo e energia para dar conta de sua importante obra. Esse pacto permite-lhe criar as mais assombrosas obras-primas, o *Apocalipsis cum figuris* e a *Lamentação do Doutor Fausto*, que causarão uma grande polêmica em todo o círculo cultural da Europa da época. Mas Leverkühn paga o preço de seu pacto, sendo o Diabo implacável na cobrança de sua dívida.

Mann poderia ter concebido o seu personagem como um gênio literário – o que não deixa de ocorrer, já que há traços de grandes filósofos na composição de Leverkühn, como Friedrich Nietzsche –, mas se esta característica fosse predominante ele perderia a oportunidade de discutir a proeminência que a música exerceu sobre o temperamento e a história cultural alemães. E, obviamente, não realizaria a obra intersemiótica que ousou realizar.

Para fazer de Leverkühn um músico, e um músico contemporâneo que promove uma ruptura vanguardista com a tradição, inspirado no que fez Arnold Schoenberg, Mann precisou rever toda a sua própria cultura musical,

que já era impressionante; mas também estudar, repensar e reescrever à exaustão capítulos inteiros que tratavam das experiências criadoras de seu protagonista, tarefa para a qual contou com a ajuda do filósofo e crítico musical Theodor Adorno, também exilado nos Estados Unidos.

O Fausto que nos é apresentado nesta obra é um misantropo que resiste a se tornar músico, a princípio, justamente por ser avesso a apresentações públicas, aplausos e louros, como escreve a seu mestre, Kretzschmar. Adrian Leverkühn não faz o pacto por vaidade, mas por angústia. Ele abre mão de sua individualidade, e até mesmo de sua alma, para criar uma obra que revolucionaria os conceitos da música, e que proporcionaria à Arte o necessário rompimento com as velhas formas.

O que angustia Leverkühn, e o faz ansiar por esta obra renovadora, é “o sentimento coletivo do desgaste histórico e do esgotamento dos recursos artísticos”, “o aborrecimento causado por eles” e o “desejo de encontrar caminhos novos”. Estes são os anseios que o levam a querer realizar uma grande obra a qualquer preço, e que não estão distantes dos anseios de Osman Lins como artista, salvos elementos como as distâncias histórica, geográfica e cultural que os separam. Na verdade, encontramos mais semelhanças entre o escritor Osman Lins e o personagem de Mann no que se refere a um compromisso visceral com a arte do que propriamente entre os personagens Leverkühn e Heckethorn. De fato, a nossa proposta é promover uma aproximação entre Heckethorn e o músico Anton Webern, que se relacionaria com o personagem do *Doutor Fausto* por ter sido discípulo de Schoenberg e praticante do Serialismo em música.

Personagens de Transposição

No romance *Doutor Fausto*, figuras reais como os filósofos Nietzsche e Adorno, bem como o músico Schoenberg, o regente Bruno Walter, o musicólogo e crítico musical suíço Willi Schuh, entre outros, são invocados para a composição de personagens, um fato que é constantemente aludido e comentado pelos estudiosos da sua obra, que identificam essas “citações”

seja pela presença de determinadas inflexões nas falas das personagens do romance, seja pelo emprego de características físicas específicas ou pela menção a algum fato histórico relevante que as envolva diretamente.

Osman Lins também pode ser considerado um mestre no exercício dessas homenagens implícitas. Só para exemplificar, ao escrever *Guerra sem testemunhas* recorre a um “outro”, um personagem-narrador, a quem empresta a sua voz autoral:

O parceiro inventado por mim – recurso banal, mas com a função de tornar menos árido o escrito, tanto para o leitor assim para o autor, que, afeito a exercícios de imaginação e aqui sofrendo a ascendência das idéias, quer, com o artifício, amenizar sua tarefa – terá uma presença mal definida no livro”. (Lins 1974:24).

O parceiro a que se refere denomina-se Willy Mompou, talvez um personagem de segunda mão se considerarmos que seu nome foi tomado de empréstimo ao nome do personagem de um poema do pernambucano Deolindo Tavares. Há diversos exemplos deste procedimento em *Avalovara*, e poderíamos citar um mais óbvio, a menção ao personagem Liév Nikoláievitch Míchkin, nome do protagonista do romance *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski, que é identificado com Abel, personagem de Osman Lins. Esta estratégia de dialogismo intertextual destaca-se também em diversos momentos de um outro romance profundamente musical de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, que põe o personagem-crítico a ler na obra de Julia Marquezim Enone um procedimento que é comum ao próprio autor. No caso que citamos abaixo, observa-se a mimetização de aspectos físicos, referências literárias ou estilos de escritores brasileiros na criação de um cenário irônico (ou melancólico?) sobre o cânone, visto como um grande sanatório:

J. M. Enone ... vai povoar o hospício com figuras advindas do meio literário, não com os loucos que pôde observar nas duas vezes em que andou internada. As celas, os pátios e as enfermarias

do hospício estão abarrotadas de autores. Mortos e vivos. Do Padre Anchieta a Clarice Lispector. Alguns, não identifiquei. Ou lá estão, como faz sempre e tanto ocorre em outros livros, para turbar a série? Ignoro quem seja esse louco maneiroso e bem vestido, constantemente falando em mortandades; ou esse tipo meão e gordo, de turbante branco, coberto de balagandãs, sempre agitando no ar ramos de arruda e dentes de jacaré... Mas o de pele escura e rosto pintado de alvaiade, de chapéu alto e luvas, piscando com malícia, certamente é Machado de Assis; o que acredita ser proprietário de um enfermeiro negro, enfeitase com penas de arara e tudo dissimula sob frases pomposas é o autor de *Iracema*. Quem não reconhece o ríspido e arredio louco, parricida e uxoricida, soturno, constantemente disseminando entre enfermos e sãos uma espécie de rosnado, como se todos ali fossem um cão informe a ponto de morder?; ou o precário latifundiário imaginário, olhando, contando e avaliando no ar seus pastos, plantações, bois, sesmarias?; ou o míope de chapéu de couro, gravata borboleta, rosário no colo, meias de seda e sapatos de verniz, brandindo dia e noite um rifle invisível com medalhas na correia e clamando: “Epa, mano velho, venho e vim, sobrosso?, afã, dou brado e bala!”, quem não reconhece? Um dos internos, a pele encarvoada, volta e meia na camisa de força, protesta contra tudo, grita para ser ouvido na rua e sua idéia fixa é escalar os muros. Vejam o ancião inquieto, empertigado, olhos pequenos e cínicos, nariz de quem fareja o mundo, a boca um lanho oblíquo e corrosivo: maneja uma viola de lata e com língua aguçada verbera sem descanso o Tesoureiro, o Supremo Juiz, o Papa, o Provedor e o Rei: Gregório de Matos. (Lins 1976:181)

O protagonista do romance *Doutor Fausto*, o músico Adrian Leverkühn, segundo os críticos, teria sido inspirado em duas figuras

importantes da história alemã: o filósofo Friedrich Nietzsche (cuja doença é incorporada à condição física do personagem), e o compositor serialista Arnold Schoenberg (cuja tese da música serial também aparece representada no romance). A respeito desta última alusão, incorpora Thomas Mann uma “Nota do Autor” ao final do *Doutor Fausto*:

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 Schoenberg. Associei essa técnica, em certo contexto ideacional, ao vulto puramente fictício do músico, que é protagonista trágico de meu romance. De resto, devem as passagens do livro que tratam de Teoria Musical certos detalhes à *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia) de Schoenberg (Mann 1984:689)

A nota foi acrescentada por insistência de Schoenberg e provavelmente contra a vontade de Thomas Mann, como ele revela em *A gênese do Doutor Fausto*:

Devo mencionar que a atribuição a Adrian Leverkühn, muito criticada por alguns, da teoria da música dodecafônica ou serial de Schoenberg também foi um ato de montagem e fraude da realidade? Devo sim, e no futuro, por exigência de Schoenberg, precisará ser incluída no livro uma nota esclarecendo, a eventuais desinformados, seu direito de propriedade intelectual. Um pouco contra a 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 idéia 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. A teoria de Schoenberg e minha versão *ad hoc* dela são tão antagônicas que, a meu ver, citar seu nome no texto teria tido algo de quase ofensivo, sem falar na deselegância que seria. (Mann 2001:34)

Embora a nossa suposição da existência de um compositor real na base da criação de Julius Heckethorn no romance *Avalovara*, de Osman Lins, careça de evidências empíricas e documentais e de qualquer revelação explícita do autor, julgamos que possa ser considerada uma especulação válida para a nossa proposta de análise. Essa aproximação se justificaria, em princípio, pela constatação que fizemos, durante a leitura do romance osmaniano, da existência de diversos pontos de contato entre a história fictícia de Heckethorn e a história real de Webern; e pelas possíveis implicações a que essa aproximação poderia levar. Fazemos valer, portanto, em defesa da nossa proposta de investigação e de especulação neste trabalho, a afirmação de Roland Barthes quando diz: “O crítico tem a obrigação de mostrar a *validade*, e não a *veracidade* de suas afirmações”.³

Em nossas pesquisas descobrimos, entretanto, que Anton Webern não era um nome desconhecido para Osman Lins. Na correspondência pessoal do autor, que consultamos em seu espólio na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, encontramos uma menção ao compositor austríaco numa carta que lhe foi enviada pelo artista plástico e poeta pernambucano Montez Magno, em 8 de janeiro de 1977, de Recife, solicitando-lhe a compra, em São Paulo, de partituras dos seguintes compositores: “Schoenberg (*Op. 43*); Anton Webern (quartetos de cordas, *Op. 5?* ou *Op. 28?*); Stockhausen (*Klavierstück*); Erik Satie (*Gymnopédie*) e uma partitura qualquer de John Cage”.

Em entrevista que nos foi concedida em 2007, Montez Magno afirmou que seu interesse por essas partituras residia na pesquisa que desenvolvia, na época, sobre a estrutura gráfica e as propriedades visuais dessas composições, e que resultou na publicação de um livro de arte intitulado *Notassons: Escrita*

³ *Ad tempora*

musical aleatória. Interessava-lhe o apelo espacial da música de Webern, que não perdia a especificidade musical, ao contrário do que ocorria, por exemplo, com as obras de Stockhausen ou de John Cage, cujas partituras, muitas vezes, se constituíam verdadeiras obras de arte visual.

É de se supor que Osman Lins não tenha ficado indiferente a tais observações, e que possa ter levado adiante a pesquisa do artista plástico sobre esse compositor, descobrindo possibilidades de analogias extremamente profícuas para a criação de seu romance.

No relato da história do relógio musical, Osman Lins narra os percalços da biografia de Heckethorn, ambientada na Alemanha no período da Segunda Guerra Mundial. Ana Luiza Andrade (1987:174) chama a atenção para o papel alegórico desta narrativa, dizendo: “*O relógio de Julius Heckethorn* constitui uma linha crítica acerca da função repressiva da história sobre o artista”. A dimensão política da narrativa d’*O relógio*, se a considerarmos uma crítica ao regime militar no Brasil, é comparável ao tema da danação e do pacto com o diabo no *Doutor Fausto*. Se a sedução de Adrian Leverkühn pelo demônio pode ser entendida como um paralelo, na visão de Thomas Mann, do fascínio da Alemanha pelo nazismo; o mesmo se poderia dizer da sedução da personagem feminina ♀ – mulher feita de palavras e alegoria do romance *Avalovara*, em cuja sala ressoará o relógio musical vindo de tão longe no tempo e no espaço – pelo regime da ditadura no Brasil, representado na figura do militar Olavo Hayano, ou o “Iólipo”: uma personificação do demônio com o qual a protagonista sem nome realiza um pacto através do casamento. Um pacto que, traído, resultará na condenação do seu amor e na sua própria morte.

É possível que, além da evidência de um substrato político comum de realidades paralelas nos dois enredos, o protagonista da narrativa horológica do romance osmaniano aluda de maneira mais específica ao *Doutor Fausto*. A nossa hipótese é que, assim como a construção de Adrian Leverkühn por Thomas Mann baseia-se na figura real do compositor Arnold Schoenberg, a construção de Julius Heckethorn estaria fundamentada na figura real do compositor Anton Webern, discípulo de Schoenberg. Interessante é constatar

como esse paralelo, caso ultrapassasse o plano da mera especulação aqui proposto, seria capaz de iluminar a presença de homenagens cruzadas em *Avalovara*: seja ao estilo de composição serialista inaugurado por Schoenberg e radicalizado por Webern, retomado no modelo do relógio musical de Heckethorn; seja ao próprio Thomas Mann, de quem Osman Lins se reconheceria “discípulo” pelo viés desta alusão, denunciando, quem sabe, a existência de uma estranha e oculta tradição romanesca fundada na criação literária a partir de modelos musicais.

Fragmentação narrativa e Serialismo musical: a espacialização das artes na modernidade

Alguma diferença haveria, contudo, nas interpretações possíveis para o uso do conceito musical de dissonância nos contextos do romance *Doutor Fausto* e do romance *Avalovara*. É o poeta e crítico César Leal que nos leva a refletir sobre o assunto, em seu artigo “Thomas Mann: uma imagem do século XX”:

Em relação ao conceito de dissonância, diz Stravinsky que ela está no estilo da música há mais de um século: “Não é nem o anúncio nem a preparação de nada. Nem a dissonância engendra ordem, nem a consonância assegura qualquer garantia de ordem, de segurança”. No *Doutor Fausto*, Zeitblom, analisando a música de Leverkühn, relaciona-a com as tendências mais profundas da desumanização da arte na Alemanha sob o hitlerismo. A essência da obra musical do *Doutor Fausto* está na dissonância, na consciente destruição da harmonia. Em certa ocasião, o *Doutor Fausto* conversa com o seu biógrafo e diz que é preciso destruir. Zeitblom, surpreso, indaga o que é preciso destruir. “— O que dizem ser bom e nobre, o que afirmam ser humano, ainda que seja bom e nobre aquilo pelo qual os homens lutam, pelo qual derrubaram as bastilhas, os acontecimentos que os revoltosos

anunciaram triunfantes. – Ouça-me, meu amigo, entendo-te mal. Que queres aniquilar? – *A Nona Sinfonia*, diz Fausto”. [...] Creio que Mann e Lukács falham em sua avaliação da arte moderna. As vanguardas do início do século XX desempenharam papel adequado ao espírito do tempo. Sem elas, todas as formas de arte teriam se deteriorado. (Leal 2005:56)

Se Thomas Mann transforma a dissonância num princípio demoníaco – o ovo da serpente que anunciaria a destruição da arte – posto no impulso criativo modernizador de seu personagem (o qual ele próprio, enquanto escritor, no entanto, não endossa plenamente),⁴ o mesmo não poderia ser dito sobre Osman Lins, que incorpora a dissonância na estrutura experimentalista e, em certo sentido, ativamente destruidora da forma do romance burguês tradicional, da qual o *Doutor Fausto* de Mann ainda é legítimo representante. Na obra de Lins, o relógio musical é apenas uma metáfora do próprio romance, em sintonia, portanto, e não em atonia com os princípios estruturais que o norteiam, como parece acontecer na obra de Mann, quando cotejada com as sinfonias dodecafônicas de Leverkühn.

Pretenderia, com isto, Osman Lins, em seu *Avalovara* – entendido como desleitura revisionista do *Doutor Fausto* – defender o princípio de destruição e de desumanização da arte moderna, condenado por Mann? E o que pensar do efeito de espacialização da narrativa, resultante da transposição da técnica do Serialismo musical para a literatura? Como diz Thomas Mann no trecho posto em epígrafe a este capítulo, a compreensão da literatura e da música como artes espaciais era por ele partilhada e defendida, embora talvez não diretamente praticada. Haveria, então, no próprio *Doutor Fausto*, o livro, o mesmo espírito de sedução pela “destruição desumanizadora” da arte,

⁴ Em *A gênese do Doutor Fausto*, Thomas Mann confessa a sua angústia sobre o “tradicionalismo” que identifica na obra, quando comparada a textos experimentais de seus contemporâneos: “Meu preconceito era que, comparada ao vanguardismo excêntrico de James Joyce, minha obra parecesse de um tradicionalismo inosso. Nesse ponto, é verdade que o vínculo à tradição, ainda que matizado de paródia, permite um acesso mais imediato, facilitando o alcance de uma certa popularidade. Mas trata-se mais de postura que de essência.” (Mann 2001:75)

que descaracterizaria as formas artísticas reconhecidas e veneradas em sua época? Haveria, no próprio Thomas Mann – assim como pensamos existir, indiscutivelmente, em Osman Lins – a sedução pelo princípio demoníaco da destruição das formas estabelecidas? Ou o seu magistral romance seria, ao contrário, uma crítica a esse impulso destruidor das formas clássicas, que ameaçaria a arte moderna de mergulhar no vazio?

O paralelismo biográfico de Julius Heckethorn e Anton Webern

Anton Webern (Viena, 3 de dezembro de 1883 – Mittersill, 15 de setembro de 1945), tornou-se conhecido e admirado entre os músicos pós-modernos pelas inovações rítmicas, timbricas e dinâmicas que ajudaram a formar o estilo musical conhecido como Serialismo, experimentação de novas formas de sintaxe musical baseada no princípio de emancipação dos doze sons da gama cromática. Aluno de Arnold Schoenberg e liderado por ele, constituiu com outro aluno, Alban Berg, a chamada Segunda Escola de Viena, numa alusão à Primeira Escola de Viena, constituída pela trindade Joseph Haydn, W. A. Mozart e L. Beethoven. Uma das características do grupo mais jovem seria a utilização de um método de composição criado por Arnold Schoenberg denominado “Música dodecafônica”, “Método de composição com doze sons”, ou apenas “Método Serial”.

Webern estudou Filosofia e Musicologia em Viena, doutorando-se em 1906, com uma tese sobre o compositor flamengo Heinrich Isaac. Em 1904, começou a ter aulas de composição com Schoenberg, que duraram até 1908. Neste mesmo ano, iniciou a sua carreira como regente e compôs a *Passacaglia Op. 1* para orquestra. Sua simpatia pelo Socialismo levou-o a assumir o cargo de regente da Associação Sinfônica Operária de Viena e do Coral dos Trabalhadores de Viena, onde trabalhou por mais de dez anos. Em 1926, conheceu a poeta Hildergard Jone, que proveu os textos de todas as suas partituras vocais a partir do *Op. 23, as três canções para voz e piano – Via Inviae*.

Nesse período teve vários alunos particulares, e proferiu suas duas famosas conferências: a de 1932, *O caminho para a composição com doze sons*; e a de 1933, *O caminho para a nova música*. Em 1938, a Áustria foi anexada à Alemanha e a Associação dos Trabalhadores foi dissolvida. Webern foi demitido de suas funções, assumindo um trabalho de rotina na *Universal Edition* corrigindo provas, o que lhe trouxe grande frustração. Durante esse período residiu em Mödling por causa dos bombardeios em Viena. Sua morte foi trágica. Morreu em 1945, alvejado, por engano, por um soldado americano que o confundiu com um oficial alemão quando tentava atravessar a fronteira para a Suíça.

Segundo Osman Lins, o fictício Julius Heckethorn teria nascido 25 anos após Anton Webern, em lugar não precisado, mas também na Áustria. Logo se mudou para uma localidade próxima à Floresta Negra, onde a família adquiriu uma oficina especializada em mecanismos sonoros para relógios. Aos seis anos, exilou-se na Inglaterra para fugir da Primeira Guerra. Incentivado pelo avô, iniciou seus estudos de música, tendo por instrumento o cravo. Não estudou Filosofia nem Musicologia, mas enriqueceu seu espírito lendo livros raros da biblioteca de um ilustre antepassado, Charles William Heckethorn – personagem verídico, de quem o personagem fictício herdou o sobrenome, numa dessas imbricações do real e do ficcional tão caras a Osman Lins. Charles William Heckethorn (1826-1902) foi um célebre escritor e historiador londrino do final do séc. XIX. Entre suas obras mais conhecidas estão *London souvenirs*, de 1899; e *Secret societies of all ages and countries*, de 1875.⁵ Talvez interessasse a Osman Lins a referência às “sociedades secretas de todos os tempos e lugares”, como uma alusão à própria tradição artística, que se constrói pelo sacrifício e dedicação de inúmeras pessoas vinculadas por um inexplicável compromisso a essa entidade – a Arte –, que transformaria os criadores nos elos nem sempre conhecidos de uma estranha corrente atemporal e desterritorializada.

⁵ Embora, no romance, Osman Lins cite, de autoria de Charles William Heckethorn, apenas a obra *The printers of Basle in the XV and Xlth centuries, their biographies, printed books and devises*.

Em 1929, aos vinte e um anos, Julius trabalhava como pianista num hotel quando conheceu Heidi Lampl, com quem viria a se casar no ano seguinte. Em 1930, reabriria a fábrica de carrilhões da família, na mesma região em que passou parte da sua infância. A partir daí, começou a projetar o famoso relógio. Sua construção coincidiu com o período em que Hitler subiu ao poder. Em 1937, Julius viu-se obrigado a transformar sua fábrica numa oficina para construção de material bélico, o que lhe causou grande frustração. No ano seguinte, a Áustria foi anexada à Alemanha, e Julius pôs o seu relógio em funcionamento. Em 1939, Julius vendeu o relógio com o intuito de custear o tratamento da cegueira progressiva de sua esposa. Em 1940, o casal viajou até Rotterdam, onde ela ficou internada. Julius retornou sozinho a Haia, onde foi fuzilado como traidor.

A título de curiosidade, elencamos algumas datas de eventos relacionados ao personagem Julius Heckethorn que julgamos coincidirem com algumas datas das composições de obras de Anton Webern.⁶ A especulação pareceu-nos digna de ser mencionada, a fim de reforçar o nosso empenho de tecer uma aproximação entre Heckethorn e o seu suposto modelo empírico, o músico Webern. O quadro deixa evidente como as vidas do compositor e do personagem inscrevem-se no mesmo período histórico. Webern compõe quase toda a sua obra no período em que existiu o relojoeiro, exceto o seu último *Opus*, que data de 1943. Como dissemos, Webern é assassinado em 1945.

⁶ As datas e indicações a respeito da vida de Julius Heckethorn foram retiradas do “Quadro cronológico de personagens e eventos históricos citados em *Avalovara*”, em: *A garganta das coisas – movimentos de Avalovara*, de Osman Lins de Regina Dalcastagnè. Lista da obra de Anton Webern, in: www.antonwebern.com. Acessado em 08 de agosto de 2006.

1908 – Nascimento de Julius Heckethorn, na Alemanha	Composição dos Op.1, 2 e 3, de Anton Webern. Final do seu período de formação com Schoenberg.
1914 – Início da Primeira Guerra Mundial, Julius é mandado para a casa dos avós na Inglaterra.	Composição do Op.11.
1918 – Suicídio do pai de Julius, após descobrir que era traído pela mulher. Erica Haebler, sua esposa, morre durante a guerra. Fim da Primeira Guerra Mundial.	Composição dos Op.13, 14 e 15. Mudança de Webern para Viena.
1929 – Julius Heckethorn retorna à Alemanha; conhece Heidi Lampl, e a pede em casamento.	Composição do Op. 22.
1930 – Julius Heckethorn começa a elaborar o plano de seu relógio; e casa-se com Heidi Lampl.	Idem
1933 – Julius Heckethorn começa a fabricar as peças de seu relógio.	Composição do Op.24. Conferência intitulada <i>Der Weg zur neuen Musik</i> (O Caminho para a Nova Música)
1937 – Julius Heckethorn é intimado a adaptar sua oficina de fabricação de relógios para a fabricação de material bélico. Termina o seu relógio, mas não o põe em funcionamento. Alarmado com o que vê na Alemanha, muda-se com a mulher para Haia.	Composição do Op.28.
1938 – A Áustria é anexada pela Alemanha. Julius põe em funcionamento seu relógio.	Composição do Op. 29.
1939 – Julius Heckethorn vende o relógio para o embaixador sueco na Holanda. Invasão da Polônia, Inglaterra e França entram no conflito.	Idem
1940 – Heidi e Julius viajam para Rotterdam, onde ela fica internada para tratamento. Julius regressa a Haia sozinho, sendo fuzilado pelos alemães como traidor. Seus papéis sobre o relógio são incinerados; O relógio é vendido pelo diplomata sueco à esposa do representante brasileiro, que parte para Lisboa deixando o relógio no porão da embaixada.	Composição do Op.30.

Um dado dessas biografias chama a atenção quando comparado à biografia do próprio Osman Lins: a frustração vivenciada por Webern e Heckethorn, quando seus processos criativos são interrompidos e modificados pela situação da Guerra, o que os obriga a se submeterem a trabalhos enfadonhos e desagradáveis. Sabe-se o quanto Osman Lins padeceu pela necessidade de se dedicar ao trabalho burocrático numa repartição pública, como funcionário do Banco do Brasil, e de sua frustração com uma realidade que lhe roubava o tempo necessário à escrita. Osman Lins chegou mesmo a calcular o número de horas diárias perdidas, que poderiam ter resultado num investimento literário e no exercício da criação, que era o que lhe interessava fazer. Não por acaso, escreve em *Avalovara*:

Não falta muito para a conclusão (do relógio) quando o intimam (como a outros relojoeiros, transformados em fabricantes de material bélico) a readaptar a sua oficina, com o subsequente silêncio dos carrilhões, cujo som constitui como que sua atmosfera natural. ... Por outro lado, ele sabe: os costumes mudaram. As cidades já não precisam de relógios para seus habitantes e o sentido como que sacral das horas (hálito do tempo?) perdeu-se para os homens. (Lins 1975:301)

A esse respeito, citamos Anton Webern:

Hoje, já não estamos mais longe do momento em que poderemos ser presos pelo fato de sermos *artistas sérios*. Ou melhor: isso já aconteceu! Não sei o que Hitler entende por “Música Nova”, mas sei que para essas pessoas aquilo que designamos por esse termo é um crime. Não está mais distante o momento em que seremos encarcerados por escrever tais coisas. No mínimo estamos economicamente arrasados, marginalizados! Recuperarão eles a razão no último instante? Caso contrário, a vida espiritual se aproxima de seu fim. (Webern 1984:50)

Outro aspecto que chama a atenção nas biografias do personagem histórico e do personagem fictício é a peculiar percepção que revelam da música como uma arte simultaneamente temporal e espacial, contrariando as classificações habituais.

Artes temporais ou artes espaciais?

Tradicionalmente, a música é considerada uma arte do tempo, assim como a literatura. Deve-se a Lessing a caracterização das artes segundo o critério de sua temporalidade e espacialidade. Os artistas modernos, no entanto, empenharam-se em romper com essa tradição, buscando meios de refletir sobre a consonância de um espaço-tempo tanto na produção quanto na recepção da obra de arte, seja qual for o meio em que ela é produzida. O crítico que mais se dedicou a avaliar a questão das estratégias de ruptura dos textos modernos com a escrita linear e com a compreensão do tempo narrativo como progressão foi Joseph Frank, em *The widening gyre*, obra que Osman Lins leu e citou em sua própria tese de doutorado, *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

No campo literário, romances experimentais como *Avalovara* buscam a espacialização do tempo pela fragmentação do enredo e pela ruptura da linearidade narrativa, um processo semelhante ao que se observa nas composições de Webern, onde o silêncio exerce um papel gerador fundamental. Anton Webern e Julius Heckethorn, ao fazerem uso da técnica, fragmentando a idéia musical, conseguem resgatar a noção da espacialidade inerente a uma arte tida como essencialmente presa ao tempo.

É interessante constatar como, do ponto de vista estético, Osman Lins e Anton Webern têm uma preocupação especial com a questão da forma, com a organização espacial dos discursos literário e musical, respectivamente. Nesse ponto, os dois “artesãos” tinham em comum o fato de tratarem a criação artística com absoluto rigor, o que talvez os tenha motivado a reconhecerem como princípio estrutural de suas obras um mesmo modelo – o do Quadrado Mágico. A questão do rigor científico sobre a criação, no entanto, nos conduziu de volta ao mito do Fausto – o cientista que

vende a alma ao diabo –, e aos questionamentos que Thomas Mann propõe sobre a validade do pacto demoníaco de destruição das formas clássicas pela arte moderna, posto em prática por músicos como Schoenberg, Anton Webern, Adrian Leverkühn e Julius Heckethorn, e por escritores como James Joyce, Osman Lins e – por que não? – o próprio Thomas Mann.

Referência bibliográfica

- ANDRADE, Ana Luíza. 1987. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: HUCITEC.
- CANDIDO, Antônio. *et al.* 1973. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva.
- DALCASTAGNÈ, Regina. 2000. *A Garganta das Coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: UNB; Imprensa Oficial.
- FRANK, Joseph. 2003. A Forma Espacial na Literatura Moderna. *Revista USP*, São Paulo, n 58, p. 225-241, junho/agosto.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. 2005. *Cabeças Compostas: a personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: Edusp.
- GRIFFITHS, Paul. 1997. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- LEAL, César. 2005. Thomas Mann: uma imagem do século XX, in: *Dimensões Temporais na Poesia & outros Ensaios*. Vol.I. Rio de Janeiro: Imago.
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1998. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras.
- LINS, Osman. *Avalovara*. 1975. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos.
- _____.1974. *Guerra sem testemunhas*. 2. ed. São Paulo: Ática.
- _____.1976. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos.
- _____.1976. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática.

_____. 1979. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial.

MANN, Thomas. 1984. *Doutor Fausto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. 2001. *A gênese do Doutor Fausto*. São Paulo: Mandarim.

NEIGHBOUR, Oliver; GRIFFITHS, Paul; PERLE, George. 1990. *Segunda escola de Viena*. Porto Alegre: L & PM. (Série The New Grove).

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. 2002. *Literatura e Música: Modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva.

PEREIRA, Lawrence Flores. 2001. *Doutor Fausto: Adrian Leverkühn, a ordem e os conceitos de arte subjetiva e objetiva*. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 36, n. 1, p. 193-213, março.

RABASSA, Gregory. 1979. Osman Lins and Avalovara: The Shape and Shaping of the Novel. *World Literature Today*, [S.l.], v. 53, p. 30-35, winter.

WEBERN, Anton. 1984. *O Caminho para a Nova Música*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas.