

**O PACTO DEMONÍACO
NOS ROMANCES
MUSICAIS DE
OSMAN LINS E DE
THOMAS MANN**

Arnoldo Guimarães

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*

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*

ROMANCES MUSICAIS: AVALOVARA E DOUTOR FAUSTO

Para a Melopoética importam todas as relações do texto com a música, e a presença do personagem músico é essencial para caracterizar a tematização dessa arte na narrativa. Em seu livro *Literatura e Música*, Solange Ribeiro de Oliveira 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 perspectivas 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 cobrindo uma vasta extensão temporal, do Antigo Testamento ao *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Entre possíveis objetos de estudo, menciona a figura do músico na literatura, como o Orfeu do mito clássico e suas incontáveis reescritas, ou o Mozart representado por Peter Shaeffer em *Amadeus*.

Este ensaio traz uma reflexão sobre a formação do personagem Julius Heckethorn, protagonista do capítulo metalinguístico do romance *Avalovara*, de Osman Lins, intitulado “O relógio de Julius Heckethorn”, que aparece fragmentado e recomposto através de dez segmentos identificados pela letra “P” do palíndromo “Sator Arepo Tenet Opera Rotas”, que orienta a estrutura do texto. 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.

O capítulo P – “O relógio de Julius Heckethorn”, juntamente com o capítulo S – “A espiral e o quadrado”, exercem em *Avalovara* uma função autopoietica: ambos refletem sobre as propriedades de duas categorias narrativas importantes, o tempo e o espaço. Curiosamente, são capítulos constituídos pelo mesmo número de segmentos – dez, e 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 .

No entanto, 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  realizam seu último encontro amoroso antes de serem assassinados pelo Iólipo. Desta forma, o capítulo P não está desconectado da trama. Ao contrário, incorpora-se fortemente a ela através de um elemento 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 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.

SOBRE OS PROTAGONISTAS

Segundo Antonio Candido, há dois tipos clássicos de personagens: as de invenção e as de transposição. As personagens de invenção seriam

imaginárias, enquanto as de transposição seriam criadas a partir de um referente. Acreditamos que Julius Heckethorn é uma personagem de transposição, não apenas por sua caracterização histórica, mas pelas circunstâncias e situações mencionadas na trama de sua história, que parece ser elaborada através de um estratégico diálogo intertextual com o romance *Doutor Fausto*.

Como grande admirador de Thomas Mann, é possível que Osman Lins tenha buscado inspiração nas ideias deste escritor para a criação de suas próprias narrativas. Como já dissemos, nos estudos de Melopoética o *Doutor Fausto* é, provavelmente, o romance mais conhecido e citado, tanto pela utilização referencial e estrutural da música no corpo da literatura quanto pela apropriação de um gênero composicional, o Serialismo, como um dos principais elementos geradores de metáforas narrativas em vários níveis: estético, político e social.

O leitor dos romances de Mann e Lins perceberá, inevitavelmente, 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 craviста (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 já existente para a composição de um objeto artesanal, o relógio (em Lins). Encontramos 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 doze semitons da escala temperada, no fracionamento da introdução da sonata de Scarlatti incorporada ao mecanismo sonoro do relógio (em Lins). Também se percebe 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) – que serve, em ambos os casos, a um simultâneo questionamento do espírito de autodestruição da arte moderna.

Mas também existe, nas duas obras, a questão do pacto com o demônio: figura simbolizada por Mann numa reedição do Mephistófeles, de Goethe; e por Lins numa criatura monstruosa e fantástica, encarnação da morte na silhueta de um militar, o Iólipo. A figura do Doutor Fausto, no entanto, claramente identificada com o personagem músico no romance de Mann, parece converter-se na sua “versão feminina” no romance de Lins, pois é com a mulher sem nome – símbolo do Logos e alegoria do romance – que se estabelece o pacto nupcial do Iólipo, do qual resultará a morte dos

protagonistas Abel e , e a dissolução do estranho triângulo que se forma, nesta história, entre o amor, a danação e a promessa de redenção do humano pela arte.

SOBRE OS ROMANCES

É imensa a fortuna crítica sobre o 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 o processo de criação literária. Ao contar a motivação que o levou a criar o *Doutor Fausto*, provavelmente sua obra mais complexa e erudita, o autor diz que aos 70 anos obrigou-se a estudar profundamente os mistérios da teoria musical para atender às exigências de seu personagem principal.

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 com o demônio durante uma alucinação, estabeleça um pacto a fim de garantir tempo e energia para dar conta de sua obra. Este 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.

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 em se tornar músico, a princípio 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. 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. 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. Entretanto, a nossa proposta neste ensaio 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, o compositor Schoenberg, o regente Bruno Walter, o musicólogo Wiesengrund e o crítico musical 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 terá uma presença mal definida no livro”. (LINS, 1974, p. 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 do personagem de um poema do pernambucano Deolindo Tavares. Há diversos exemplos

deste procedimento em *Avalovara*, como a menção ao personagem Liév Nikoláievitch Míchkin, nome do protagonista do romance *O idiota*, de Dostoiévski, que é identificado com Abel, personagem de Lins. Essa estratégia de dialogismo intertextual destaca-se também em diversos momentos de um outro romance profundamente musical deste autor, *A rainha dos cárceres da Grécia*.

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 Nietzsche e o compositor Schoenberg. Esta última alusão é explicitamente reconhecida na “Nota do Autor” que Mann acrescenta 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, p. 689).

Vale assinalar que o adendo foi feito por insistência de Schoenberg, e provavelmente contra a vontade de Mann, como ele revela neste surpreendente comentário feito 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 ideia da técnica dodecafônica assume um matiz, uma nuance que na realidade não lhe é inerente – não é mesmo? – e que, portanto, de certo modo, a transforma em propriedade minha, ou seja: do romance. 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, p. 34)

Ao contrário do que ocorre com a citação a Schoenberg no romance de Mann, a nossa suposição sobre a existência de um compositor real na base da criação de Julius Heckethorn no romance de Lins carece de evidências empíricas e documentais, e de qualquer revelação explícita do autor. Entretanto, julgamos que possa ser considerada uma especulação válida para a nossa proposta de análise; justificada, 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, a afirmação de Roland Barthes quando diz: “O crítico tem a obrigação de mostrar a *validade*, e não a *veracidade* de suas afirmações”.

Em nossas pesquisas descobrimos, contudo, 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 o seu interesse por essas partituras residia na investigação que desenvolvia, à época, sobre a estrutura gráfica e as propriedades visuais dessas composições, e que resultou na publicação de um livro de arte, intitulado *Notassons: notações musicais e visuais aleatórias*. Interessava ao pintor o apelo espacial da música de Webern, que não perdia a especificidade musical, ao contrário do que ocorria com as obras de Stockhausen ou de John Cage, por exemplo, 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. 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 pode ser dito da sedução da personagem feminina – 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 deste 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 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

Sempre fiel ao cravo, escolhe, para trabalhar em seu projeto do relógio, a introdução da Sonata em fá menor (K 462) de Scarlatti. Secciona a introdução em treze partes, numera-as pela ordem e, pondo de lado a penúltima, põe-se a manipular as outras doze. Distribuir esses grupos de notas de tal modo que se percam uns dos outros dentro

do relógio, soem separados e só de tempos em tempos
voltem a reunir-se – eis o objetivo de Julius Heckethorn.

Osman Lins, *Avalovara*

Anton Webern levou a composição ao limiar do
silêncio. O êxtase de sua música é realçado por seu
sublime e atordoante uso das pausas, pois para
Webern a música é composta com um apagador.

Que ironia que o último som de sua vida tenha sido
a explosão da arma do soldado que nele atirou!

R. Murray Schafer, *A afinação do mundo*

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 ima-
gem 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 segu-
rança”. No *Doutor Fausto*, Zeitblom, analisando a música de Lever-
kühn, relaciona-a com as tendências mais profundas da desuma-
nização da arte na Alemanha sob o hitlerismo. A essência da obra
musical do *Doutor Fausto* está na dissonância, na consciente des-
truição 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 aconte-
cimentos que os revoltosos anunciaram triunfantes. – Ouça-me,
meu amigo, entendo-te mal. Que queres aniquilar? – A *Nona Sin-
fonia*, 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, p. 56)

Para César Leal, 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. É curioso observar o quanto o próprio Mann, como escritor de seu tempo, não endossa plenamente a opção de seu personagem¹. 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 dodecafônico é uma metáfora do próprio romance, em sintonia com os princípios estruturais que o norteiam; e não em contradição com eles, como parece acontecer na obra de Mann quando cotejada com as sinfonias dodecafônicas de Leverkühn.

Pretenderia Osman Lins em seu *Avalovara* – entendido como releitura revisionista do *Doutor Fausto* – defender o princípio da “destruição” e da “desumanização” da arte moderna, condenado por Mann? Mas 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, embora talvez não diretamente praticada. Haveria, então, no próprio *Doutor Fausto*, o livro, o mesmo espírito de sedução pela “destruição desumanizadora” da arte, 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 – como acredita César Leal –, uma crítica a esse impulso destruidor das formas clássicas, que ameaçaria a arte moderna de mergulhar no vazio?

¹ 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 insosso. 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, p. 75)

O PARALELISMO BIOGRÁFICO DE JULIUS HECKETHORN E ANTON WEBERN

Anton Webern nasceu em Viena em 1883 e morreu em Salzburgo em 1945. Tornou-se conhecido e admirado entre os músicos pós-modernos pelas inovações rítmicas, timbrísticas e dinâmicas que formariam 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. Esse dado de sua biografia nos faz pensar na estreita ligação do músico Webern com a literatura, pelo envolvimento amoroso que estabeleceu com a poesia em carne e espírito, através de sua relação com Hildergard.

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 1875². 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.

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.

Evidentemente aparentadas, encontramos nessas biografias um dado que 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 padecia 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

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

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. A extrema seriedade posta no ato da composição artística não pareceria contraditória quando comparada à atitude demolidora das formas e incensadora do caos que transparece na superfície de seu romance? A postura quase sacerdotal do criador, que incorpora à própria vida e repassa aos seus personagens, não iria de encontro ao caráter demoníaco que parece inocular nos interstícios de *Avalovara*? Como entender, nas vozes de artistas assumidamente modernos, como Lins e Webern, o tom essencialmente nostálgico de passagens como:

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, 1973, p. 301)

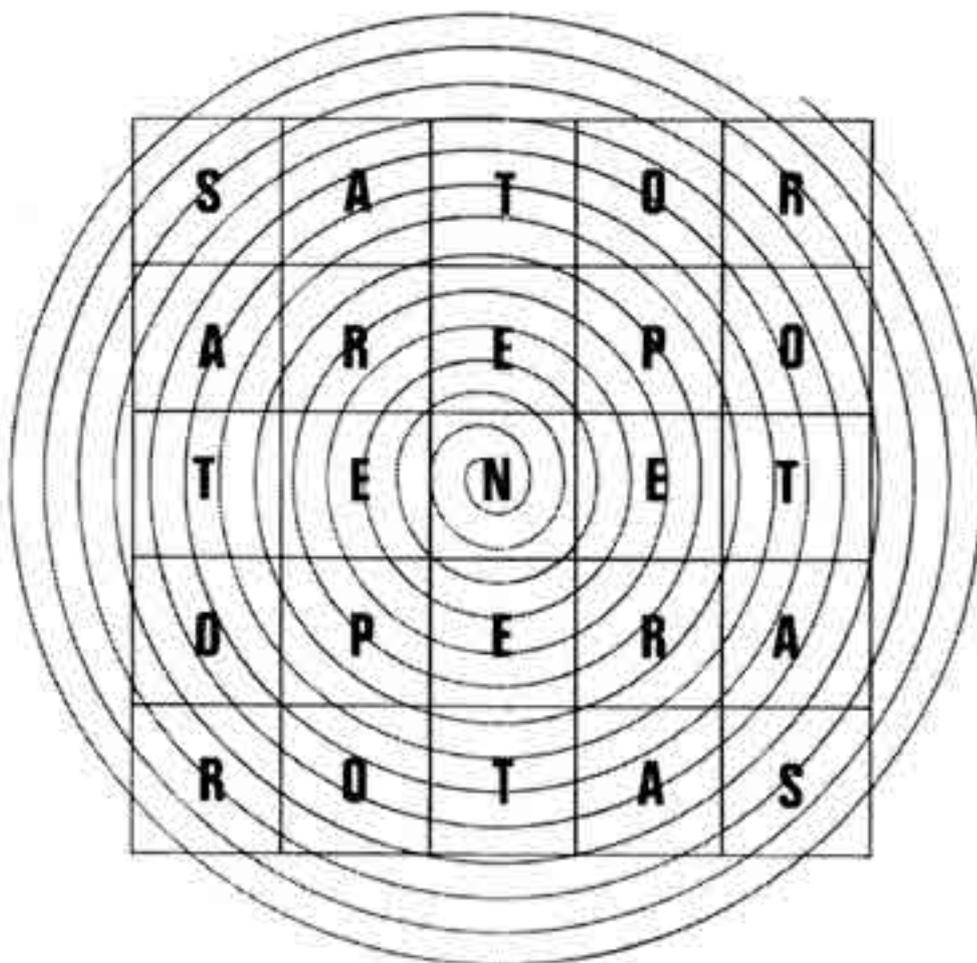
Hoje, já não estamos mais longe do momento em que poderemos ser presos pelo fato de sermos *artistas sérios*. Ou melhor: isso já aconteceu! Não sei o que Hitler entende por “Música Nova”, mas sei que para essas pessoas aquilo que designamos por esse termo é um crime. Não está mais distante o momento 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, p. 50)

A POÉTICA DO QUADRADO MÁGICO EM OS- MAN LINS E ANTON WEBERN

É interessante constatar como, do ponto de vista estético, Osman Lins e Anton Webern têm uma preocupação 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.

Umberto Eco diz que uma das características da arte contemporânea é o abandono das formas clássicas, uma tendência que se observa em todas as linguagens. Na literatura moderna, os experimentalismos narrativos são tão frequentes e questionadores das estruturas tradicionais do gênero romanesco quanto os experimentalismos musicais e plásticos em suas respectivas áreas. O romance osmaniano, sobretudo *Avalovara*, ao estruturar-se sobre um modelo iconográfico, impresso no frontispício da obra, problematiza principalmente dois elementos desta forma narrativa: o espaço e o tempo.



O quadrado representa o espaço, o limite imposto à criação, enquanto a espiral representa o tempo, a ordem linear que determina o movimento da história. Mas o quadrado osmaniano é *mágico* – móvel e instável – porque construído sobre um palíndromo. Um palíndromo é uma palavra, frase ou qualquer outra sequência de unidades que tenha a propriedade de

poder ser lida tanto da direita para a esquerda como da esquerda para a direita. No romance, as oito letras do palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS identificam os oito temas que fragmentam o enredo de *Avalovara*. Assim, ao contrário de demarcar os limites da forma, o quadrado neste romance assinala o rompimento do espaço convencional do gênero, que se apresenta ao leitor como oito séries temáticas partidas em segmentos (de 10 a 24), apresentadas num índice ao final da obra.

Esses fragmentos de histórias aparecem e reaparecem no livro mediante o movimento da espiral sobreposta ao quadrado no modelo iconográfico. A recomposição do enredo identificado pela letra S, por exemplo, dividida em dez fragmentos, só se fará quando a espiral tocar todas as demais letras que antecedem o S₁₀, ou seja, o décimo e último fragmento da série S, o mesmo acontecendo com todas as séries, o que causa um efeito de quebra da totalidade. Assim, a forma espiralada, que usualmente pressupõe a ideia de unidade e continuidade temporal, no romance osmaniano orquestra o movimento de desestabilização da coerência e da sequencialidade habituais dos textos de ficção narrativa. A criação osmaniana não abdica, portanto, da referencialidade às formas clássicas, mas o faz não para legitimá-las, e sim para questioná-las. Umberto Eco considera essas construções como “informais”:

Neste sentido, portanto, *informal* quer dizer negação das formas clássicas em direção unívoca, não abandono da forma como condição básica para a comunicação. O exemplo do informal, como de toda obra aberta, nos levará, portanto, não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a *forma como campo de possibilidades*. (ECO, 1969, p. 174)

O uso da “forma como campo de possibilidades”, no sentido que lhe atribui Eco, também parece estar presente nas composições de Anton Webern. E curiosamente, o modelo que ele utiliza para a construção “informal” do *Concerto para nove instrumentos Op. 24* também é o Quadrado Sator, o mesmo que teria inspirado Osman Lins na criação de *Avalovara*. Devido ao uso preciso do contraponto e do uso conciso da série, a música de Webern geralmente é classificada de multidirecional, por não enfatizar nenhum caráter direcional específico (horizontal ou vertical):

O espaço multidirecional e o tempo não linear, que a música de Webern inaugura, supõem uma composição musical que deixou de lado a relação com a tônica, pois, os novos conceitos de espaço e

tempo musical implicam a dissolução das relações de causa e efeito entre os eventos sonoros, sobre as quais se funda a música tonal. (TERRA, 2000, p. 60)

Daí, possivelmente, o interesse do compositor pelo palíndromo, assinalado por Umberto Eco:

Há uma carta³ de Webern a Hildegard Jone⁴ que diz assim: “Encontrei uma *série* (quer dizer doze sons) que já contém em si mesma uma quantidade de relações internas (dos doze sons entre si). Fato esse que talvez se assemelhe a um célebre dito antigo:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

a ser lido uma vez horizontalmente ... depois verticalmente: de cima para baixo, para cima, para baixo... etc.” (ECO, 1969, p. 126).

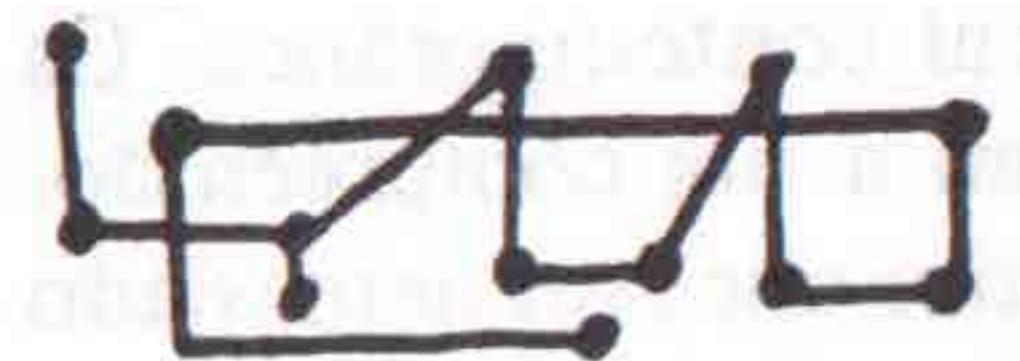
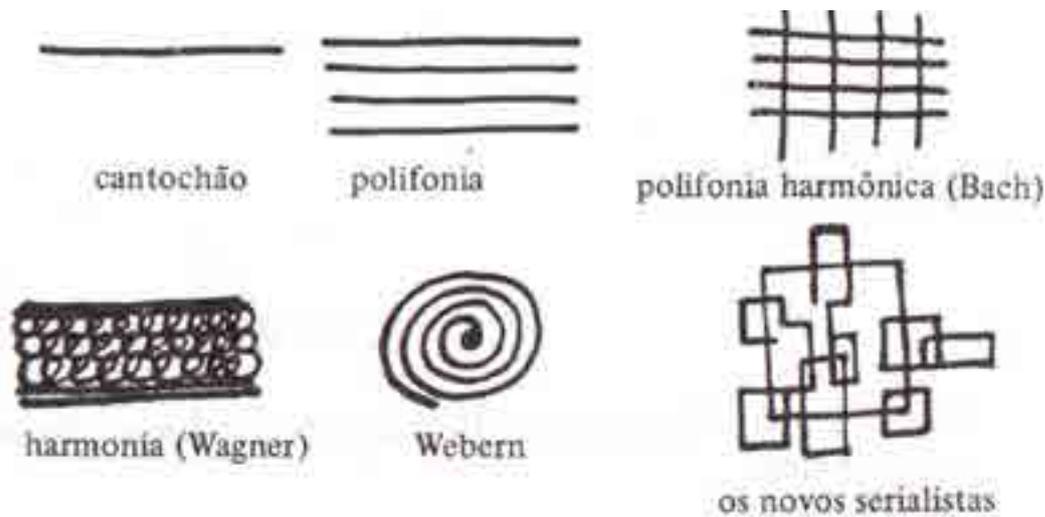
Anton Webern também cita a velha fórmula no final de sua conferência *O caminho para a composição com doze sons*, de março de 1932. Parece-nos que, a essa altura, ele ainda não tinha o projeto da composição formado, mas a ideia já aparecia aí. No catálogo de obras (*Opus list*), consta como data possível da composição *Concerto para nove instrumentos Op. 24* os anos entre 1931 e 1934 – ano da primeira audição ou da publicação da obra. Portanto, é de se supor que, na época em que citou o quadrado mágico em sua conferência, Webern já estaria empenhado na composição do *Concerto Op. 24*. Uma composição marcadamente incomum, desde a sua formação instrumental, que inclui nove instrumentos: flauta, oboé, clarinete, trompa, trompete, trombone, violino, violoncelo e piano. A variedade desses instrumentos favorece o princípio da *Klangfarbenmelodie*, tão comum na prática dos compositores da Segunda Escola de Viena. Essa forma de organização dos instrumentos simplificada é bem peculiar ao estilo de Webern. Na verdade,

3 Cartas de Webern à Hildegard Jone e Josef Humplik: *Journal à une amie*. Paris : J.C.Lattès, 1975.

4 Hildegard Jone, poetisa e amiga de Anton Webern. Ele musicou alguns dos seus poemas que se encontram no *Dreilieder Op. 23 e Op. 25, Das Augenlicht Op. 26 na Cantata n° I Op. 29 e Cantata n° II Op. 31*.

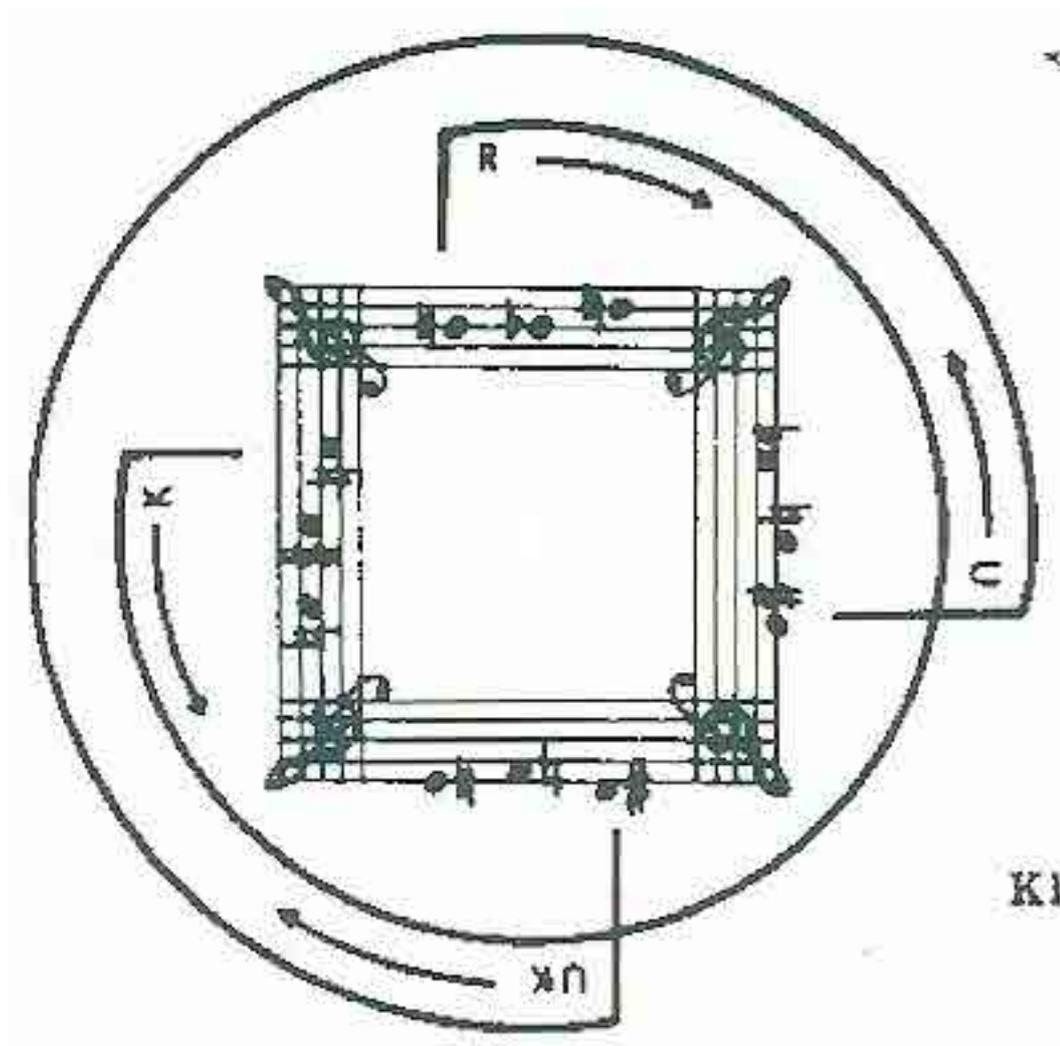
sua intenção é fazer referência aos antigos grupos de câmara do período Barroco. O próprio título da peça *Concerto*, na acepção da obra em si, faz menção ao gênero “Concerto Grosso”, característico do Barroco, em que não havia apenas um instrumento solista, salvo alguns exemplos, mas poderia haver um grupo de instrumentos solistas. No caso do concerto de Webern, nove instrumentos. Como é do conhecimento da crítica especializada, Osman Lins também buscou, insistentemente, inspiração na estética barroca e no princípio da narrativa polifônica para a sua criação literária.

Mas não é só o Quadrado Sator que é referido como modelo formal da composição weberniana. A espiral é mencionada algumas vezes, surpreendentemente em ilustrações ou representações visuais de sua música. Considere-se, por exemplo, nesta passagem das *Conversas com Igor Stravinsky* (STRAVINSKY & CRAFT, 1999, p. 88), como o compositor russo se refere iconograficamente à música de Anton Webern como uma espiral. Ao ser indagado pelo entrevistador sobre como ele poderia “desenhar” a sua música recente, Stravinsky responde com os seguintes gráficos:



STRAVINSKY: ESTA É A MINHA MÚSICA

O próprio Webern parece concordar com Stravinsky sobre a possível forma espiralada da série do *Concerto Op. 24*, pela ideia de movimento circular que ela proporciona, a se considerar o gráfico com que ele a identifica:



WILLI REICH, NO POSFÁCIO À EDIÇÃO DAS CONFERÊNCIAS DE WEBERN, FAZ MENÇÃO AO QUADRADO MÁGICO, RELACIONANDO-O COM O MÉTODO SERIAL DE COMPOSIÇÃO DO ARTISTA:

Este Quadrado Mágico, no qual Webern dispôs a fórmula, ilustra claramente o princípio fundamental da técnica de doze sons – a equivalência entre série fundamental, inversão, retrógrado e inversão do retrógrado. (WEBERN, 1984, p. 155)

No entanto, Reich também ressalta a circularidade da frase que, introduzida no rígido modelo da quadratura, acaba por implodi-lo:

A antiga formula latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, com a qual Webern encerra sua conferência de 2 de março de 1932, admite entre outras a seguinte tradução: “O sementeiro Arepo mantém a obra *num movimento circular*”. (WEBERN, 1984, p. 155)

As duas traduções da frase latina, citadas por Osman Lins no romance *Avalovara*, também fazem alusão ao movimento circular: “O lavrador mantém a charrua nos sulcos” (os sulcos sugerem o movimento das rodas de um arado ou carro de bois); e “O Lavrador mantém o mundo em sua órbita” (a órbita lembra o movimento elíptico dos planetas no cosmos). A frase palindrômica, em si, provoca, tanto no compositor como no autor, interrogações sobre o espaço e o tempo que parecem fundamentais para a renovação da arte a partir de uma nova percepção do mundo na modernidade.

Pensar o espaço-tempo na literatura e na música, embora sejam artes ditas “temporais”, é um tema complexo. Em que medida o “espaço” da página impressa, por exemplo, corresponderia ao “espaço” da partitura? Seriam equivalentes visuais e plásticos de artes que só se realizariam plenamente no modo temporal e fugidio de sua recepção? Seriam meras projeções atemporais, esquemas ou desenhos dos modos de percepção temporal pretendidos para as obras? E que tipo de obra não estaria sujeita à temporalidade e à fugacidade de sua recepção? A “execução” do enredo de um romance pela leitura corresponderia, assim, à execução musical da composição pelo intérprete? São questões ainda não resolvidas nem pela crítica nem pela própria criação que as problematiza.

ARTES TEMPORAIS OU ARTES ESPACIAIS?

Tradicionalmente, a música e a literatura são consideradas artes “temporais”: um critério que os artistas modernos, no entanto, habilmente se empenharam em romper, buscando meios de refletir sobre a consonância de um espaço-tempo tanto na produção quanto na recepção da obra de arte. 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 musicais contemporâneas, que trabalham com os intervalos e o silêncio. Anton Webern e *Julius Heckethorn*, ao radicalizarem o uso da técnica de composição dodecafônica ou o método Serial de Schoenberg e de *Adrian Leverkühn*, conseguem resgatar em suas obras a noção de espacialidade inerente às artes tidas como essencialmente presas ao tempo. Os propósitos estéticos e políticos desta empreitada abrem um leque excessivamente amplo para ser abarcado nos limites deste ensaio. Deixaremos tais especulações aos leitores, lembrando que foi a questão do rigor científico, aplicada à demolição consciente e programática das formas clássicas, tematizada em dois grandes “romances musicais” do século XX, o que nos conduziu de volta ao mito do Fausto – o cientista que vendeu sua alma ao diabo –, e aos questionamentos que Thomas Mann e Osman Lins propõem sobre a validade do pacto demoníaco na arte moderna.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. Para um retrato de Thomas Mann, in: *Notas de literatura* (III). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- DUARTE, Rodrigo e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DAGHLIAN, Carlos (org). *Poesia e música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FERRAZ, Sílvio. *Livro das sonoridades (Notas Dispersas sobre Composição)*. São Paulo: 7 Letras/Fapesp, 2005.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LEAL, César. Thomas Mann: uma imagem do século XX, in: *Dimensões temporais na poesia e outros ensaios*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MAGNO, Montez. *Notassons: notações musicais e visuais aleatórias: 1970-1992*. Olinda: M&M, 1993.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A gênese do Doutor Fausto. Romance sobre um romance*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ et al. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. (Trad. de Carlos Kater). São Paulo: Novas Metas, 1984.

