



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MÚSICA DAS FORMAS:
A MELOPOÉTICA NO ROMANCE *AVALOVARA*, DE OSMAN LINS

Arnoldo Guimarães de Almeida Neto

RECIFE
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MÚSICA DAS FORMAS:
A MELOPOÉTICA NO ROMANCE AVALOVARA, DE OSMAN LINS

*Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial
à obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura pelo
Programa de Pós-graduação em Letras e Lingüística,
Mestrado em Teoria da Literatura/Literatura e Intersemiose.*

Arnoldo Guimarães de Almeida Neto

Profª Drª Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Orientadora

RECIFE
2008

Almeida Neto, Arnaldo Guimarães de
Música das Formas: a melopoética no romance
Avalovara, de Osman Lins / Arnaldo Guimarães de
Almeida Neto. – Recife: O Autor, 2008.
85 folhas: il., fig., tab.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Letras, 2008.

Inclui bibliografia.

**1. Literatura brasileira. 2. Lins, Osman, 1924-1978-
Crítica e interpretação. 3. Webern, Anton, 1883-1945 -
Crítica e interpretação. 4. Intersemiose. 5.
Melopoética. 6. Literatura comparada. 7. Avalovara -
Crítica. I.Título.**

82.091
809

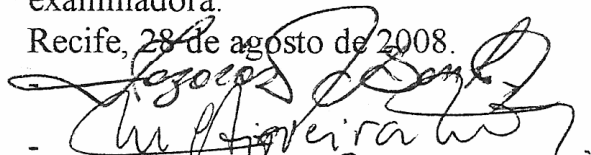
CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)

UFPE
CAC2008-
61

ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO EXAMINADORA PARA JULGAR A DISSERTAÇÃO INTITULADA: “MÚSICA DAS FORMAS: A MELOPOÉTICA NO ROMANCE AVALOVARA, DE OSMAN LINS”, DE AUTORIA DE: ARNOLDO GUIMARÃES DE ALMEIDA NETO, ALUNO DESTES PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS.

O julgamento ocorreu às 09h30min do dia 29 de agosto de 2008, no Centro de Artes e Comunicação/UFPE, para julgar a Dissertação de Mestrado intitulada: *MÚSICA DAS FORMAS: A Melopoética no Romance Avalovara, de Osman Lins*, de autoria de Arnaldo Guimarães de Almeida Neto, aluno deste Programa de Pós-Graduação em Letras. Presentes os membros da comissão examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira (Orientadora), Prof^ª. Dr^ª. Maria do Carmo de Siqueira Nino, Prof. Dr. Nelson Cavalcanti de Almeida. Sob a presidência da primeira, realizou-se a arguição do candidato. Cumpridas as disposições regulamentares, foram lidos os conceitos atribuídos ao candidato: Prof^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira: **Aprovado**, Prof^ª. Maria do Carmo de Siqueira Nino: **Aprovado**, Prof. Nelson Cavalcanti de Almeida: **Aprovado**. Em seguida, a prof^ª. Ermelinda Maria Araújo Ferreira comunicou ao candidato Arnaldo Guimarães de Almeida Neto, que sua defesa foi aprovada pela comissão examinadora. E, nada mais havendo a tratar eu, Jozaiás Ferreira dos Santos, Secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras, lavrei a presente ata que assino com os demais membros da comissão examinadora.

Recife, 28 de agosto de 2008.


- Jozaiás Ferreira dos Santos
- Ermelinda Ferreira
- Nelson Cavalcanti

Em tempo: A banca, por unanimidade, indica a dissertação para concorrer ao prêmio de melhor dissertação de 2008.

Agradecimentos

À Prof^a. Dr^a. Ermelinda Maria Araújo Ferreira pela valiosa orientação e principalmente pela dedicação e apoio em todos os momentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa durante a realização do curso.

Ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e à Fundação Casa de Rui Barbosa por disponibilizarem o acesso aos espólios da obra de Osman Lins

Aos meus mestres na graduação, em especial: Dr^a. Cristiane Galdino, Dr. Carlos Sandroni, Dr^a. Daniele Cruz, Prof.. Dierson Torres, Prof. José Amaro, Prof. Flávio Medeiros, Dr. Paulo Lima e Dr. Nelson Almeida.

Aos meus colegas e amigos durante o curso: Artur Ataíde, André Sena, Eduardo Maia, Eduardo Melo, Gibson Monteiro e Raul Ferreira pelo companheirismo e apoio nesta jornada. Ao amigo e orientador Dr.Fábio Andrade pelos conselhos e idéias.

Ao meu amigo – irmão Bráulio Júnior pelo apoio, consideração e dedicação.

À minha amiga – irmã Dr^a. Laila Rosa pelo carinho e amizade.

Aos professores Lourival Holanda e Piedade de Sá pelo admirável e incansável trabalho com os alunos.

À Diva Maria do Rego pela amizade e apoio.

Ao amigo e comparsa Cristiano Félix, e ao amigo Sérgio Bahia pela troca de idéias e experiências nos meses de redação.

À minha Mãe, minha irmã e todos os meus familiares que contribuíram de alguma forma para mais esta conquista.

À Patrícia pelo amor, paciência e companheirismo em todos os momentos.

Aos meus queridos alunos e amigos que acompanharam todo o processo, em especial: Andreza Pacheco, João Marcelo, Eduardo Cavalcante, Mirella Borba, Marcela de Campos (minha tradutora), Cinthia Martins; meus amigos da banda *Aos Vivos*: Lucas Brandão, Fumato Snaidefight e Sabrina Sabino; Minhas amigas no Rio de Janeiro: Dani, Fernanda e Maíra; Prof. Artur Ortenblad e Adriana Müller e todos aqueles que apoiaram de alguma maneira.

Resumo

Este trabalho debruça-se sobre o veio ainda pouco explorado, no campo da análise intersemiótica, das relações possíveis entre duas artes ditas “temporais” na clássica definição de Lessing: a literatura e a música. Embora mais próximas, neste aspecto, do que as ditas artes “irmãs”, mas “rivais” – a literatura e a pintura –, verifica-se que as abordagens comparativas do texto e da imagem superam amplamente os estudos comparativos do texto e da música no universo da crítica literária contemporânea. Esta dissertação pretende, portanto, contribuir para diminuir essa lacuna, e ao mesmo tempo iluminar aspectos ainda obscuros sobre a gênese de um romance exemplarmente intersemiótico e experimental: o *Avalovara*, do escritor pernambucano Osman da Costa Lins. A partir das pesquisas de Steven Paul Scher, revistas pela professora Solange Ribeiro de Oliveira sobre a Melopoética – disciplina que pretende investigar a mútua iluminação entre a musicologia e os estudos literários –, procuramos analisar as possíveis homologias entre o discurso literário e o musical ao longo da narrativa osmaniana, considerando três aspectos principais: 1. a citação, no romance osmaniano, de peças como a *Sonata em fá menor K 462*, para cravo, de Domenico Scarlatti, compositor italiano do século XVIII; e a *Cantata Catulli Carmina*, de Carl Orff, compositor alemão do século XX, que dialoga com os textos do antigo poeta romano Catulo (84-54 A.C.) no processo de construção de uma metáfora musical para o romance: o relógio; 2. a criação de um personagem músico, o tecladista e horologista Julius Heckethorn, supostamente baseado na biografia real do compositor serialista alemão Anton Webern, em consonância com o personagem compositor Adrian Leverkühn, do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, baseado no compositor Schoenberg, criador do método serial na música; e 3. a utilização de uma mesma metáfora visual-literária – o *Quadrado Sator*, criado a partir de um palíndromo – na organização estrutural do romance *Avalovara*, de Osman Lins, e numa composição de Anton Webern, o *Concerto para nove instrumentos Op. 24*; a fim de discutir como esses autores de distintas artes temporais buscaram, cada um no seu meio mas com recursos similares, repensar a noção do tempo tradicionalmente atrelada à definição desses dois gêneros artísticos – a literatura e a música – buscando, ambos, resgatar a noção de espacialidade em suas obras.

Palavras-chave: Intersemiose, Melopoética, Osman Lins, Anton Webern, *Avalovara*

Abstract

This essay stands about the yet little discussed subject, in the field of the intersemiotics studies, of the possible relations between two kinds of art said as “temporal” in the classic definition of Lessing: literature and music. Although they are closer, in this aspect, than the other arts known as “sisters”, but “opponents” – literature and painting - , it can be verified that the comparative studies of the text and image overcome broadly the comparative studies of the text and music in the universe of the contemporary literary criticism. Therefore, this dissertation intends to contribute to diminish that gap, and at the same time illuminate some aspects yet obscure about the genesis of a novel exemplary intersemiotic and experimental: *Avalovara*, of the Brazilian writer Osman da Costa Lins. As from the researches of Steven Paul Scher, revised by the professor Solange Ribeiro de Oliveira about Melopoetics – subject that intends to investigate the mutual illumination between the musicology and the literary studies – , we tried to analyze the possible homologies between the literary discourse and the musical discourse in Osman Lins’ narrative, considering three main aspects:

1. The quotation, in his novels, of works like the sonata K465, for harpsichord, of the 18th century Italian composer Domenico Scarlatti; and the cantata *Catulli Carmina*, of the 20th century German composer Carl Orff, which dialogues with the text of the old Roman poet Catulo (84-54 B.C.) in the construction process of a musical metaphor for the novel: the clock.
2. The creation of a musician character, the keyboardist and horologist Julius Heckethorn, supposedly based on the real biography of the serial German composer Anton Webern, in consonance with the composer character Adrian Leverkühn, of Thomas Mann’s *Doctor Faust*, based on the composer Schoenberg, creator of the twelve tone system.
3. The utilization of the same visual-literary metaphor - the *Sator Square*, created as from a palindrome – in the structural organization of *Avalovara*, the novel of Osman Lins, and in a composition of Anton Webern, the *Nine instruments concert Op. 24*; with the aim to discuss how those authors of different temporal arts tried to, each one in their environment but with similar resources, rethink the notion of time traditionally associated with the definition of these two artistic genres – literature and music – both aiming to rescue the notion of spatiality in their work.

Key-words: Intersemiosis, Melopoetics, Osman Lins, Anton Webern, *Avalovara*

Sumário

Introdução.....	08
1. Melopoética: relações homológicas entre Literatura e Música.....	10
2. Da Sonata à Cantata: o papel das principais referências musicais no romance <i>Avalovara</i>, de Osman Lins.....	27
3. Julius Heckethorn e Anton Webern: a presença do músico na narrativa.....	43
4. Música das formas: a Poética do <i>Quadrado Mágico</i> no romance <i>Avalovara</i>, de Osman Lins, e no <i>Concerto para nove instrumentos Op. 24</i>, de Anton Webern.....	63
5. Conclusão.....	79
Bibliografia.....	80

Introdução

Este trabalho tem por objetivo explorar a presença da música no romance *Avalovara*, de Osman Lins, obra síntese da produção deste autor pernambucano que ficou conhecido nos anos 70 pelos seus experimentalismos com a linguagem e com a correspondência entre as artes. *Avalovara*, de 1973, obra da maturidade de Osman Lins, é considerado seu texto mais ousado, por abrir novos caminhos à construção do espaço na narrativa – tema que desenvolveu concomitantemente à escrita do romance em sua tese de doutorado *Lima Barreto e o Espaço romanesco*, também defendida em 1973. A fortuna crítica osmaniana freqüentemente tem apontado a importância das artes plásticas na gênese de diversas categorias narrativas em *Avalovara*, que utiliza como modelo uma figura metaliterária híbrida, baseada em duas formas geométricas: um quadrado e uma espiral. A presença e a importância da música no processo de composição do romance, porém, não têm obtido a atenção que demanda a exaustiva pesquisa do autor nesta área, e os resultados extremamente criativos que advêm do emprego de referências e alusões a estruturas musicais na sua escritura. O nosso propósito com esta dissertação, portanto, é abrir um caminho para futuras investigações nesta área, contemplando o papel decisivo que o pensamento musical exerce na construção da obra literária de Osman Lins.

Para levar a cabo esta tarefa, buscamos como referencial teórico os estudos de Steven Paul Scher – responsável pela criação do termo *Melopoética* –, que pretendem organizar numa disciplina comum as diversas e dispersas reflexões até hoje empreendidas no campo do comparativismo literário-musical. Procuramos apresentar os princípios desta disciplina no capítulo 1 – *Melopoética: relações homológicas entre Literatura e Música* do nosso trabalho, discutindo seu histórico, seus principais representantes e as principais idéias em torno das quais essa disciplina se orienta. Segundo a Melopoética, haveria pelo menos três possibilidades de intervenção da música na literatura possíveis para o nosso objeto de estudo: a citação a obras musicais, a presença do personagem músico na narrativa e a tentativa de tradução intersemiótica, em que ocorre o esforço de transposição de modelos e processos de uma linguagem para a outra.

Um dos textos mais citados como exemplo de “romance musical” na literatura do Ocidente é o monumental *Doutor Fausto*, de Thomas Mann: a história do músico Adrian Leverkühn, que vende a alma ao diabo para finalizar uma obra revolucionária da Música Nova, de que era expoente, na vida real, o músico alemão Arnold Schoenberg, criador do Serialismo. Acreditamos que Osman Lins se aventurou numa espécie de diálogo

desconstrutivista do *Doutor Fausto* em *Avalovara*, utilizando, como Thomas Mann, todos os processos citados pela Melopoética para a intervenção da música na escritura; e indo além da mera reflexão, alusão ou citação ao pensamento musical, ao propor para o seu romance uma forma e um modo de recepção semelhantes aqueles propostos pelo Método Serial na música.

O nosso trabalho divide-se em três capítulos principais que buscam refletir sobre esses processos, a saber: 1. a citação a uma sonata de Scarlatti no capítulo metalingüístico *P – O Relógio de Julius Heckethorn* –, que, desconstruída para servir como mecanismo musical de um relógio, reflete especularmente a construção do próprio romance; em cujo enredo, por sua vez, ressoam os acordes poderosos de uma cantata cênica de Carl Orff; 2. a presença de um personagem-músico neste mesmo capítulo metalingüístico, o cravista e horologista Julius Heckethorn, cuja biografia fictícia associamos à do compositor austríaco Anton Webern, radicalizador do Método Serial criado por Schoenberg; e 3. a tentativa de transposição intersemiótica de princípios musicais para a literatura, através da utilização de uma mesma metáfora visual-literária – o *Quadrado Sator*, base de uma composição de Anton Webern, o *Concerto para nove instrumentos Op. 24*, utilizado por Osman Lins como modelo estrutural de *Avalovara*.

Esses temas são, respectivamente, os objetos dos capítulos 2. *Da Sonata à Cantata: o papel das principais referências musicais no romance Avalovara, de Osman Lins*; 3. *Julius Heckethorn e Anton Webern: a presença do músico na narrativa* e 4. *Música das formas: a poética do Quadrado Mágico no romance Avalovara, de Osman Lins, e no Concerto para nove instrumentos Op. 24, de Anton Webern*, desta dissertação.

Pensamos que tanto Osman Lins, na literatura, quanto Anton Webern, na música, ao buscarem métodos de espacialização de suas artes ditas “temporais”, refletiram profundamente sobre a questão do tempo e de suas abordagens filosóficas na modernidade. A espacialização dessas duas artes ditas “temporais”, a literatura e a música, não só promove a aproximação entre ambas, mas também as aproxima das artes plásticas, criando um intercâmbio surpreendente e profundamente enriquecedor para o estudioso do comparativismo interartístico.

1. Melopoética: relações homológicas entre Literatura e Música

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. O termo é formado a partir das palavras *melos* (= canto) + *poética*. (OLIVEIRA, 2002, p. 43)

Esse tipo de estudo deriva de uma antiga tradição que liga a literatura e outras artes; tradição essa que vai desde Plutarco, passando por Horácio e a “*Ut pictura poesis*” (“a poesia é como a pintura”) em sua *Ars Poetica*, passando pelo Barroco e, sobretudo, pelo Romantismo, que parece sintetizar todas as idéias de relação entre artes. Lessing, Schelling e Goethe são os maiores representantes deste último período, intensificando essa via crítica que aponta para a tendência da reciprocidade entre as artes. No século XX, essa tendência ressurgiu, através da renovação das formas artísticas. Um exemplo importante na literatura, embora ainda insuficientemente estudado, é o romance *Avalovara* de Osman Lins, objeto desse estudo, que dialoga com a arte em suas diversas fontes.

Lessing insiste na diversidade entre as artes ao propor uma classificação específica: as artes temporais e as artes espaciais. Sua visão não é tão original, pois essa prerrogativa vem sendo desenhada desde a Antiguidade clássica. Segundo a sua tese – exposta em seu clássico estudo *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da pintura e da Poesia*, de 1766 – as artes espaciais representam os objetos em suas qualidades visíveis e simultâneas e as artes temporais os representam de maneira seqüencial e dinâmica:

Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Conseqüentemente são os corpos com suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura. Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Conseqüentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (LESSING, 1998, p. 193)

Estas propriedades descritas por Lessing ampliam-se para outras modalidades semelhantes para cada categoria. Desta maneira, a escultura e a arquitetura participariam da mesma essência da pintura; assim como a música participaria da mesma essência da poesia e de outras formas de literatura. Segundo Lessing, portanto, o tempo é o meio de expressão do poeta, assim como o espaço é o meio de expressão do artista plástico.

O ponto de partida da análise de Lessing é o conhecido grupo de esculturas em mármore que representa a personagem Laocoonte, que dá nome ao título do livro, e seus filhos sendo atacados por uma serpente enviada pelo deus Apolo, em contraste com a descrição dessa cena em uma passagem do poema *Eneida* de Virgílio. Para o autor, a poesia e a pintura (ou escultura) não diferem apenas na forma de expressão, mas também na matéria que representam.

A beleza corpórea nasce do efeito harmônico de diversas partes que se deixa ver de uma vez. Ela exige, portanto, que essas partes estejam uma ao lado da outra; e uma vez que coisas cujas partes estão uma ao lado da outra constituem propriamente o objeto da pintura; portanto ela e apenas ela pode imitar a beleza corpórea. O poeta, que pode mostrar os elementos da beleza apenas um após o outro, abstém-se, logo, totalmente da exposição da beleza corpórea enquanto beleza. Ele sente que seria impossível a esses elementos, ordenados um após o outro, ter o efeito que eles possuem quando ordenados um ao lado do outro; que o olhar concentrado que nós queremos lançar imediatamente após a sua enumeração não nos oferece nenhuma imagem harmoniosa; que vai além da imaginação humana se representar qual o efeito que possuem juntos essa boca, e esse nariz e esse olho se não podemos nos lembrar de uma composição semelhante de tais partes na natureza ou na arte. (LESSING, 1998, p. 229)

Segundo Joseph Frank, o argumento apresentado na tese de Lessing serviu para criticar duas categorias artísticas bem comuns no seu tempo, a poesia pictórica e a pintura alegórica. Segundo o próprio Frank:

A poesia pictórica tentava pintar com palavras, e a pintura alegórica contar uma história em imagens visíveis; ambas estavam fadadas ao fracasso, porque seus objetivos contradiziam as propriedades fundamentais de seus veículos. (FRANK, 2003, p. 227)

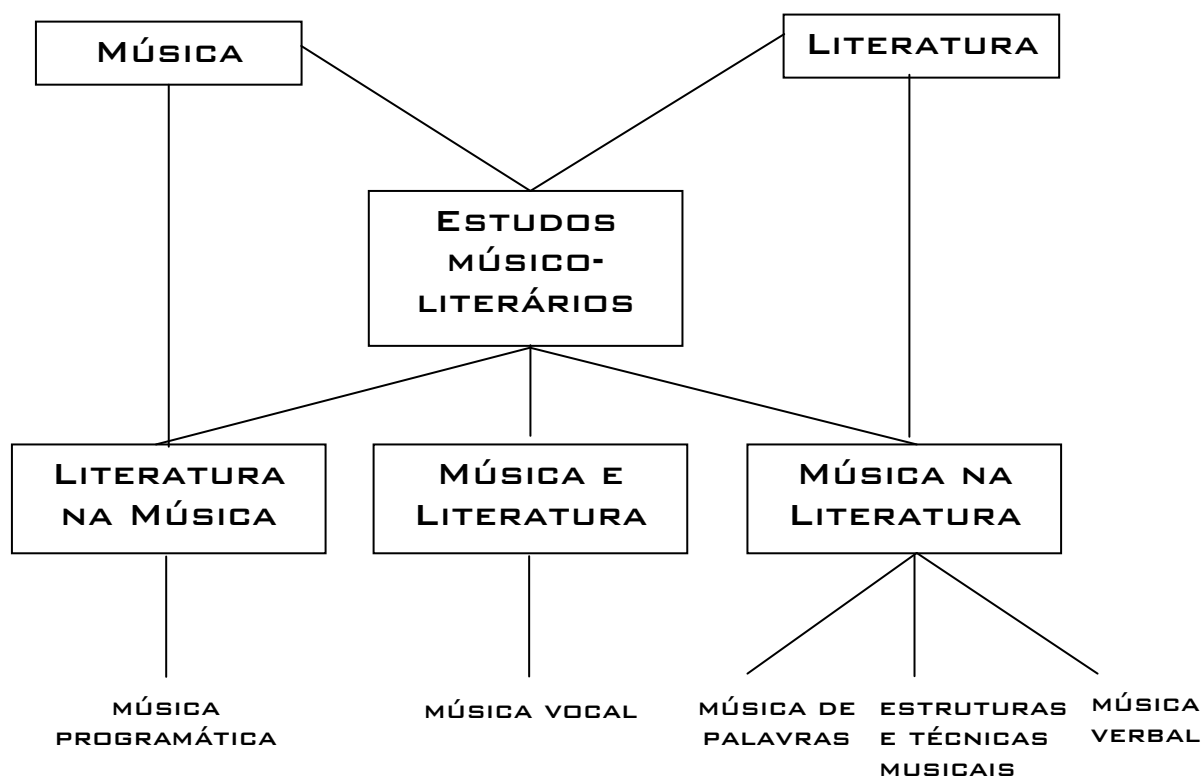
A literatura e a música, por partilharem a mesma essência, possuiriam muitas semelhanças, as mais evidentes ligadas a uma particularidade singular: além de dividirem as características de seqüencialidade e de existência no tempo virtual, partilhariam a mesma matéria prima, o som.

Essa propriedade é apenas um dos aspectos abordados pela Melopética. Scher estabelece uma tipologia para essa nova disciplina, a partir de uma espécie de releitura de propostas comparativistas anteriores, como a de Calvin Brown, que divide o campo de estudos comparados lítero-musicais em três, a saber: 1. música e literatura; 2. a literatura na música e 3. a música na literatura. Nessa divisão, ele pretende abranger todas as formas de interação que podem ocorrer entre as linguagens literária e musical.

Em resumo, a Melopoética, numa primeira instância – a da “música e literatura” investiga criações onde texto e música coexistem, como em uma canção ou ópera, por exemplo. Trata-se de promover uma reflexão sobre a palavra cantada. Numa segunda

possibilidade de interação, que ele identifica como a “literatura na música”, estuda-se um tipo de composição que tem origem durante o Romantismo, tornando-se característica deste período: o poema sinfônico e os desdobramentos da música programática. A terceira possibilidade, “a literatura na música”, Scher subdivide em duas categorias: *word music* e *verbal music*, que na tradução da professora Solange Ribeiro de Oliveira, corresponderiam, respectivamente, à *música de palavras* e à *música verbal*. (OLIVEIRA, 2002, p. 48). A primeira seria a imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras. Já a *música verbal* seria, segundo a autora, o “equivalente literário de partituras existentes ou imaginárias”, e sua apresentação em poesia ou prosa.

Reproduzimos abaixo, a partir da figura citada no livro da professora Solange Ribeiro de Oliveira, um esquema gráfico das possíveis relações entre a Música e a Literatura de acordo com a visão do teórico Steven Paul Scher.



Outros teóricos além de Steven Paul Scher e Calvin Brown apresentam propostas semelhantes e confluentes com o panorama aqui apresentado, e seus estudos podem muito bem aparecer em uma das três categorias já citadas. Jean-Louis Cupers, por exemplo, acrescenta uma visão mais detalhada de alguns aspectos das propostas clássicas de Brown e

Scher. Cupers discute outras duas formas de abordagem, que exibe suas especificidades. A primeira, a abordagem músico-lingüística, investiga a música considerando-a uma espécie de linguagem e, partindo da semiótica, tenta procurar elementos estruturais na construção de sentido compatíveis com os utilizados na linguagem verbal. A segunda, a abordagem dita músico-literária, examinaria, segundo a professora Solange Ribeiro, “a interface entre a crítica literária e a musicológica, mantendo à vista as duas dimensões, a visual e a auditiva”. (idem, 2002, p. 45).

No Brasil, nomes importantes da nossa crítica literária como Mario de Andrade, Franklin de Oliveira e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos utilizaram seus conhecimentos de música para analisar obras de nossa literatura. Um exemplo é o ensaio de Augusto de Campos *Um Lance de “Dês” do Grande Sertão*¹, onde além da aproximação com as poéticas de Joyce e Mallarmé, ele analisa o modo como transformações sonoras em algumas classes de palavras seguem certa lógica “musical”, no sentido da criação de uma *temática de timbres*, sobretudo, na série de palavras que contém a letra “D” (Deus, Demo etc.).

A professora Solange Ribeiro de Oliveira foi pioneira no Brasil nos estudos de literatura e música sob a luz da Melopoética, traduzindo e apresentando as idéias de Steven Paul Scher, Calvin Brown e outros. A seguir, veremos algumas aplicações da Melopoética à luz das categorias revistas por Scher, que procuram englobar todas as formas possíveis de análise comparativa entre as duas áreas.

Literatura e Música

Todos os gêneros de música vocal são considerados nesta modalidade, sendo avaliadas as interações mútuas entre as duas artes e como elas se complementam semanticamente. Este é um ponto interessante, pois remete aos primórdios da tradição musical no Ocidente, onde a poesia e a música faziam parte do mesmo exercício poético. Platão, na *República*, condena as manifestações musicais executadas em determinados modos e que abrangiam as formas instrumentais, permitindo apenas aquelas em que a palavra e a música coexistiam. Na sua perspectiva, os sons deveriam acomodar-se à letra e preservar a sua inteligibilidade:

Quanto às palavras da letra, tenho como certo que em nada diferem das que não são acompanhadas por música, quanto à necessidade de obedecerem umas e outras às

¹ COUTINHO, Eduardo F. (org.) *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, Volume 6. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983. p 321 – 349.

mesmas normas que estabelecemos. ...a harmonia e o ritmo devem se acomodar à letra. (PLATÃO, 1997, pp. 105-106)

Essa idéia grega de que a palavra e a música estão indissociavelmente ligadas, tornou a música vocal o principal tipo de composição durante a Idade Média e a Renascença, principalmente devido às suas funções morais e litúrgicas, e no sentido de preservação de um discurso. Essa relação tão estreita foi mantida por tanto tempo porque a música dependia do texto para manter uma forma. No cantochão, por exemplo, cada melodia dividia-se em frases e períodos correspondentes às frases e períodos do texto. Estratégia semelhante foi utilizada também pelos trovadores, onde a criação das melodias respeitava a sonoridade das palavras, conservando suas propriedades sônicas e rítmicas; e nas quais o texto funcionava como uma espécie de partitura.

A literatura acabou fornecendo para a música aquilo que hoje é a estrutura fundamental que sustenta o discurso musical: a forma. Vemos isso claramente em melodias que acompanham textos como o do *Kyrie*. A forma *A-B-A* do texto *Kyrie Eleison, Christe Eleison, Kyrie Eleison* fornece a mesma idéia formal para a melodia. Esse modo de organização está presente na maioria das formas musicais e rege o modelo mais acabado com essa estrutura, que é a Sonata. Essa concepção da união essencial entre a música e a palavra e da preservação da inteligibilidade do texto em uma composição, perpassou a história da música com diversas conotações, que vão desde as restrições da Igreja a certos estilos de polifonia, passando pelo recitativo, por volta do século XVII; até as idéias de Wagner sobre o teatro musical no século XIX.

A propósito, o drama musical wagneriano é um dos objetos de estudo mais importantes dessa categoria. A perfeita unidade entre a música e o drama são os traços mais característicos da sua obra que, segundo Donald Grout, difere da ópera tradicional, “onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música.” (GROUT & PALISCA, 1997, p. 646). Sob essa perspectiva, a música de Wagner representa o perfeito equilíbrio entre o libreto e a música. O que cimenta a ação dentro da obra é uma interação entre as partes vocais e instrumentais, promovida pelo uso do *leitmotiv* (motivo condutor) que permite, também, o equilíbrio formal dentro da composição. A técnica consiste em associar uma idéia musical (motivo) a um personagem, objeto ou conceito, que é executado na primeira referência, e repetido sempre que citado. (Idem, p 647):

Deste modo, o *leitmotiv* é uma espécie de etiqueta musical – mas é mais do que isso: vai acumulando relevância à medida que se repete em novos contextos; pode servir para recordar a idéia do objeto em situações em que ele não está presente; pode ser sujeito a variações, desenvolvido ou transformado de acordo com a evolução da intriga; ... os diversos motivos

podem combinar-se contrapontisticamente; ... a repetição de motivos é uma forma eficaz de dar unidade ao conjunto da obra, tal como a repetição de temas numa sinfonia. (GROUT & PALISCA, 1997, p. 647)

A interação entre todos os elementos da obra “costurados” pelo discurso musical, e considerados um organismo único, faz parte da estética da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), consoante com os ideais românticos de fusão das artes. O *leitmotiv* foi o elemento que permitiu esse diálogo mais próximo entre as duas linguagens. Além da adequação da música aos elementos prosódicos do texto, a música passou a ter a força conceitual da linguagem verbal e o texto o poder simbólico da música.

O *leitmotiv* não é um engenho exclusivo da linguagem sinfônica wagneriana, ele pode ser encontrado em obras operísticas ou de música pura de outros compositores do século XIX e, de maneira incipiente, em composições de outros períodos: a exemplo de Monteverdi em seu *Orfeu* (o uso do *tremolo* nas cordas representando o sentimento terror do protagonista enquanto inicia sua jornada pelo inferno). A expressão foi criada pelo teórico alemão Friedrich Wilhelm Jähns, que observou seu princípio nas óperas de Carl Maria von Weber, mas é em Wagner que encontramos sua expressão mais acabada.

Em uma das canções do ciclo *Das Lied von der Erde*² (*A Canção da Terra* - 1912), de Gustav Mahler, intitulada *Das Trinklied vom Jammer der Erde* (*A canção de Beber da Terra*) encontramos, como um dos seus motivos, uma figura melódica descendente em tom menor, que reforça o espírito de melancolia e desapego do texto exposto. Este tema é recorrente em sua obra, e conhecido pelos teóricos como o *motivo de despedida*. Sobre ele está a frase: *Dunkel ist das Leben ist der Tod!* (Obscura é a vida e a morte!).

Outro exemplo de como uma idéia musical reforça o sentido de um texto encontra-se em uma das obras de música popular mais experimentais já produzidas no Brasil: o disco *Clara Crocodilo* (1980) de Arrigo Barnabé. Na faixa que dá nome ao trabalho, existe um trecho em que o narrador faz um desafio.

Ei, você que está me ouvindo, você acha que vai conseguir me agarrar? Pois então, tome...
 Já vi que você é perseverante. Vamos ver se você segura esta...
 Meninas, vocês acham que eles querem mais?
 - Querem sim!
 Você, que então é tão espertinho, vamos ver se você consegue me seguir neste labirinto.

Para representar o “labirinto” referido pelo narrador, Arrigo Barnabé compôs um cânone sobre o tema principal de *Clara Crocodilo*. O cânone é uma técnica onde o tecido polifônico deriva de uma única melodia desenvolvendo-se através da imitação. Segundo o

² MAHLER, Gustav. *Das Lied von der Erde*. Full Score. New York: Dover Publications, 1988.

respectivo verbete do *Dicionário Grove de Música*, corresponde à forma mais rígida do princípio imitativo, sendo a base de gêneros mais complexos como a Fuga. O efeito que causa a sobreposição de cada voz, criando um tecido sonoro imbricado e aparentemente confuso, reforça a idéia de labirinto.

Literatura na Música

Diferentemente da categoria anterior, onde o foco reside sobre determinadas obras em que texto e música se iluminam como obras vocais, esta categoria guardaria certa unilateralidade, com a literatura influenciando profundamente a arte dos sons. Aqui, encontramos um tipo de ligação cujo florescimento ocorreu ao longo do século XIX, através de composições abstratas onde a fonte da inspiração tem origem em elementos extra-musicais, geralmente literários, como elementos narrativos, idéias ou imagens.

Os dois gêneros mais representativos dessa espécie são o *poema sinfônico* e a *música descritiva*. Ambas são produtos de uma tendência cultural daquele momento que, assim como conceito de *Gesamtkunstwerk* aplicado ao drama wagneriano, tendia a uma espécie de “unidade das artes”, com certa primazia da literatura – idéia de caráter hegeliano.

O *poema sinfônico* diz respeito a um tipo de composição orquestral onde um poema ou texto literário de qualquer ordem concede elementos narrativos à obra musical. A *música descritiva* tem a sua melhor definição dada pela professora Yara Borges Caznok, a saber:

Entende-se por música descritiva a prática poética que incorpora em sua estrutura de agenciamento dos parâmetros musicais a idéia de imitação de sons e ruídos do mundo cotidiano ou da natureza. Mesmo tratando-se de uma imitação convencional, sua aparência sonora preserva as características principais do fenômeno imitado, de forma que as referências sejam reconhecidas e que a fonte original possa ser identificada. (CAZNOC, 2008, p. 90)

Franz Liszt criou uma denominação que, *grosso modo*, engloba as duas práticas, e que ele denominou “música programática”, isto é, música que pressupõe um plano narrativo, tema ou idéia filosófica (como o *Assim falou Zaratustra* de Richard Strauss), ou qualquer inspiração de ordem extra-musical, contanto que se estabeleça certa idéia de narratividade anterior à composição:

A palavra, ao falar-se de música, designa, por um lado, um tema que existe fora da música e, por outro, um momento parcial da obra musical. [...] O *Fausto* de Goethe não é, no entanto, o conteúdo da sinfonia Fausto de Liszt, mas o seu simples tema. E um tema ou sujeito não é um modelo que se imita, mas um material que o compositor elabora. Uma provisão de sons e um tema constituem, sublinhe-se expressamente, dois tipos de material; e só a partir da

interação do tema e das “formas sonoras em movimento” surge o conteúdo musical. (DAHLHAUS, 1991 p. 89)

Para exemplificar o poema sinfônico, escolhemos uma obra de Richard Strauss, o *Don Quixote, der Ritter von der trauriger Gestalt (Dom Quixote, o cavaleiro da triste figura)*. Strauss tinha uma visão diferente a respeito do conceito de poema sinfônico, optando pela expressão *poema sonoro (Tondichtung)*. O que o torna o *Dom Quixote* diferente de outras composições do gênero é o tratamento instrumental, onde as personagens são representadas na composição por instrumentos específicos dentro do efetivo orquestral. A personagem principal, o Dom Quixote, é representada por um violoncelo solista, o respectivo tema é sempre exposto nesse instrumento. O seu fiel escudeiro Sancho Pança está representado principalmente pela viola, mas também pela tuba e o clarone, que acabam por desenhar a personalidade e a sua compleição. O oboé executa alguns motivos, juntamente com a viola, que recordam o cavalo *Rocinante*. A obra tem a estrutura de *tema com variações*, e está dividida em dez partes mais uma introdução e um *finale*. Segundo François-René Tranchefort: “À cabeça de cada variação, Strauss assinalou o capítulo do romance de Cervantes em que se inspirou, assim como os temas correspondentes aos protagonistas.” (TRANCHEFORT, 1988) Os temas correspondentes a cada variação dão uma boa idéia de como funciona o programa a ser seguido em uma composição. A intenção é que os ouvintes possam acompanhar a execução pelo texto proposto. Em *Dom Quixote*, os temas são os seguintes:

Introdução: Dom Quixote perde a razão lendo romances de cavalaria; decide partir para o campo. *Primeira variação*: Saída a cavalo do estranho par, sob o estandarte da bela *Dulcinéia del Toboso*, e aventura com os moinhos de vento. *Segunda variação*: Combate vitorioso contra os exércitos do imperador Alifanfaron (combate contra o rebanho de carneiros) *Terceira variação*: Diálogo entre o Cavaleiro e o seu escudeiro: reivindicações, perguntas e provérbios de Sancho. *Quarta variação*: Infortúnio com uma procissão de penitentes. *Quinta variação*: vigília de armas de Don Quixote; suspiros pensando na distante Dulcinéia. *Sexta variação*: Encontro com uma camponesa que Sancho Pança descreve ao seu senhor como uma metamorfose de Dulcinéia. *Sétima variação*: Cavalgada pelos ares. *Oitava variação*: Desditosa travessia na barca encantada. *Nona variação*: Combate contra pretensos mágicos, dois monges beneditinos montados nas suas mulas. *Décima variação*: Grande combate singular contra o cavaleiro da Lua Branca. Don Quixote, aterrado, faz o seu adeus às armas, decidindo tornar-se pastor e voltar a casa. *Finale*: Regressado à lucidez, Don Quixote vive os seus últimos dias na contemplação; a sua morte. (TRANCHEFORT, 1988, pp. 755-758)

Strauss tencionou, em um nível abstrato, elevar o uso do programa possibilitando uma tentativa de caracterização das idéias musicais elegendo instrumentos para dar voz às personagens.

Encontramos ainda exemplos de música descritiva bem anteriores ao Romantismo, como o concerto para flauta R439 n°2 *La Notte*, no qual encontramos elementos narrativos,

ou *As quatro estações* de Antonio Vivaldi. Como afirma a professora Yara B. Caznok, (2008) a obra de Vivaldi estaria condicionada pelos sonetos que acompanham cada estação. O texto, diferente do poema sinfônico, não vai fornecer apenas elementos narrativos: seu foco se concentra na representação de sons da natureza, como no caso das estações; ou de imagens, a exemplo das *Fontes de Roma* de Ottorino Respighi (Fonte do Valle Giulia à alvorada; Fonte de Tritão de manhã, etc.).

No século XIX, o pioneiro deste gênero foi L. Beethoven com sua sinfonia nº 6, dita *Pastoral ou recordação da vida no campo*, de 1808. Para cada movimento existe uma indicação de uma imagem ou sensação que, como diria Henrique R. Passos (2006), são “qualificadores de conotação sempre emotiva ou poética”. A partir daí segue-se uma tradição que atravessa o século com nomes como os de Liszt, Berlioz, Dukas e Mahler.

Música na Literatura

Ao contrário da categoria anterior, nesta o texto literário é lançado à luz da compreensão musical. Segundo a professora Solange Ribeiro de Oliveira, esta classe configura a área de maior interesse para a literatura, ou para aquilo que a autora denomina de “estudos músico-literários”. Robert Spaethling acrescenta a essa categoria, além da divisão proposta por Scher, e entre outros elementos que encontramos na tipologia tradicional: 1. o uso metafórico da música no texto; 2. a presença do personagem músico na narrativa; e 3. “qualquer elemento de natureza originalmente musical, que contribua para construção do texto literário”. (OLIVEIRA, 2002, p. 44)

A música de palavras

O tipo de relação aqui estabelecido é observado em textos literários nos quais a intenção musical é explorada a partir da capacidade acústica das palavras. Trata-se da presença da musicalidade em um texto; observada, sobretudo, na poesia e na prosa poética. Neste caso, a composição – seja poesia ou prosa – terá a sua forma baseada principalmente na relação sonora das palavras. Segundo César Leal:

É claro que não se deve cometer o erro de confundir o conceito de *musicalidade* em poesia com a *musicalidade* na música. Verso nós compomos até mesmo durante a conversação mais prosaica. Mas o verso não é poesia. Quando falamos de *musicalidade* na poesia, estamos a tratar de esquemas métricos e rítmicos, de questões relacionadas aos valores intrínsecos dos sons, valores próprios de cada fonema, ou de valores que, ao entrarem em comunhão com

outros, criam bases de *relações* dos sons, a gerar efeitos que, por analogia, chamamos musicais. (LEAL, 2005, p. 47)

A musicalidade em um texto é música em potencial, embora alguns exemplos nos mostrem uma intenção verdadeiramente musical do texto, como é o caso do *Un Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé. O próprio poeta diz ter-se inspirado na música ouvida em concertos para compor o poema (CAMPOS, 1975, p. 19), cuja espacialidade evoca uma forma de leitura semelhante à de uma partitura musical. Neste caso, o modo de representar de outra arte, a música, ofereceu ao poema de Mallarmé uma *forma*. Posteriormente, por um caminho inverso, essa mesma forma acabou influenciando a teoria da música aleatória, devido à possibilidade de leitura “randômica” que o poema suscita. O que evidencia a *música de palavras* na poesia de Mallarmé, portanto, mais do que a experiência sonora, é a experiência formal.

Em 1958, o compositor italiano Luciano Berio executou um projeto onde procurou estabelecer uma maior interação entre a música e a palavra, entre o som verbal e o som musical, através dos métodos da música eletroacústica: aquela que usa sons gravados e/ou gerados em estúdio e depois manipulados. Berio compôs *Thema (Omaggio a Joyce)*, aproveitando as propriedades sônicas das palavras e fonemas, sua diferença de alturas e de ritmo para montá-la. A obra é a leitura gravada em fita magnética da parte inicial do capítulo XI³ do *Ulisses*, de James Joyce. Berio se refere a esta parte como capítulo das *Sirenes*. Segundo o próprio autor:

Através de tais meios (eletroacústicos) tentei verificar experimentalmente uma nova possibilidade de encontro entre a leitura de um texto poético e a música sem que tal devesse necessariamente resultar em benefício de um dos dois sistemas expressivos, tentando, sobretudo levar a palavra a um estado em que ela pudesse assimilar e condicionar completamente o fato musical. [...] Em tal caso, a verdadeira meta não seria todavia nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre os mesmos. (BERIO, in: MENEZES, 1996, p. 122)

Depois de gravados, os elementos (sons, palavras e frases) foram classificados de acordo com características onomatopaicas, tímbricas e musicais, como: trillo, stacatto, martellato, glissando, etc... Depois foram manipulados através de uma edição em estúdio sobrepondo, fragmentando, decompondo, acelerando e atrasando os trechos (oscilação de frequência). Esse tipo de *composição verbal*, produzido a partir de sons provenientes da voz, foi desenvolvido com os estudos realizados por Berio em parceria com Umberto Eco sobre o

³ Sobre o trecho do capítulo XI de *Ulisses* de James Joyce citado na *música de palavras* e em *Técnicas e estruturas no texto literário*, ver reprodução ao final do capítulo.

uso de onomatopéias na literatura contemporânea (MENEZES, 1996, p. 5). Essa realização é, sem dúvida, a mais autêntica *música de palavras*.

A música verbal

A música verbal caracteriza-se pela representação, em um texto literário, de partituras reais ou imaginárias onde a descrição de um determinado conteúdo musical é apresentada (OLIVEIRA, 2003, p. 48) Pode ser ainda a simples citação, alusão ou reação estimulada por alguma obra musical, como nesse exemplo de Manuel Bandeira, em Carnaval⁴.

Debussy

Para cá, para lá...
 Pra cá, para lá...
 Um novelozinho de linha...
 Para cá, para lá...
 Para cá, para lá...
 Oscila no ar pela mão de uma criança
 (Vem e vai...)
 Que delicadamente e quase a adormecer o balança
 — Psiu...—
 Para cá, para lá...
 Para cá e ...
 — O novelozinho caiu.

Vemos representado aqui um dos temas mais recorrentes na música de Debussy, o do jogo das ondas, que encontramos em uma de suas obras mais conhecidas, *La Mer*. Em seu segundo movimento, *Jeux de Vagues*, isso é demonstrado, entre outros efeitos, através da constante mudança de dinâmica, dando a impressão de “ondulação”. O “*Para cá, para lá...*” do poema de Manuel Bandeira foi inspirado pela escuta da obra de Debussy.

O *Doutor Fausto* de Thomas Mann está repleto de passagens onde há descrições de obras musicais, tanto do próprio Adrian Leverkühn, protagonista do romance, como de Beethoven, Wagner e outros. O trecho a seguir é o relato de um trecho de uma das obras do compositor Adrian, o *Apocalipsis cum figuris*:

Lá existem conjuntos que começam com coros falados e só aos poucos, passando pelas mais esquisitas transições, convertem-se em riquíssima música vocal; coros que percorrem toda gama de matizes, a partir de murmúrios e diálogos antifonais até à cantarola, antes de alcançarem à plenitude do canto polifônico. E tudo isso recebe o acompanhamento de sons que tem seu início em meros ruídos, tais como rufos de tambores negróides, fanáticos,

⁴ In BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

misteriosos, ou atrôos de gongos, mas estendem-se até aos domínios da mais sublime música. (MANN, 1984, pp. 504-505)

Em outro romance musical, *O Quarteto de Cordas*, de Hartmud Lange, a obra em questão no texto é o *Quarteto n.º 4 Op.37*, de Arnold Schoenberg:

Berghoff deu o tom dos seis primeiros compassos com o violino, todos concordaram quanto ao seguinte: era preciso observar dois intervalos melódicos. A segunda menor e a terça maior. Seguiu - se outro motivo secundário de três tons com quinta ascendente e segunda maior descendente. No quarto compasso, o motivo de abertura se adensou em um acorde tocado três vezes pelos violinos, pela viola e pelo celo. – O ritmo vem da repetição dentro do tema. Toda vez que os valores das notas dos movimentos de colcheia são interrompidos, dando mais intensidade dramática, repetem-se duas ou três vezes as notas iniciais dos grupos de colcheia – explicou Berghoff, apontando para as respectivas pautas. (LANGE, 2003, p. 8)

Apesar das abordagens distintas de cada autor – Thomas Mann descrevendo a recepção de uma obra pelo personagem Serenus Zeitblom durante a sua execução, e Lange descrevendo aquilo que a personagem Friedhelm Berghoff vê na música, ou seja, os sons escritos na partitura; pode-se inferir através desses breves exemplos o quanto a pesquisa sobre obras musicais ou sobre a linguagem musical é importante para a criação de certas obras literárias.

Técnicas e Estruturas musicais no texto literário

Quando se trata desse tipo de transposição, sempre vem à tona a questão da possibilidade de execução de uma característica que é própria da música: a existência real, no plano temporal, de múltiplos elementos simultaneamente. Em outras palavras, a possibilidade da transposição literária do contraponto ou da polifonia.

A polifonia é um termo utilizado quando, numa composição, duas ou mais linhas melódicas soam ao mesmo tempo. O contraponto é uma técnica ou estilo onde, numa composição, duas ou mais linhas melódicas se desenvolvem ao mesmo tempo, guardando certa independência rítmica e melódica uma em relação à outra. Essa característica diz respeito a um processo onde as vozes (ou linhas melódicas) coexistem e partilham algum material musical. Nem todos os teóricos concordam com a faculdade da literatura emular esse tipo de procedimento, pois a literatura se apresenta obrigatoriamente de modo linear e seqüencial, como vimos em Lessing, sendo impossível tal feito.

Os que defendem tal possibilidade acreditam não no poder de construção de tecidos simultâneos reais, e sim na capacidade de obter esse efeito por meio de temas contrastantes,

pela articulação sintática do texto e de jogos metafóricos, obtendo-se, assim, certa expressividade contrapontística. (OLIVEIRA, 2002, p. 126). É o caso de James Joyce, do exemplo citado na *música de palavras*, na passagem do capítulo XI do *Ulisses*. Berio identifica o uso de uma Fuga na organização do trecho inicial do capítulo:

De fato as “Sirenes” seguem uma técnica narrativa através do qual Joyce se vê sugestionado por um dos mais clássicos procedimentos musicais: *a fuga per canonem*. Todavia, é desenvolvendo e concentrando as intenções polifônicas de Joyce que se tornará mesmo possível, de modo gradual uma penetração mais musical e mais abrangente de uma primeira leitura do texto. – a polifonia joyciana, naturalmente, refere-se tão somente ao entrelaçamento de acontecimentos e pessoas: uma voz que lê é sempre uma voz “solista”, não uma fuga. (BERIO, in: MENEZES, 1996, pp. 123-124)

Na música, em casos raros, é possível a execução de um contraponto linear nesses termos. Todos os elementos antecedentes e conseqüentes são organizados de forma a criar uma espécie de memória sedimentar, exigindo do ouvinte certa capacidade imaginativa. Por exemplo, o Allegro do primeiro movimento da *Suíte n° 5* para violoncelo solo de Bach, tem como título “Fuga”. Trata-se de uma exposição de fuga com os elementos de resposta suprimidos, ou deslocados linearmente, de forma que o ouvinte imagine o elemento de acompanhamento (ou contrasujeito). O compositor Luciano Berio também imaginou essa condição ‘literária’ para uma de suas *Sequenza*, para flauta solo:

eu não usava o termo polifônico em sentido metafórico, ao contrário do que seria inclinado a fazer agora que trabalho com instrumentos monódicos, mas usava-o em sentido literal. Ou seja, eu queria alcançar uma forma de audição tão fortemente condicionante que pudesse constantemente sugerir uma polifonia latente e implícita, O ideal, portanto, eram as melodias “polifônicas” de Bach. (Berio, 1990, p. 84)

A Fuga é uma técnica que se baseia no desenvolvimento de um tema que é expandido e desenvolvido por meio do contraponto imitativo, isto é: uma idéia principal (o sujeito) é imitada constantemente por outras vozes em entradas consecutivas, passando por várias tonalidades, mas o elemento principal é a imitação. A Fuga é a expressão mais elaborada do princípio de imitação, em que as vozes dialogam através de transformações e variações, chegando a uma complexidade sinuosa e intrincada.

Outras formas musicais são aplicadas, ou pelo menos aludidas, em textos literários. As mais comuns são a Sonata e o Tema com Variações. A Sonata é uma das formas mais estabelecidas da tradição musical. A origem dos seus fundamentos remonta à Idade Média, quando a música necessitava do texto para garantir a sua forma, como vimos no início deste capítulo. Muitos romancistas sentiram-se atraídos pelo seu esquema devido à estabilidade que

proporciona. A professora Solange Oliveira cita, dentre vários escritores: Joyce, Thomas Mann, T.S. Eliot.

O Tema com Variações é uma forma onde uma idéia musical (tema) vai servir de base, conferindo os elementos que constituirão o desenvolvimento da obra. Segundo Schoenberg “ele é o princípio estrutural da peça inteira” (SCHOENBERG, 1996, p. 201).

Encontramos no *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, um exemplo da aplicação desse princípio na literatura:

O Arrenegado, o Cão sujo, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... (ROSA, 2001, p. 55).

Podemos considerar essa seqüência de nomes associados ao mesmo objeto (o diabo) uma variação por sinonímia, se pensarmos no princípio da forma. Todas as palavras estão ligadas ao mesmo significante, um procedimento comum nos textos de Guimarães Rosa, cujo funcionamento literário é comparado, por Eduardo Coutinho (1983, p. 206), ao do *Leitmotiv* na música.

Alusões e Metáforas

Para esse tópico, a professora Solange Oliveira propõe uma tipologia baseada na confluência de teorias de diversos autores. Entre eles, Calvin Brown, Steven Paul Scher e Robert Spaethling. Na parte referente à *música na literatura*, ela admite, em sua classificação – além da música verbal e da música de palavras –, e influenciada pela visão de Spaethling, “o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico.” (OLIVEIRA, 2003, p. 13).

A figura do personagem músico é um elemento essencial na construção da narrativa musical: sua imagem reforça a presença da arte dos sons na obra literária; servindo, às vezes, de metáfora da presença do criador na obra. É o caso do romance *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Seu protagonista, o compositor Adrian Leverkühn, cujas características foram “montadas” tomando por base várias personalidades das artes e da filosofia, teve como modelo principal o compositor alemão Arnold Schoenberg. Esse procedimento é bastante comum em Thomas Mann. Em *Morte em Veneza*, seu protagonista, apesar de ser um poeta, foi construído, de acordo com estudiosos, sobre a figura do compositor Gustav Mahler. Daí o nome da personagem *Gustav Aschenbach*, homenagem ao compositor falecido no mesmo ano da criação do livro. O diretor de cinema italiano Luchino Visconti certamente percebeu essa

intenção do autor, transformando Aschenbach em um músico e adotando o *Adagiato da sinfonia 5* de Mahler como trilha sonora do filme, na sua versão cinematográfica do livro.

Em outros romances musicais, observamos tramas com personagens músicos tão interessantes como as de Thomas Mann. No romance *O Quarteto de Cordas*, de Hartmud Lange (2003), o protagonista, o violinista Friedhelm Berghoff, enlouquece obcecado por um violino e pelo *Quarteto n. 4* de Schoenberg. Na literatura brasileira, um exemplo surpreendente e completamente ignorado pela crítica é o do romance *Avalovara*, de Osman Lins, objeto deste estudo. Em uma de suas linhas narrativas, o personagem Julius Heckethorn, relojoeiro e cravista, constrói um engenhoso relógio sobre um trecho da Sonata K462 de Domenico Scarlatti.

Nos romances citados, 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.

O panorama da Melopoética aqui apresentado limitou-se às correntes clássicas que analisam as relações mais intensas, geralmente estruturais e estéticas, entre a literatura e a música. Mas existem outras correntes subjacentes, como a Melopoética cultural, que estuda textos nos quais a música é utilizada para explicar as relações e transformações na sociedade, ou o papel da música em estudos de gênero.

BRONZE BY GOLD HEARD HOOFIRONS STEELY RINGING⁵

Impertthnthn thnthnthn.

Clips, picking chips off rocky thumbnail, chips.

Horrid! And gold flushed more.

A husky fifenote blew.

Blew. Blue bloom is on the.

Gold pinnacled hair.

A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.

Trilling, trilling : Idolores.

Peep! Who's in the... peepogold?

Tink cried to bronze in pity.

And a call, pure, long ant throbbing. Longindying call.

Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose!

⁵ BERIO, Luciano. Poesia e Música: Uma Experiência, in: MENEZES FILHO, Florivaldo (org.). *Música Eletroacústica: Historia e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 123.

Notes chirruping answer. Castile. The morn is breaking.
 Jingle jingle jaunted jingling.
 Coin rang. Clock clacked.
 Avowal *Sonnez*. I cold. Rebound of garter. Not leave thee.
 Smack. *La cloche!* Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!

Jingle. Bloo.
 Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The
 Tympanum.
 A sail! A veil awave upon the waves.
 Lost. Throste fluted. All is lost now.
 Horn. Hawhorn.
 When first he saw. Alas!
 Full tup. Full throb.
 Warbling. Full throb.
 Warbling. Ah, lure! Alluring.
 Martha! Come!
 Clapclop. Clipclap. Clappyclap.
 Goodgod he never heard inall.
 Deaf bald Pat brought pad knife took up.
 A moolit nightcall: far: far.
 I feel so sad P.S. lonely blooming.
 Listen!
 The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each and for other plash and silent roar.
 Pearls: when she. Liszt't rhapsodies. Hisssss.

BRONZE COM OURO OUVIRAM OS FERROCASCOS, AÇOFERRITININDO.⁶

Impertxnentx txnentnentx.
 Taliscas, taliscando taliscas de polegunha crostuda, taliscas.
 Hórrido. E ouro enrubesceu mais.
 Uma vibrinota pífana assoprou.
 Assoprou. Azul afloração ficou sobre.
 O pináculo da cabeleira de ouro.
 Uma saltitante rosa no acetinado peito de cetim, rosa de Castela.
 Trilando, trilando: Eudolores.
 Pipi! Quem está no... pipidouro?
 Tlim tiniu a bronze em pena.
 E em apelo, puro, longo e latejante. Lentimorrente apelo.
 Engano. Palavra doce. Mas olha! As estrelas brilhantes fenecem. Ó rosa! Notas cricricrilando
 resposta. Castela. Rompe a manhã.
 Gínga sege gínga seginha.
 Vintém tilintou. Ponteiro apontou.
 Confissão. *Sonnez*. Eu podia. Ricochete de liga. Não te deixar. Estalada. *La cloche!* Coxa.
 Estalada. Confissão. Quente. Minha doçura, adeus!
 Gínga. Flô.
 Ribombo de acordes colidentes. Quando amor absorve.

⁶ In: JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss . 13 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. pp.332-333.

Guerra! Guerra! O tímpano.
Um veleiro! Um véu vagando sobre as vagas.
Perdido. Um tordo atordoou. Tudo perdido agora.
Corno. Cocorno.
Quando ele viu primeiro. Ai, ai!
Todo investida. Todo palpitação.
Gorjeio. Ah, imã! Imantante.
Martha! Vem!
Plaqueplaque. Plaquepacpac. Placploplac.
Deusmeu nuncaê leoviu tudinho.
Surdo calvo Pat trouxe forro faca levou.
Um noctapelo lucilunar: longe: longe.
Me sinto tão triste. P.S. Florescendo tão só.
Escuta!
O aguilhado e espiralado maricorno frio. Tem você o? Cada um e para o outro
esparrinhamento e silente bramindo.
Pérola: quando ela. Rapsódias de Liszt. Hiss.

2. Da Sonata à Cantata: o papel das principais referências musicais no romance *Avalovara*, de Osman Lins

Os relógios, escreve J. H., têm estreita relação com o mundo e o que representam ultrapassa largamente a sua utilidade. Desde a origem, opõem ao eterno o transitório e tentam ser espelho das estrelas. Mas ainda: exprimem em números simples que, ingenuamente, julgamos compreendê-los – o ritmo impresso desde a origem à marcha solene e delicada dos astros. Vede os relógios de Sol. Pode-se, após alguma reflexão, facilitar a divisão do dia em horas? O que ele pretende é converter a luz solar, seu giro harmonioso, numa flor geométrica que feneça ao anoitecer.

Osman Lins, *Avalovara*

O Relógio Musical

O relógio é importante metáfora no romance *Avalovara*, e o grande protagonista do capítulo metalingüístico P – *O relógio de Julius Heckethorn*. Além de elaborar uma intrincada alegoria sobre o processo de espacialização do tempo posto em ação no romance a partir da fragmentação da linearidade do enredo – semelhante à fragmentação da introdução da *Sonata em fá menor* (K 462) de Scarlatti dentro do mecanismo do relógio musical –, Osman Lins também se vale da alusão ao objeto *relógio*, com sua carga simbólica própria, para especular sobre a temporalidade dos homens no mundo moderno, e a temporalidade da História, sobretudo nos dois períodos distintos postos em paralelo no romance: o da ditadura militar no Brasil e o do Nazismo na Alemanha.

Segundo Gustav Hocke, no capítulo “O relógio como olho do tempo”, em *Maneirismo: o mundo como labirinto* (1974, p. 129), o relógio é uma alfândega do tempo”, um “objeto de destruição”: “pelo simples fato de correr sempre, ele destrói todas as coisas: a juventude vira velhice, a felicidade converte-se em infortúnio, a força torna-se fraqueza, e assim por diante”. Assinalando a efemeridade da vida, ele também aponta para limitação do homem e de sua arrogância diante do mundo e das coisas, que se torna mais evidente nos períodos totalitários aludidos por Osman Lins em *Avalovara*. Seria, assim, o equivalente simbólico contemporâneo da “Roda da Fortuna”, imagem bem conhecida da Antiguidade e Idade Média. Como dizem Chevalier e Gheerbrant (1990), “a Roda da Fortuna é um símbolo solar, a roda dos nascimentos e morte sucessivas no meio do cosmos; no plano humano, representa a instabilidade permanente e o eterno retorno. E esse movimento que às vezes eleva, às vezes rebaixa, é o próprio movimento da Justiça, que quer manter o equilíbrio em todos os planos e não hesita em temperar com a destruição e a morte o triunfo das realizações

criadoras. De um ponto de vista interior, é menos a imagem do acaso que a da justiça imanente”.

Esse conteúdo simbólico inerente aos objetos que representavam a passagem do tempo, porém, foi sendo perdido ao longo das épocas. Nos dias de hoje, praticamente não se atribui ao moderno relógio o poder de alusão contido na “Roda da Fortuna”. O relógio tornou-se uma máquina entre outras, vulgarizou-se no utilitarismo e perdeu a magia de seus “pares” em tempos remotos: na longa tradição das coisas com as quais os homens pretenderam marcar, organizar ou representar a temporalidade. Pensamos que, com o seu relógio musical, Osman Lins pretendia relembrar a aura desses objetos, incluindo nessa linhagem o próprio objeto – livro: o romance.

Paula Sibilia, em *o homem pós-orgânico*, faz uma longa explanação sobre o que considera a máquina mais emblemática do capitalismo industrial: o relógio. Segundo a autora:

o capitalismo nasceu industrial longo após o período de gestação que Karl Marx denominou “acumulação originária” e descreveu de maneira admirável no capítulo 24 de seu livro mais famoso, *O Capital*. Por isso, os principais emblemas da revolução industrial são mecânicos: a locomotiva, a máquina a vapor, ou inclusive aqueles teares que os artesãos *ludditas* queimavam revoltados, por considerá-los artefatos demoníacos capazes de lhes arrebatam a maneira tradicional de conseguir sustentação, transformando para sempre suas vidas e a história do mundo. Pelo menos nesse último sentido, hoje sabemos que os artesãos ingleses não estavam equivocados. (SIBILIA, 2002, p. 23)

No entanto, o relógio supera largamente o poder simbólico dessas máquinas. A autora, baseando-se no trabalho do escritor Lewis Mumford *Technics and civilization*, recorda a origem do relógio na Idade Média. Ligado aos mosteiros onde “era praticada uma valorização inédita da disciplina e do trabalho” guiados pela prática do *ofício divino* ou *horas canônicas*, que foi instituída por São Bento por volta do século VI, onde todos os dias à mesma hora e na mesma ordem entoam-se orações específicas para cada momento do dia. Esse ambiente tornou propício o surgimento do aparelho que por volta do século XIII aparece em uma versão mecânica bem rudimentar. A partir daí, segundo Mumford, os relógios foram gradualmente deixando o ambiente dos mosteiros e atingindo as cidades que “começaram a exigir uma rotina metódica, com as ações dos homens sincronizadas e as tarefas organizadas em intervalos regulares”. Os que moravam ao redor dos mosteiros e de algumas catedrais, mesmo sem o conhecimento do artefato, tinha uma vida controlada pela prática do *ofício*, e da sua recitação pública que, geralmente, era anunciada com o repicar dos sinos. A divisão sexagesimal das horas e dos minutos aparece no século XVI bem como os conceitos, da maneira como entendemos hoje, de pontualidade e atraso.

Assim, no século XVI aconteceu o que agora parece inevitável: o relógio doméstico fez a sua aparição. Mas foram os monges beneditinos – segundo Mumford, a grande ordem trabalhadora da Igreja Católica – que ajudaram a dar à empresa humana a batida e o ritmo regulares e coletivos da máquina. Logicamente, tal esquadramento do tempo não ocorreu sem violência: os organismos humanos tiveram de sofrer uma série de operações para se adaptarem aos novos compassos. (SIBILIA, 2002, p. 224)

Para Sibilía esse aparelhinho singelo e preciso, cuja única função consiste em marcar mecanicamente a passagem do tempo, e sua quantificação exerceu papel essencial na transformação das relações sociais e econômicas desde a revolução industrial até a atualidade.

Os mecanismos que faziam funcionar a sociedade industrial a um ritmo sempre cronometrado por infinitos relógios, cada vez mais precisos na incansável tarefa de pautar o tempo dos homens. Esse tipo de formação social surgiu no Ocidente quando o século XVIII estava chegando ao fim, foi se desenvolvendo ao longo de todo o século XIX e teve seu ápice na primeira metade do século XX. Nas décadas mais recentes, porém, iniciou-se um processo vertiginoso que continua até os dias de hoje: a transição do regime industrial para um novo tipo de capitalismo, globalizado e pós-industrial. A progressiva automatização das indústrias acabou desvalorizando a mão-de-obra operária, desembocando numa crise aguda e estrutural do emprego em nível mundial. Paralelamente, a globalização dos mercados vem provocando profundas mudanças na geopolítica e debilitando o protagonismo dos Estado-nação. Estes processos se vinculam, também, a um esvaziamento do âmbito político, incluindo a privatização dos espaços públicos, a desativação dos canais tradicionais de resistência e contestação, e um clima de desmobilização em todos os níveis (FOCAULT, apud SIBILIA, p. 25)

Evidentemente, o escritor Osman Lins tinha ciência e sensibilidade aguçada para a percepção dessas transformações, e procurou refletir de maneira criativa as perdas e ganhos advindos da nova reestruturação da ordem mundial. É particularmente elucidativo de sua proposta o belo texto com que abre o capítulo P – *O relógio de Julius Heckethorn*, que pusemos em epígrafe, no qual enfatiza o papel metafórico do objeto relógio no romance, símbolo do mundo em movimento; como também esclarece a sua intenção de salvaguardar da técnica, sem ignorá-la, o espírito artístico que transcende o utilitarismo das formas e rigidez empírica da ciência. Segundo Osman Lins, o relógio de Sol, para o seu criador Anaximandro de Mileto, não era tanto um instrumento mecânico destinado à finalidade prática de organizar a vida e as ações dos homens, mas uma elucubração filosófica e artística, uma imagem de apreensão e compreensão simbólicas da natureza, da qual não poderia exilar-se o mistério. A descrição do relógio de Sol como “uma flor geométrica que feneça ao anoitecer” deixa clara a impressão de beleza e poesia impressas no modo como Osman Lins parecia entender os esforços dos criadores para capturar a temporalidade da vida em objetos – seja o relógio; seja, como no seu caso, o romance.

O fato de recorrer à música como princípio desta reflexão, corrobora essa atitude osmaniana diante da criação. O relógio musical de Julius Heckethorn, metáfora do romance *Avalovara*, é uma composição complexa que associa ciência e arte. À intelectualidade dos cálculos matemáticos necessários à criação do mecanismo temporal soma-se a espiritualidade dos sons que, ocultos em sua forma, deveriam ocupar o lugar de uma espécie de “alma” do objeto. Esta “alma” não é fruto do acaso. Osman Lins vai buscá-la a um outro objeto temporal, uma composição musical do século XVIII, a *Sonata em fá menor (K 462)*, de Domenico Scarlatti.

A Sonata como Gênero

Domenico Scarlatti (1685 – 1757), importante compositor e cravista napolitano, viveu na corte portuguesa durante o reinado de D. João V. Foi compositor real e mestre de capela da corte, seguiu para Espanha com a princesa Maria Bárbara de Bragança por ocasião do seu casamento com Fernando VI da Espanha. Scarlatti passou a maior parte da sua vida entre a Espanha e Portugal. Seu estilo teve uma enorme influência no desenvolvimento da música do período Clássico, apesar de ter vivido a maior parte da sua vida no período em que predominava as práticas musicais do Barroco⁷.

Apenas uma fração de suas composições foi publicada durante a sua vida. É possível que tenha supervisionado a publicação, em 1738, do seu conjunto de obras mais famoso, *Essercizi per Gravicembalo*, dedicado ao rei de Portugal D. João V. Nesse volume encontram-se apenas trinta das quinhentas e cinqüenta e cinco sonatas para teclado que ele compôs, geralmente em um único movimento, e em forma binária (Dicionário Grove, 1994, p.828). Entre estas encontra-se a *Sonata em fá menor (K 462)*, alvo de uma descarada apropriação por parte de Osman Lins em *Avalovara*, que a identifica como “Sonata de Heckethorn” no capítulo P deste romance. Quase todas as peças reunidas no livro *Essercizi* e em outros volumes, são em um único movimento e possuem forma binária semelhante às danças em suíte barroca, iniciando com uma pequena introdução (abertura), seguida de duas partes normalmente contratantes. O “K” que antecede os números no cabeçalho da partitura é a abreviatura do sobrenome do especialista nas obras de Scarlatti, Ralph Kirkpatrick; e os números referem-se ao sistema padrão de numeração do catálogo das sonatas para cravo de

⁷ Esclarecemos que as fontes usadas para definir os termos musicais e para levantar dados sobre as biografias dos compositores citados neste trabalho foram: o *Dicionário Grove de Música*, CD-Rom do *THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians* e a Wikipédia nos seguintes verbetes: Cantata, Sonata, Domenico Scarlatti, Carl Orff e Anton Webern.

Scarlatti da sua edição de 1953, às vezes confundido com os números do catálogo temático cronológico das obras de Mozart (K ou Kv), organizado por Ludwig van Kochel.

Além da edição de Kirkpatrick, existem duas outras versões das sonatas de Scarlatti que divergem quanto à cronologia das peças, são elas: Antonio Longo – *Domenico Scarlatti: Opere Complete per Clavicembalo* de 1906 e Giorgio Pestelli – *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico* de 1967. Portanto, a sonata que conhecemos como K 462 teria uma numeração diferente em cada uma dessas edições, a saber: L.438, para a edição de Antonio Longo e P. 474, para a edição de Giorgio Pestelli.

Algumas particularidades da obra de Scarlatti são, segundo os estudiosos, fruto do seu contato com a música folclórica da península ibérica. Outras características da sua música antecipam “elementos de estilo, forma e textura que levaram ao estilo clássico”. Destacamos, dentre vários, o uso de modulações não convencionais a tonalidades distantes, às vezes de forma brusca, que, mais tarde, caracterizaria também a música de Mozart.

Apesar de ter escrito muita música vocal, sacra e secular, suas principais obras são a série de sonatas para teclado, quase todas em um movimento e na popular forma binária que caracterizou o barroco tardio e o clássico primitivo nesse gênero. Nessas sonatas explorou, numa atitude refinada e engenhosa própria dos artistas barrocos, “o domínio da técnica virtuosística, colocando a serviço de novos fins musicais recursos como o cruzamento de mãos, a repetição rápida de notas (*um exemplo é a sonata K119*), saltos amplos em ambas as mãos e outros meios de alcançar efeitos engenhosos.” (MASSIN, 1999)

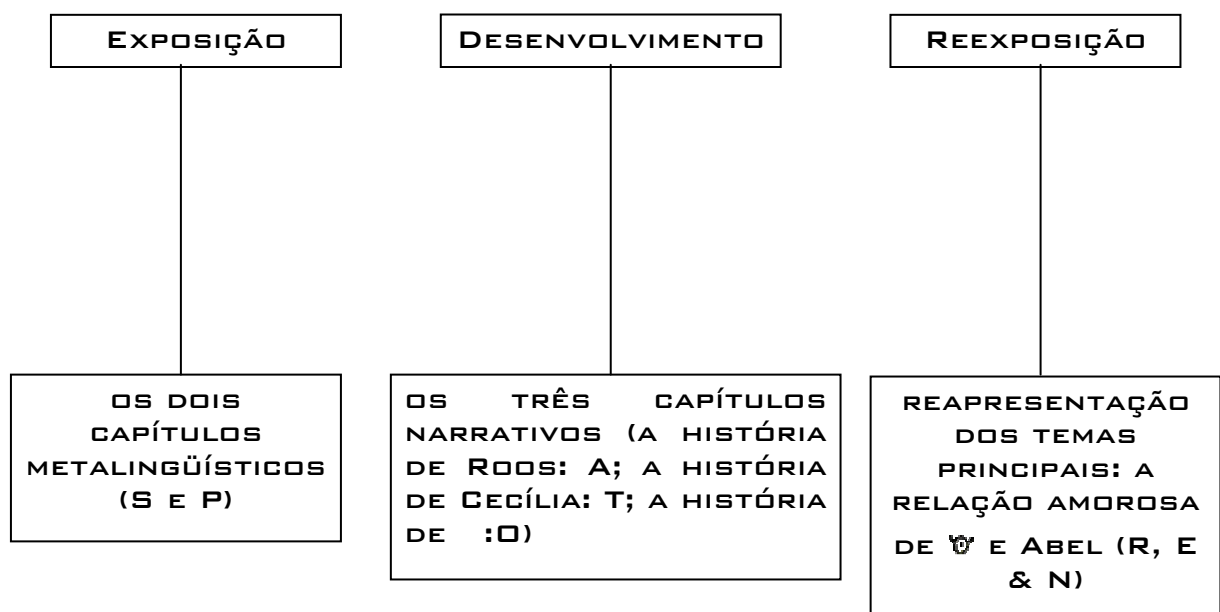
Um recurso formal interessante nas sonatas de Scarlatti, que Ralph Kirkpatrick no prefácio de sua edição no *The Complete Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti* de 1953, chamou de o ponto *x*, é o processo em que cada seção de uma sonata conduz a um ponto central, algumas vezes realçado por uma pausa ou fermata. Semelhante à *forma – arco*, em que a peça inteira ou seção desenvolve-se até um determinado ponto de tensão ou clímax (o ponto *x*) retornando ao ponto de partida, ou seja, a tonalidade original. Antes do *x* a música aumenta o uso de figuras motivicas à medida que modula a partir da tonalidade original ou retorna à tonalidade original. Esse caráter engenhoso da sonata, portanto, parece ter atraído especialmente a atenção do autor pernambucano, pois estaria de acordo com a sua intenção de construir um objeto temporal não-utilitário, uma invenção simbólica, plena de significados como a “Roda da Fortuna”, e ao mesmo tempo bela e comovente como a “flor geométrica” de Anaximandro de Mileto.

A forma-sonata, normalmente assim referenciada para diferenciá-la do gênero de música instrumental chamado simplesmente “sonata”, é uma forma musical que se consolidou

no período Clássico, sobretudo com a prática dos três compositores vienenses Haydn, Mozart e Beethoven. Consiste em três seções, a saber: 1. Exposição: onde são expostos os temas e motivos principais da peça; 2. Desenvolvimento: os temas principais sofrem variações e modificações em vários níveis; 3. Recapitulação ou Reexposição: os temas principais são reapresentados, às vezes sofrem modificações na harmonia como, mudança do tom para maior quando o tom original é menor, por exemplo. É comum existir uma introdução antes da exposição e uma coda depois da recapitulação. Segundo Schoenberg:

Seu grande mérito, que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinquenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de idéias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação. Os detalhes internos podem estar sujeitos a diversas mutações, sem que isso deturpe a validade estética da estrutura como um todo. (SCHOENBERG, 1996, p. 243)

Por sua constituição, a forma-sonata oferece muitas possibilidades de analogia com a concepção do romance *Avalovara*, que também foi organizado num esquema semelhante: 1. Exposição: os dois capítulos metalingüísticos (S e P); 2. Desenvolvimento: os três capítulos narrativos, contendo as três principais linhas temáticas da história, sujeita a diversas variações e modificações (a história de Roos: A; a história de Cecília: T e a história de \forall : O); 3. Recapitulação: reapresentação dos temas principais segundo a dominante, entendida aqui pela transposição para relação amorosa de \forall e Abel (R, E e N), de acordo com a figura abaixo.



A “Sonata de Heckethorn”

Quanto à *sonata em fá menor* (K 462) – ou “Sonata de Heckethorn”, para os osmanianos: talvez também tenha contribuído para a escolha de Osman Lins por esta sonata em particular uma mera curiosidade, muito ao gosto dos artistas barrocos: o fato de que a soma dos algarismos do título seja igual a doze: $4 + 6 + 2 = 12$, o que poderia representar uma alusão à divisão do relógio em doze partes. No mecanismo musical do seu relógio, Julius Heckethorn não utiliza toda sonata, apenas a sua introdução, um trecho muito curto de dez compassos, fragmentados pelo horologista em doze partes, mais uma décima terceira parte extra, o que nos faz pensar que cada uma delas foi reorganizada em sessões de duas ou três notas cada, frações fora de contexto, tornando-se ininteligível quando executada em seus fragmentos isolados.

Assim como a maioria das sonatas de Scarlatti, a K462 possui a forma binária na qual nos referimos. Depois de uma introdução (ou abertura) de dez compassos, que foi utilizado no mecanismo do relógio, segue-se as duas sessões contrastantes A, em fá menor e B em dó menor restabelecendo a tonalidade principal. Podemos também aventar como hipótese para escolha de Julius por uma peça de Scarlatti em detrimento a uma de Mozart, por exemplo, que era seu compositor favorito, a seguinte explicação: além de Scarlatti haver composto música especialmente para o instrumento que Julius dominava o cravo; a alusão a um compositor do final do período barroco pode ser a uma referência ao projeto de composição do romance, que se aproxima mais estreitamente, em muitas de suas demais alusões intersemióticas e intertextuais aos princípios da estética deste período.

Segundo James Seay Dean, o padrão harmônico do trecho da sonata utilizado para compor o mecanismo de som do relógio, assemelha-se ao padrão comum de mecanismos sonoros dos relógios tradicionais. Nesses mecanismos segue a progressão I-V-I-V-I (tônica – dominante – tônica – dominante – tônica), enquanto no relógio de Heckethorn o padrão segue um modo mais elaborado mantendo a mesma direção, I-IV-V-I.⁸

Desde o Barroco, o termo *Sonata* (do latim *sonare*: “peça feita para soar”) foi usado para definir um gênero puramente instrumental assim como o termo *Cantata* foi usado para designar um gênero vocal, “uma peça feita para cantar”. Em sua obra, Osman Lins faz uso dos dois gêneros, acoplando a sonata ao mecanismo do relógio, como a alma fragmentada no

⁸ [...] a common movement that is reminiscent of the traditional progression that clocks chimes upon the hour: I-V-I-I-V-I. in: DEAN, James Seay. Musical Analogs in Osman Lins’ *Avalovara*. *Brazil and Rio de La Plata Challenge and Response*. p. 32.

corpo-prisão do tempo, metaforizado no objeto; e fazendo soar, simultaneamente, no cenário criado em torno deste objeto, as vozes de uma cantata, também reproduzida artificialmente no corpo de outro objeto: uma vitrola. Enquanto a sonata ocupa um lugar íntimo e fechado, oculto aos olhos do mundo e pleno de virtualidade, existindo em silêncio na potência de acontecimento único, previamente articulado na estrutura do mecanismo: o soar de toda a introdução da música, ao acaso, num determinado momento impreciso da existência futura do objeto; a cantata ocupa o lugar profundamente teatral e exposto da sala. Ocupa, por assim dizer, o palco do tempo presente, da extrema atualidade que nos arrebatava com sua velocidade e fugacidade, e que constitui o principal espaço físico destinado ao desenrolar da trama.

Nesse contexto, poderíamos dizer que o papel da sonata no romance osmaniano seria o de preservar, na acepção benjaminiana, um certo “valor de culto” para o objeto artístico, revestindo-o do mistério das coisas sagradas e vedadas ao olhar; enquanto o papel da cantata seria o de não recusar, para o objeto artístico, sobretudo o moderno, um inevitável “valor de exposição”, profano, com o qual o artista sensível e comprometido deveria aprender a lidar, para não corromper a sua arte.

Dramaturgo, Osman Lins não consegue se furtar à influência deste gênero na composição das suas narrativas. A cena principal de *Avalovara* é apresentada como a descrição do cenário de uma peça teatral. O autor trabalha cuidadosamente com elementos cênicos variados, desde a mobília e os acessórios de decoração destinados a gerar efeitos de ambientação específicos, passando pela composição dos figurinos de seus personagens até a marcação de suas posições e de suas falas no “palco”. Neste cenário, os efeitos sonoros são fundamentais, pondo em cena dois gêneros musicais em conflito: a sonata oculta no relógio, a cantata exposta na vitrola. Enquanto a primeira aguarda em silêncio a sua revelação; a segunda evolui como acompanhamento dos movimentos dos corpos (reais/verbais) da cena que ali se desenrola: o encontro amoroso dos protagonistas Abel e ~~o~~, ou de seus discursos, num andamento semelhante ao dos corpos envolvidos num ato de amor, numa tensão crescente que aguarda um clímax. Às vozes da cantata se entrelaçam, portanto, às vozes do romance, numa estranha e profícua simbiose.

A Cantata como gênero

A cantata é o gênero mais importante da música vocal do período Barroco. Desde o final do século XVIII, o termo foi usado para uma ampla variedade de obras, em sua maioria

para coro e orquestra. Essas obras vão “desde as cantatas de Beethoven por ocasião da morte e sucessão de imperadores, até as cantatas soviéticas patrióticas de Shostakovich.” (Dicionário Grove, 1994). Durante o Classicismo e o Romantismo, apesar de Mozart se basear no modelo das cantatas de Bach para compor a maior parte de suas missas, o gênero foi pouco explorado, retornando o século XX com compositores como Carl Orff. A cantata escolhida para compor a atmosfera do cenário principal de *Avalovara* foi *Catulli Carmina*, do compositor alemão Carl Orff (1895-1982). Ele foi um dos principais compositores do século XX, cuja maior contribuição, parece dever-se à sua influência na pedagogia musical, ao criar o *Orff-Schulwerk* (Instrumental Orff), um método de ensino baseado no uso de instrumentos de percussão, na flauta doce e no canto coral, geralmente sobre composições populares.

Trionfi – Trittico treatale: *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* e *Trionfo di Afrodite*

Carmina Burana (1937) é a primeira de uma trilogia intitulada *Trionfi*, que inclui também a *Catulli Carmina* (1943) e o *Trionfo di Afrodite* (1952). O texto da primeira baseia-se numa seleção de vinte e três canções extraídas de um volume total de cerca de duzentos poemas medievais encontrados na abadia alemã de Benediktbeuern, no estado da Baviera. Coma relata Maurice van Woensel (1994, p.17), “em 1803, o acervo artístico da abadia de Benediktbeuern, na Baviera, foi ‘secularizado e posteriormente transferido para a biblioteca do Estado em Munique’”. Neste acervo foi encontrado um manuscrito do século XIII, contendo uma extensa coleção de poemas /canções em sua maioria profanas e em latim. Seu conteúdo foi publicado em 1847 e assim foi dada à luz uma obra que durante séculos tinha ficado trancada no chamado “inferno” dos livros tidos por subversivos dentro da biblioteca abacial.

A partir daí, o manuscrito ganhou o apelido de *Carmina Burana*, ou seja, em latim, “Canções de Beuern”, já que eram provenientes da abadia de Benediktbeuern. O manuscrito contém poemas dos monges “proletários”, ditos goliardos, escritos em latim vulgar, alto alemão e francês medieval que foram copiados por volta de 1230 na Bavária.

Segundo Segismundo Spina, nos séculos XI e XII desenvolveu-se nas diversas línguas latinas uma espécie de poesia vulgar “satírica, lírica e de tipo confessional” praticadas por uma classe de poetas chamados *clerici vagi* (clérigos vagantes) ou goliardos. “Estes clérigos, dotados de certa cultura letrística, escolástica e clássica, conhecedores de Virgílio, de Horácio e, sobretudo, Ovídio, teriam sido os agentes de transição entre os focos de cultura literária e a

classe jogralesca. Vagabundos, mas em contato com a natureza e com as camadas populares e rústicas, a sua poesia reflete melhor a realidade folclórica e a riqueza pictorial da paisagem” (idem, p. 11)

O texto original de sua cantata baseou-se na primeira versão do manuscrito publicado por Johann Andreas Schmeller, em 1847, julgado incompleto posteriormente por outros peritos, sob o título que conhecemos. Orff organizou os poemas escolhidos de acordo com quatro temáticas: *Fortuna imperatrix mundi*, *Primo vere*, *In taberna* e *Cour d’amours*. Assim, as canções de Beuern saíram das mãos dos estudiosos medievalistas, tornando-se conhecido do público leitor. É importante lembrar, que antes da versão musicada por Orff, pouca gente tinha conhecimento destes textos. Segundo Maurice van Woensel, “até hoje, comentários e críticas de *Carmina Burana* quase unicamente para o círculo restrito de estudiosos que se concentram nos países de língua germânica. Estranhamente, nos países de língua neolatina, como no Brasil, nos quais existe afinidade lingüística com o texto em latim, as canções Beuern suscitaram pouco interesse,” (ibidem) Para o professor, esse desprezo se explica pelo fato de as canções conterem críticas contundentes ao alto clero, e de exaltarem os prazeres do amor, de uma boa mesa e do jogo. No entanto, Woensel defende que os autores anônimos desses textos não deveriam ser considerados uma espécie de “poetas amadores ou moleques das letras”, mas legítimos continuadores da poesia lírica, autores do que se poderia considerar “o último suspiro da poesia latina clássica e um dos primeiros balbucios da poesia moderna, além de constituírem os primeiros críticos ferrenhos da igreja, preparando, cinco séculos antes de Lutero e Calvino, a sua reforma.” (ibidem)

A *Carmina Burana* tornou-se muito popular na Alemanha nazista depois de sua primeira récita em Frankfurt, em 1937. Apesar disso, nunca ficou comprovado nenhuma ligação do compositor com o partido. É sabido que Kurt Hueber, um dos fundadores do movimento de resistência *Die Weiße Rose* (A Rosa Branca) era amigo de Orff, e que fora executado pelo regime do nacional socialismo em 1943. Depois da Segunda Guerra, Orff declarou ter participado do grupo de resistência, o que não chegou a ser comprovado. A relação de Orff com o Nazismo por certo não terá escapado a Osman Lins na escolha de uma das cantatas do tríptico como fundo musical da história do relógio de Heckethorn, ela mesma imbricada com a época nazista. A cantata *Carmina Burana* é emoldurada por um símbolo da Antiguidade – o conceito da “Roda da Fortuna”, que gira eternamente, trazendo alternadamente boa e má sorte. É uma parábola da vida humana exposta a constantes mudanças. Daí a conhecida invocação em coro à deusa da Fortuna (*Fortuna imperatrix*

mundi)⁹, que tanto introduz quanto conclui a obra, e que, como dissemos, além da primeira parte (A Fortuna) se divide em mais três seções: o encontro do homem com a natureza, especificamente com a natureza na primavera (Primo vere); o encontro com a natureza, culminando com os prazeres do vinho (In taberna); e seu encontro com o amor (Cour d'amours); aspectos que não terão passado despercebidos a Osman Lins quando da elaboração do enredo em “unidade tripartita” de *Avalovara*. A divisão em três momentos dessa história deveria algo à estrutura da cantata *Carmina Burana*: o encontro do jovem Abel com a européia Roos, numa fase primaveril de sua vida; seu inebriante encontro com a nordestina

⁹ Transcrevemos abaixo o poema *Fortuna imperatrix mundi* da cantata *Carmina Burana*, em latim e na tradução para o português do professor Maurice van Woensel (1994, pp. 175-176). O texto evoca, em essência, a mensagem osmaniana sobre o tempo, a “Roda da Fortuna”, impressa na criação do próprio relógio de Heckethorn:

O Fortuna, – Ó Fortuna,
 velut luna, – tal a lua,
 statu variabilis, – uma forma variável!
 semper crecis – sempre enchendo
 aut decrescis; – ou encolhendo;
 vita detestabilis – ó que vida execrável!
 nunc obdurat – pouco duras,
 et tunc curat – quando curas
 ludo mentis aciem, – de nossa mente as mazelas;

Sors immanis – bruta sorte,
 et inanis, – és de mote:
 rota tu volubilis – tua roda é volúvel,
 status malus, – benfazeja,
 vana salus – malfazeja,
 semper dissolubilis, – toda sorte é dissolúvel,
 obumbrata – disfarçada
 et velata – de boa fada
 michi quoque niteris; – minha ruína sempre queres;
 nunc per ludum – simulando
 dorsum nudum – estar brincando
 fero tui sceleris. – minhas costas nuas feres.

Sors salutis, – gozar saúde,
 et virtutis – mostrar virtude
 michi nunc contraria – isto escapa a minha sina
 est affectus – opulento
 et defectus – ou pulguento
 semper in angaria. – o azar me arruína.
 Hac in hora – chegou a hora
 Sine mora – convém agora
 Cordum pulsum tangite; – o alaúde dedilhar;
 Quod per sortem – a pouca sorte
 Sternit fortem – do homem forte
 mecum omnes plangite! – devemos todos lamentar!

Cecília, num período mais maduro; e seu encontro final e definitivo com amor, na figura da mulher paulista sem nome: ☹

A Cantata de “☹”

Curiosamente, Osman Lins não faz soar no cenário final de sua história a cantata *Carmina Burana*, mas a cantata *Catulli Carmina*. Tendo estreado em Leipzig em 1943, obteve o mesmo sucesso da sua precursora. O texto dessa cantata não procede de um manuscrito latino, como o dos goliardos, mas, sim, de uma fonte também latina mais antiga: a obra do grande poeta erótico Caio Valério Catulo¹⁰. Catulo (84 a.C – 54 a.C) foi um poeta veronense que viveu em Roma no período de Julio César. Esteve ligado a um grupo de poetas que tinham ideais estéticos comuns, sendo considerados por Cícero “poetas novos” – esse termo carregava um sentido pejorativo. Esse grupo literário rompia com a tradição poética vigente, passando a usar temáticas consideradas vulgares a exemplo de Petrônio em seu *Satyricon*. Catulo passou a maior parte da sua vida em Roma, desenvolvendo uma fixação por uma mulher, Clódia, esposa do cônsul Quintus Caecilius, a que ele se dirigia pelo pseudônimo “Lésbia”. Esse episódio aparece representado em seus poemas, e que na cantata de Orff corresponde ao final do primeiro ato.

Apesar de do seu amor pela esposa de Caecilius, e após ter sido traído por esta, ele a trai com uma cortesã de nome Ipsitlla. No final os amantes se separam para sempre. O ciclo de poemas de Catulo é considerado, segundo os estudiosos, a realização mais extravagante da literatura antiga, pela maneira autêntica como representa os sentimentos e como expõe a sensualidade em seus textos.

A cantata *Catulli Carmina*, que tem como subtítulo *Ludi scaenici* (Jogos cênicos), pode ser definida como uma quase opera, apesar de manter a estrutura tradicional de uma cantata intercalando partes corais, solos e partes instrumentais. Apesar de a cantata ser um gênero que prescinde a movimentação cênica, cenários e figurinos, necessitando apenas das vozes e instrumentos, Orff intuiu a criação de um espaço, consoante com as transformações nas artes nesse sentido, abrindo mão dos elementos cênicos que o ajudariam a compor essa categoria.

O subtítulo da *Carmina Burana* ilustra bem essa idéia, *Cantionis profanae et choris cantande comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* (Canções profanas para solistas e coro acompanhado por instrumentos e imagens mágicas). A criação do espaço, segundo o

¹⁰ OSBORNE, Richard. Jochum conducts Orff's *Tionfi*. In: *Trionfi – Tritico Teatrale*. Eugen Jochum: Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Deutsche Grammophon CD, 2002, encarte p.14.

fragmento do título, alude essa função aos instrumentos, a idéia da cena é fornecida pela própria música que dá suporte ao texto. O paralelo com a construção da cena final de *Avalovara* é flagrante, com a encenação plástica, quase imóvel, de um ato amoroso, onde se assiste ao “movimento” do discurso e das falas do casal que se ama e vai morrer. Como diz Ermelinda Ferreira no prefácio à *Coletânea Osman Lins de contos*.

Avalovara é, provavelmente, um caso único na literatura onde o enredo encena a palavra. É ela que sobe ao palco, poderosa, e fala com a voz embargada de um mundo estagnado, um mundo que se fossiliza a cada dia pelo empobrecimento da imaginação, pelo reducionismo da emoção, pelo minimalismo da visão. É ela que fala, pelo escritor quixotesco, da ingloria luta pelo ideal num mundo cada vez corrompido pela falta de idéias, dessa guerra sem testemunhas que é insistir na beleza e na profundidade quando a feiúra e a superficialidade estão na moda. (2007, p.6)

Catulo relatou as alegrias e decepções de sua relação com Lésbia nos 25 fragmentos do poema resgatado por Carl Orff em seus jogos cênicos, nos três atos de *Catulli Carmina*: exatamente a cantata que a protagonista feminina do romance, ♀, coloca na vitrola no capítulo O – *Historia de ♀, nascida e nascida*, cujo enredo descreve episódios de sua infância e juventude, intercalados à cena final de amor com Abel. A cantata também vai soar nos capítulos finais: E: ♀ e Abel: *ante o paraíso* e N: ♀ e Abel: *o Paraíso*, quando ♀ aceita Abel, e ambos são assassinados pelo Iólipo. As referências à cantata no capítulo O acompanham os segmentos, de O6 a O24 (o capítulo tem 24 segmentos):

O6: “Bate o relógio algumas pancadas, trecho incompleto da frase musical que – dizem – só de tempos em tempos pode ser ouvida. **Ponho um disco na vitrola: *Catulli Carmina***. A penumbra da sala parece iluminar-se com a entrada imediata do coro. *Eis aiona! Eis aiona! Tui sum*. Nos pés descalços sinto os fios dos tapetes, os fios, poderia dizer que sinto os seus desenhos, cores, flores, motivos geométricos. *Eis aiona! (Sempre, eternamente, sempre, a ti pertença) Tui sum*.

O7: “*Eis aiona! Eis aiona!*”

O8: “**A música de Orff continua:** o coro dos jovens, coro dos anciãos. Proclamam os velhos a transitoriedade das paixões, *immensa stultitia*, mas os jovens protestam cheios de esperança.”

O10: “*Basia me! Morde-me!*”

O14: “*O me felicem!* A carroça do Sol roda conosco nos campos de capricórnio. Como sou feliz, que feliz sou, eu envolvida no meu júbilo, oh, eis-me feliz, *o me felicem, o me felicem*, Abel.

O19: “**Eu na sala, de pé, curvada sobre o disco em movimento.** Um choque rítmico. O rastejar no tapete e os repetidos beijos em torno dos meus pés, tiros que por pouco errassem o alvo. Distingo, nas vozes dos cantores, as palavras *aeternum, vita e amicitiae*.

O21: **A música de Orff, cortada pelo rumor dos nossos beijos**, dos meus suspiros fundos. Carta de Catulo à puta Ipsitilla: permanece em casa, Ipsitilla, sem falar, espera-me, usa tuas artes e atavios, para que por nove vezes o sacrifício amoroso seja por nós consumado!

O22: “**Emudeceram os cantores.** Vai e vem do pêndulo, o vagaroso pêndulo. Repousamos.”

O24: “*Morde-me! Basia-me!*”

São características da poesia de Catulo a linguagem coloquial, a simulação freqüente de improvisação na sintaxe como, frases interrompidas e versos ligeiros. Essas características talvez tenham influenciado Osman Lins na preferência pela alusão a esta cantata como fundo musical do cenário de *Avalovara*, por vir ao encontro de seu próprio experimentalismo: uma elaborada técnica de elaboração vocabular, sintática e gramatical, associada a uma fusão dos discursos do homem e da mulher, que ele utilizou na composição cênica do capítulo N: *☞ e Abel: o Paraíso*. Entrelaçado aos poemas de Catulo, que ressoam com as vozes da cantata de Orff, o texto osmaniano consegue produzir um efeito dos mais originais. É preciso não esquecer, porém, que o enredo do romance *Avalovara*, como um todo, deve muito ao enredo da *Carmina Burana*, como já foi dito acima.

Embora a trilogia de Carl Orff envolva ainda uma terceira peça – *Trionfo di Afrodite* – não identificamos uma relação deste trabalho com o romance *Avalovara*, razão pela qual nos abstermos de tecer comentários a respeito.

Ingegnose bizzarrie, meraviglia, invenzione di stupore

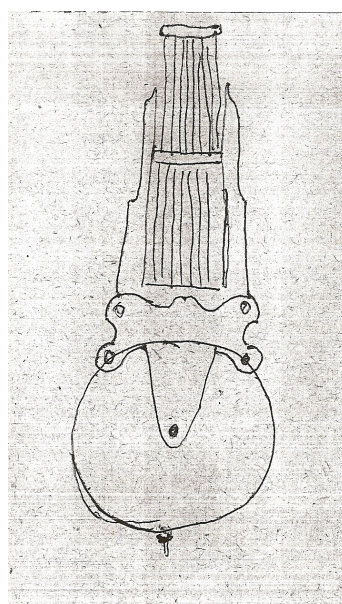
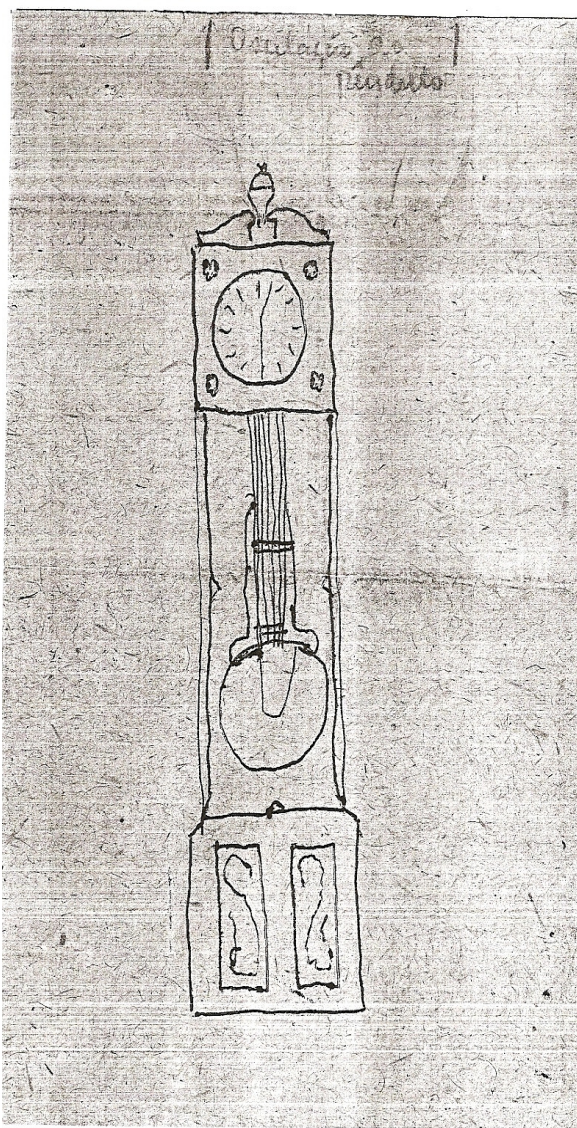
Como vimos, o papel das principais referências musicais do romance *Avalovara* na constituição da obra é estreito e profundo. Osman Lins não fez essas citações gratuitamente, e nada parece ser casual na sua escolha da sonata de Scarlatti e da cantata de Orff para a composição, simultaneamente, do relógio de Julius Heckethorn e do seu próprio romance. Bem ao estilo Barroco, Osman Lins parece ter desejado criar, em ambos os objetos, exemplos bizarros de engenhosidade, repletos de fantástico, do maravilhoso e do poético tão aliçados do nosso convívio diário, com o objetivo, quem sabe, de nos encher de estupor e de surpresa diante do preciosismo de sua habilidade como artesão da palavra.

Por isso, o papel do relógio na obra osmaniana não é apenas o de evocar um símbolo da modernidade, do encarceramento do tempo na burocratização da vida urbana e do empobrecimento da vida das formas num mundo mecanizado e avesso ao mistério; é também o de resgatar a beleza e o sagrado neste/deste objeto para as futuras gerações. Daí o esforço que emprega na tentativa algo rocambolesca – embora muito bem sucedida, como vimos – de fazer dialogar, no corpo do seu próprio texto moderno, referências múltiplas à literatura antiga e medieval pelo veio da intersemiose, lendo essas referências indiretamente a partir de suas citações na música moderna, num gênero vocal e cênico: a cantata. Ao mesmo tempo, ele articula a moderna cantata a uma peça extraída do período barroco e de um gênero

instrumenta – a sonata -, pondo as próprias formas musicais a dialogarem entre si, e com os elementos do cenário: a vitrola, que artificializa a recepção sonora; e o relógio, que leva ao ápice a mecanização das formas e a sujeição da arte ao regime utilitário e pragmático do sistema capitalista. Reprimida pelo dogmatismo de tempos históricos opressivos e despóticos, como do Nazismo alemão e o da ditadura militar brasileira; evocados ambos pelo enredo do capítulo P de *Avalovara*, a arte busca formas de resistência e de sobrevivência na intimidade dos mecanismos e das formas, corroendo-os silenciosamente, ou apenas aguardando a sua lenta e natural corrupção.

Como diz Osman Lins, o relógio – assim como o romance – sobrevive:

...ante tapetes sem vida e poltronas fanadas, elegante e sóbrio, soando de tempos em tempos, com os seus misteriosos sons. Já ninguém acredita que os aparelhos sonoros, se é que existe mesmo mais de um, reconstituam a frase de Scarlatti. Nem sequer ocorre (a quem ocorreria?) que as engrenagens ajustadas e expostas à falha calculada voluntária, do mecanismo imperfeito, marcham calmamente para esse milagre: a confluência, o eclipse.



11

¹¹ Esboços a lápis, feitos por Osman Lins, para o relógio de pêndulo de Julius Heckethorn. Fonte: Arquivo de Osman Lins da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

3. Julius Heckethorn e Anton Webern: a presença do músico na narrativa

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

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 (2003, p44) 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 que vão desde o 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*. (Idem)

Este capítulo traz uma reflexão sobre a formação do personagem Julius Heckethorn, protagonista do capítulo metalingüístico do romance *Avalovara* de Osman Lins, intitulado *O relógio de Julius Heckethorn*, que aparece fragmentado e recomposto através de 10 (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 neste capítulo 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* exerce em *Avalovara*, juntamente com o capítulo S – *A espiral e o quadrado*, uma função autopoietica, 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, aparentemente sem participar do enredo. Como diz a professora Ana Luiza Andrade (1987), “são guias para a leitura de *Avalovara*”. Curiosamente, são os dois únicos 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, como lembra a professora 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  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 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 elaborada 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, 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 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 neste capítulo 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 na música.

Personagens de Transposição

No romance *Doutor Fausto*, figuras reais como os filósofos Nietzsche e Adorno, bem como o compositor Arnold 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, 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 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 são 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 encarvoadada, 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, p. 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, p. 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, p. 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”.

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 musical aleatória*. Interessava-lhe 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.

Stockhausen e Cage, que tanto despertaram o interesse de Montez Magno, fizeram parte de uma manifestação que ocorreu entre os anos cinquenta e setenta, e que tinha como

característica o uso de grafismos na composição de suas partituras. Esse estilo foi chamado por um grupo de compositores nova-iorquinos do mesmo período, entre eles John Cage, que aderiram a essa prática denominada *Visual Music*. A prática remonta um período da história da música que preenche desde o final da Idade Média até o Barroco (onde era chamado de *Augenmusik* – música dos olhos), em que se utilizava a notação praticada para compor obras de caráter intersemiótico, como é o caso do Rondó *Belle, bone et sage* de Baude Cordier do século XIV, onde a partitura forma o desenho de um coração. (Figura 1) Encontramos exemplo semelhante em obras do compositor norte - americano George Crumb, em seu livro de peças para piano Makrokosmos, o formato circular da partitura alude ao seu título *The Magic Circle Of Infinity* (Figura 2). Mas o grafismo praticado por Cage e Stockhausen, é uma espécie de exigência para a prática da música do tipo aleatória ou casual.

M. Baude Cordier

Elle bonne sage plaisir esgar
 Le son d'un chaperon nouuel
 De son son
 qui a l'ouye q' l'ouye renouuel
 De son son
 qui a l'ouye q' l'ouye renouuel

Enor Belle bonne
 Ombra Belle bonne

De reception ce don ne fones lence se vous supplie ma
 Douce demoyelle. Belle bonne se se
 Car tant vous am q' aillours pas man entente
 Et si pas q' vous estes seule celle qui fame
 aies que a rasun vous appelle. Pleut
 De beaulte sur toutes excellentes
 Belle bonne ...

Figura 1: Baude Cordier, Rondó Belle, bonne et sage. Século XIV.

Nr.12 Kontakte

Karlheinz Stockhausen

IA II mf / f

IB 15,7 49,9 In allen Verschiebungen I / II / III / IV

IC 39,3 39,3 Alternierend I ↔ III

ID 46,7 46,7 In allen das Gleiche I / II / III / IV

ohne Transmittierte

Klavier

Vierstigkeit

mit

f, mf, p, pp, ff, pizz

Figura 3: Página Inicial de *Kontakte*, de Karlheinz Stockhausen.

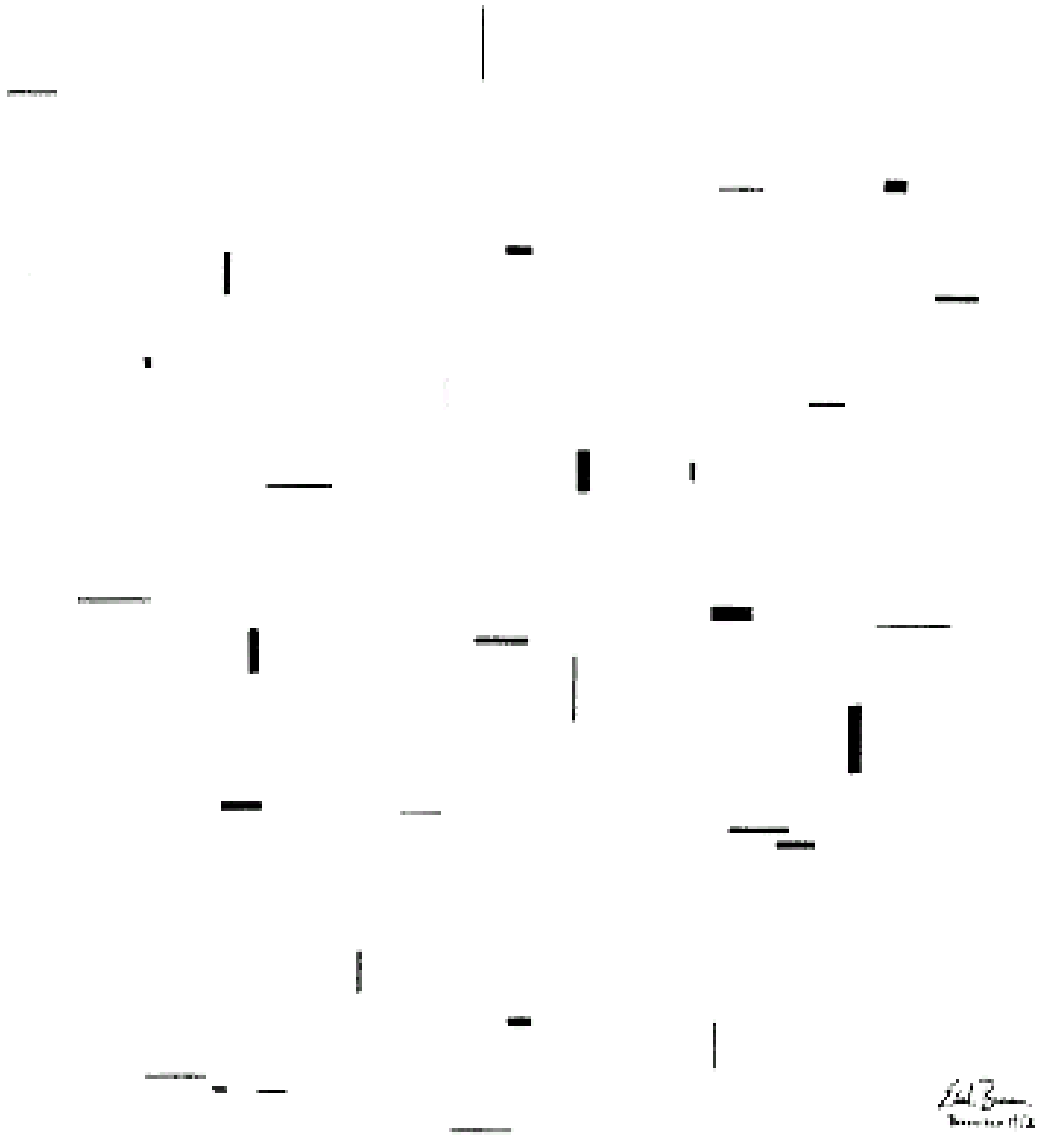


Figura 4: *December 1952*, de Earle Brown.

Esse de tipo de composição configura o que Umberto Eco denominou *obra aberta*.¹² Na figura 3 encontramos uma figura híbrida, ou seja, junto dos grafismos abstratos que representam os sons eletrônicos, executados por fitas magnéticas, encontramos elementos de notação tradicional para a parte instrumental. Em *December 1952*, de Earle Brown, encontramos a primeira obra de notação grafista totalmente abstrata, mais perto das artes visuais do que a dos seus antecessores. (Figura 4)

Como nos lembra a professora Yara Borges Caznok, esse tipo de notação está ligado diretamente a práticas onde a música possui uma estrutura aberta, aleatória.

O compositor, ao optar pela confecção de uma partitura gráfica, conta com o fato de que o intérprete será, obrigatoriamente, um co-autor de sua obra e que ela renascerá sempre de forma diferente, a menos que o intérprete decida preparar e apresentar apenas uma entre as possíveis realizações. (CAZNÓK, 2008, p. 62).

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) 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

¹² Ver ECO, Umberto. *A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. pp. 37 – 66.

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 de forma indireta 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, p. 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 plenamente¹³), o

¹³ 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

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 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, 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?

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

Anton *von* Webern (Viena, 3 de dezembro de 1883 – Mittersill, 15 de setembro de 1945), ficou conhecido por levar ao extremo as regras de composição criadas por Schoenberg, seu mentor, o método de composição com doze sons, ou método serial. Juntamente com Alban Berg formariam a chamada Segunda escola de Viena, uma alusão aos três principais compositores do classicismo vienense – Haydn, Mozart e Beethoven - a primeira escola de Viena. Foi o compositor mais importante da primeira metade do século XX, influenciando toda a geração de compositores do pós-guerra como Stockhausen e Pierre Boulez, por exemplo.

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 1875¹⁴. 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.

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 da publicação e/ou da composição de obras de Anton Webern.¹⁵ A especulação pareceu-nos digna de ser

¹⁴ Embora, no romance, Osman Lins cite, de autoria de Charles William Heckethorn, apenas a obra *The printers of Basle in the XV and XIth centuries, their biographies, printed books and devises*.

¹⁵ As datas e indicações a respeito da vida de Julius Heckethorn foram retiradas do “Quadro cronológico de personagens e eventos históricos citados em *Avalovara*”, in: DALCASTAGNÈ, Regina. *A garganta das coisas* –

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.

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. Érica 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 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 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 (hábito do tempo?) perdeu-se para os homens. (LINS, 1973, p 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, p. 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. Como vimos no capítulo 1, 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* (1976).

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 fazerem uso do serialismo, 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 –, assunto que trataremos no capítulo a seguir. A questão do rigor científico sobre a criação, no entanto, nos conduziu, neste capítulo, 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.

4. Música das formas: a poética do *Quadrado Mágico* no romance *Avalovara*, de Osman Lins, e no *Concerto para nove instrumentos Op. 24*, de Anton Webern

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.

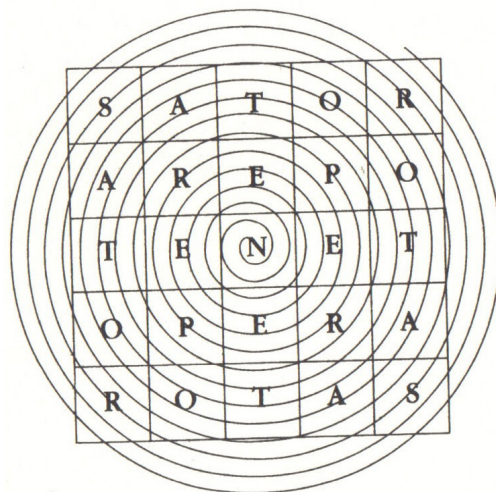
Osman Lins, *Avalovara*

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*

A poética 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 seqüência 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:

Índice dos temas

R: "R" e Abel: encontros, percursos, revelações (1 a 22)

Páginas: 19, 20, 21, 23, 26, 31, 39, 50,63,81,104,117,171,206,241,279,294, 303, 312, 324, 337, 351

S: A espiral e O quadrado (1 a 10)

Páginas: 20, 21, 22, 24,28, 35,44, 56, 72, 92

O: História de "O", Nascida e Nascida (1 a 24)

Páginas: 26, 27,30,33, 38,41,48, 52,61,66,78,84,100,107,127,131,152, 157, 185, 190,222, 228, 252, 259

A: Roos e as Cidades (1 a 21)

Páginas: 28,30,34,37,43, 46,54,58,69,74,89,94,113,120,139,143,166, 174, 201, 210, 273

T: Cecília entre os Leões (1 a 17)

Páginas: 60,68,77,87, 98, 110, 123, 135, 147, 161, 179, 195,215, 234, 245,265,283

P: O Relógio de Julius Heckethorn (1 a 10)

Páginas: 156, 189, 227, 258, 292, 300, 308, 319, 331, 345

E: "E" e Abel: ante o Paraíso (1 a 17)

Páginas: 292, 294, 299, 301, 307, 311, 317, 322, 329, 334, 342, 348, 357,360, 364,368,372

N: "N" e Abel: O Paraíso (1 e 2)

Páginas: 364,376¹⁶

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 idéia de unidade e continuidade temporal, no romance osmaniano orchestra o movimento de desestabilização da coerência e da seqüencialidade habituais dos textos de ficção narrativa.

¹⁶ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. A paginação varia conforme a edição do romance.

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* é, similarmente, o Quadrado Sator, o mesmo que teria inspirado Osman Lins na criação de *Avalovara*.

Por causa do 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 carta¹⁷ de Webern a Hildegard Jone¹⁸ 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).

¹⁷ Cartas de Webern à Hildegard Jone e Josef Humplik: *Journal à une amie*. Paris : J.C.Lattès, 1975.

¹⁸ 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*.

Anton Webern também cita a velha fórmula no final de uma de suas conferências, intitulada: *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 idéia 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 teorizou e mencionou sobre o quadrado mágico em suas conferências, 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, viola e piano. A variedade desses instrumentos favorece o princípio da *Klangfarbenmelodie*, tão comum na prática dos compositores da Segunda escola de Viena.

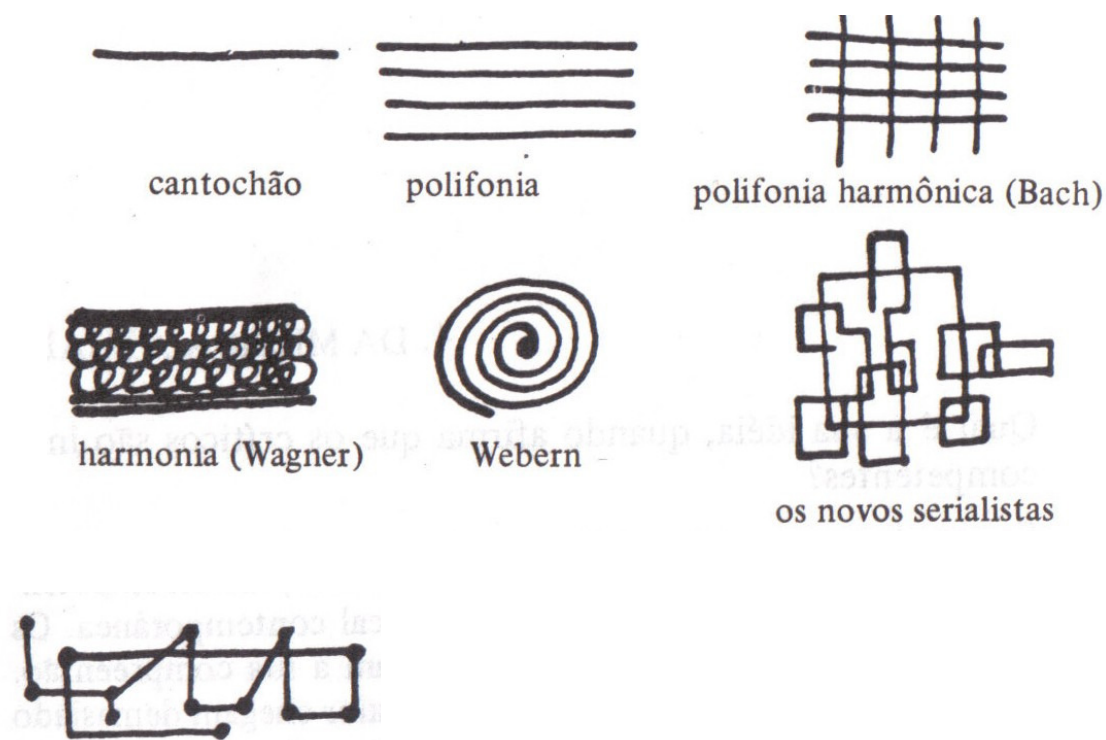
Essa forma simplificada e variada de organização dos instrumentos é bem peculiar ao estilo de Webern. Na verdade sua intenção é fazer referência aos antigos grupos de câmara do período barroco. O próprio título da peça Concerto, na acepção da obra em si, faz menção ao gênero *concerto grosso*, característico do barroco, em que um ou vários instrumentos solistas dialogavam com o resto do efetivo instrumental.

A *Klangfarbenmelodie* (Melodia de Timbres) é um conceito criado por Schoenberg e exposto em seu *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia), diz respeito a um procedimento em que uma sucessão de notas (melodia) terá uma estrita relação entre altura e timbre, de forma a criar um elemento estrutural dentro da composição. Observamos isto claramente na obra de Webern, onde a presença dos instrumentos na obra é completamente instantânea “como que pontos sonoros disseminados e, todavia, incluídos em uma continuidade” (TRANCHEFORT, 1998, p.860)

Através da técnica Webern amplificou a capacidade espacial da música a ponto de ser comparado a um estilo de pintura denominado *pontilhismo*, onde a tela é pintada com pontos muito próximos e que, à distancia, provoca um efeito de mistura das cores. A tinta devia ser justaposta e não misturada, deixando o trabalho de reconstrução ao olho, fazendo surgir, assim, a forma.

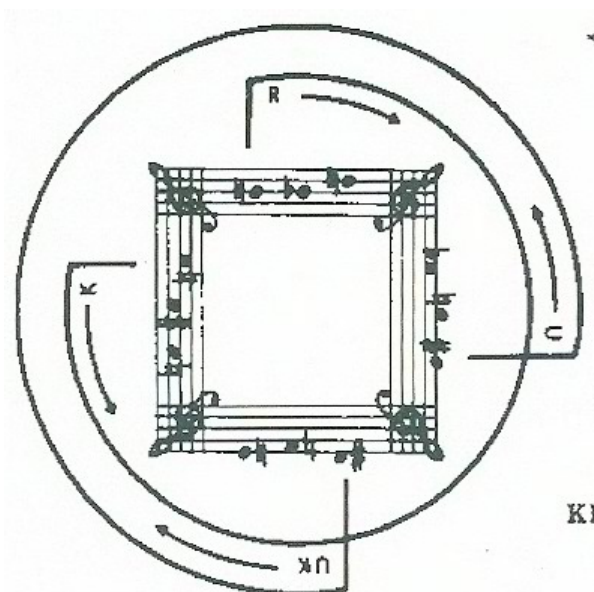
Curiosamente, não é só o Quadrado Sator que é referido como modelo formal da composição weberniana. A espiral é mencionada algumas vezes, surpreendentemente em ilustrações ou representações visuais de sua música. Considere-se, por exemplo, nesta passagem da *Conversa com Igor Stravinsky* (STRAVINSKY & 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 idéia de movimento circular que ela proporciona, a se considerar o gráfico com que ele a identifica:



Há interpretações da frase palindrômica que sugerem um movimento circular. Webern nos deixou duas conferências dos anos de 1932 e 1933, que foram estenografadas e posteriormente transcritas, organizadas e publicada por Willi Reich, compositor e aluno de Webern, com o título *Der Weg Zur Neuen Musik (O caminho para a música nova)*, o mesmo das conferências de 1933. As conferências de 1932 foram intituladas *O caminho para a composição com doze sons*. Todo pensamento estético do compositor está resumido nessas conferências. Willi Reich, no posfácio à edição desses trabalhos de Webern, faz menção ao Quadrado Mágico, relacionando-o com o método serial de composição:

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)

Reich também entende a palavra ROTAS do palíndromo que constitui o Quadrado Sator como “roda”, e diz:

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 semeador 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, também provoca, tanto no compositor como no autor, uma interrogação não só sobre o espaço, mas também sobre o tempo.

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.

Para Anton Webern, a forma está presente na exposição total da série musical. Além da série estar submetida à forma geral da peça ou do movimento, ela se organiza como a forma dentro da forma, numa espécie de metalinguagem musical, assim como os capítulos S e

P em *Avalovara* duplicam o modelo narrativo do romance nas histórias intercaladas do palíndromo e do relógio. Isto é, a forma interior da série, geradora dos motivos musicais, está submetida à forma do discurso musical, como o padrão A–B–A do primeiro movimento, por exemplo. A definição que Vera Terra (2000) oferece para o movimento proposto pela composição de Webern poderia ser aplicada para o modo de leitura proposto pelo esquema iconográfico do romance *Avalovara*, que pressupõe uma leitura continuamente interrompida e retomada das séries temáticas ao longo do livro. Os intervalos abertos entre os fragmentos das séries narrativas, preenchidos por outras seqüências, equivaleriam ao silêncio – ou às pausas – nas composições webernianas. Um silêncio sem vazio, um silêncio enriquecedor:

O movimento que a forma musical realiza no tempo tem muito mais o sentido de gênese do que o de deslocamento. Ao configurar-se no espaço-tempo, a constelação sonora realiza o objetivo da forma. Então, desfaz-se, dando lugar ao silêncio – um indeterminado puro –, até que, em um próximo momento, novas constelações sonoras se configurem. (TERRA, 2000, p. 60)

A maioria dos ensaios e resenhas sobre o romance *Avalovara*, por mais variadas que sejam as abordagens, comentam a inusitada figura do Quadrado Mágico, conhecida na matemática e na simbologia mística. Construído sobre um palíndromo sobreposto por uma espiral, esta figura parece ser tão perturbadora para críticos e leitores quanto para os próprios criadores. A observação do motivo do Quadrado Mágico como princípio estrutural nas obras de Osman Lins e de Anton Webern foi o que nos inspirou este estudo. Já nos incomodava a referência ao Quadrado Mágico pelo compositor Webern em sua música quando nos deparamos pela primeira vez com esta intrigante imagem no romance osmaniano. Foi daí que surgiu o nosso interesse por uma análise comparativa intersemiótica, que investigasse o papel do princípio da “aleatoriedade controlada” que parece nortear as obras tanto do compositor quanto do escritor.

Segundo Chevalier e Gheerbrandt (1999), “há uma tradição de quadrados mágicos muito rica. O quadrado evoca, com seus limites estritos, o sentido do secreto e do poder oculto. O Quadrado Mágico é um meio de captar e de mobilizar virtualmente um poder, ao encerrá-lo na representação simbólica do nome ou do algarismo daquele que detém naturalmente esse poder”. O Quadrado Mágico aludido tanto por Osman Lins quanto por Anton Webern é o *Quadrado Sator*, citado na obra de Plínio e do qual se tem numerosos exemplares na Gália. É formado por cinco letras dispostas em cinco linhas, de tal forma que podem ser lidas da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, e verticalmente de cima para baixo ou de baixo para cima, sem que a ordem, a natureza e o sentido das palavras

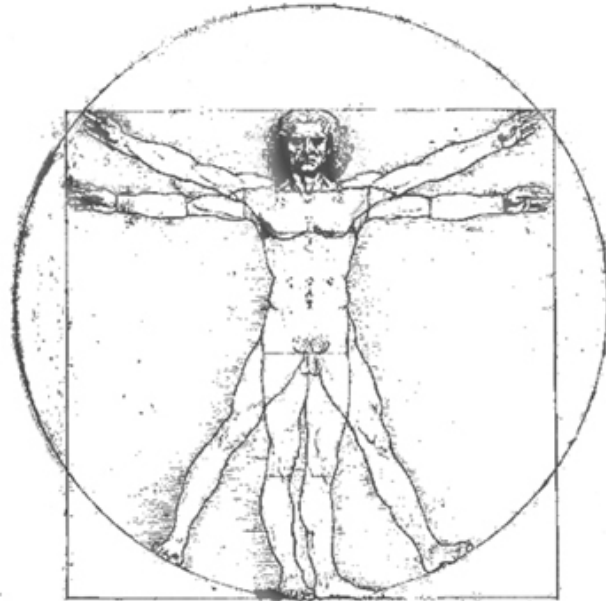
sejam modificados. A frase latina, SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS (“O lavrador, com sua charrua ou em seu campo, dirige os trabalhos”), que aparece inscrita num Quadrado Mágico de 5, foi interpretada de milhares de maneiras pelos alquimistas e esotéricos. As interpretações combinam ao mesmo tempo o simbolismo da própria letra, o do algarismo atribuído tradicionalmente a cada letra, e o da cor, conforme o fundo preto ou branco sobre o qual a letra se destaca.

Nesse Quadrado Mágico, que encerra “os turbilhões criadores” (ROTAS), certos tradicionalistas vêem as núpcias cosmogônicas do Fogo e da Água, geradoras da criação. Alguns intérpretes observam no meio desse quadrado, sobre a linha vertical e a horizontal, a palavra TENET formando uma cruz. Vêem, no significado dessa palavra e em sua posição central, a indicação de que “a cruz segura o mundo”. É ela que dá ao mundo coerência e sentido. Graças a esse simbolismo, segundo os autores do *Dicionário de Símbolos*, tal interpretação confere ao Quadrado Mágico, a despeito das dificuldades de tradução concernentes às demais palavras do palíndromo, certa inteligibilidade.

Em todas as tradições astrológicas, igualmente, o quadrado representa a terra, a matéria, a limitação; e o círculo ou a esfera representam o céu, o infinito, o universal. Chevalier e Gheerbrandt lembram que na representação gráfica do horóscopo o tema astrológico era, até o século XIX na Europa (e ainda o é na Índia) *quadrado*; o que implica claros desenvolvimentos simbólicos. A célebre *quadratura do círculo* compreendia, entre os astrólogos da Idade Média e os do Renascimento, o problema da introdução do indivíduo material na espiritualidade do Cosmo ou em Deus, isto é, esse problema matemático e astrológico era inteiramente análogo e comparável à interpretação interior e iniciática da *grande obra* dos alquimistas. A astrologia, tal como a alquimia, apresenta-se como uma ciência de duas faces, uma vez que tanto sua base material como sua base matemática servem de suporte e guia para o trabalho do *self*. Inventada pelos astrólogos ingleses do século XVIII e propagada e readaptada ao alvorecer do século XX por Paul Choisnard, na França, a forma *redonda* do horóscopo, muito mais cômoda para o trabalho prático e, portanto, mais racional e científica, perdeu evidentemente todo o contexto simbólico do passado.

Essas questões nos parecem importantes porque a fortuna crítica osmaniana aponta o interesse do autor pela astrologia, cujo simbolismo é freqüentemente mencionado ou incorporado ao enredo e à estrutura de suas narrativas. “O retábulo de Santa Joana Carolina”, do livro *Nove, novena*, talvez seja o exemplo mais evidente, com seus doze “quadros” reproduzindo imagens zodiacais; mas o simbolismo se reproduz de diversas formas em outros contextos. No romance *Avalovara*, por exemplo, a figura do Quadrado Mágico é associada à

da espiral, talvez na tentativa de recuperar o contexto simbólico das formas circulares do horóscopo no passado, mantendo a idéia da *quadratura do círculo*, que nos lembra a figura do Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci. Nesta imagem, a figura de um homem inscrito em um quadrado e em um círculo sugere, entre outras coisas, a sua ligação com o mundo físico e espiritual, tão cara às narrativas osmanianas.



A figura inicial do romance propõe uma experiência diferenciada de leitura a partir da maneira inusitada como o objeto “livro” se organiza, com suas oito linhas temáticas fragmentadas em séries e dispersas ao longo da narrativa, numa seqüencialidade temporal regida pelo movimento espiralado que obriga os temas a retornarem, evitando o desenrolar linear tradicional de uma trama única, no esquema princípio-meio-fim. O modelo do Quadrado Mágico e da espiral funciona como uma espécie de “bula” (como a série para o método de Schoenberg) prescritiva ou um mapa possível de um qualquer sentido a ser recuperado pelo movimento randômico da leitura. O romance está dividido em 8 temas identificados pelas 8 letras do palíndromo: S, A, T, O, R, P, E, N. Os segmentos S e P tratam da questão do espaço e do tempo narrativos; os segmentos A, T, e O/R/E/N tratam do enredo romântico da história: a relação do protagonista Abel com suas três mulheres: Roos (A), Cecília (T) e \forall (O/R/E/N).


Segundo o autor:

Sendo a espiral infinita, e limitada às criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada, e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o

mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz. (*Avalovara*, p. 24-25)

e:

Descobrimos, sim, uma diferença a guardar: o quadrado suscita a idéia de espaço; a espiral, a de tempo. A esse respeito não deixa de ser curioso que os relojoeiros, em suas tentativas de aperfeiçoar os medidores de horas, tenham imaginado uma tênue peça em forma de espiral, o cabelo, coração dos relógios. Cerra-se também em espiral a mola que os impulsiona. (*Avalovara*, p. 73)

Na estrutura geral do romance, duas das oito narrativas têm função metalingüística, a saber: S – *A espiral e o quadrado* e P – *O relógio de Julius Heckethorn*. Mantêm uma função reflexiva sobre a obra, revelando a origem e a montagem do romance. As narrativas restantes versam sobre o protagonista, Abel, a sua busca do amor verdadeiro e o seu encontro definitivo com uma mulher, a paulista , após os dois relacionamentos frustrados com a européia Roos e a nordestina Cecília.

O Serialismo

No romance *Doutor Fausto*, Thomas Mann homenageia o criador do Serialismo na música, o compositor Arnold Schoenberg, através do personagem Adrian Leverkühn, que, curiosamente, sente uma estranha atração pelo palíndromo aqui tão comentado:

Sem nenhuma alteração, durante todos os quatro anos e meio passados em Leipzig, Adrian manteve o seu domicílio de duas peças na Petersstrasse, perto do Collegium Beatae Virginis, onde mais uma vez fixara na parede, acima do piano, o “*Quadrado Mágico*”. (MANN, 1984, p. 241)

Serialismo diz respeito a um método de composição musical onde todas as notas do sistema temperado são organizadas a fim de oferecer material e/ou parâmetros para uma composição, ou seja, os elementos (sons) são organizados em uma série fixa e o sistema de permutação também é assegurado pela sua influência. Também é conhecido como “Método de composição com doze sons (*Twelve – Tone System*)” por utilizar toda gama de sons da escala cromática (Ex.1) sem hierarquizá-los.

Ex.1

Dó	–	dó#	-	ré	–	ré#	-	mi	–	fá	–	fá#	-	sol	–	sol#	-	lá	–	lá#	-	si	-	dó
1		2		3		4		5		6		7		8		9		10		11		12		

Harmonicamente, o que vai sustentar esse discurso é a sua forma, a sua organização estrutural. Não que isso não existisse no discurso da música tonal, mas o Serialismo tornou essa característica o seu principal elemento.

Provavelmente advém daí a referência feita à estrutura do Quadrado Mágico por Anton Webern, Willi Reich e posteriormente por Thomas Mann no romance *Doutor Fausto*, que aproveita toda a novidade do método sobre um cenário de irracionalidade e de superstição numerológica (WISNIK, 1989). Uma das seqüências mais interessantes deste romance é aquela em que o compositor Adrian Leverkühn explica o método serial ao seu amigo Serenus Zeitblom, citando explicitamente ao Quadrado Mágico:

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. (...) nenhuma teria o direito de ressurgir, antes que todas as demais tivessem aparecido também. (...) Eis o que chamaria de composição rigorosa. – (...) Desse modo obteríamos uma extraordinária unidade e uma perfeita lógica, uma espécie de regularidade e exatidão astronômicas. – (...) Deveríamos Acolher no sistema todas as técnicas da variação, inclusive as pretensamente artificiosas, os recursos, portanto, que outrora levaram o desenvolvimento ao domínio sobre a sonata. (...) Além de ela constituir a série básica, poderíamos empregá-la de tal forma que cada qual de seus intervalos ficasse substituído por outro intervalo na direção oposta. Também seria possível iniciar a figura com a última nota e terminá-la pela primeira, para em seguida inverter essa forma igualmente. Assim receberas quatro modos, suscetíveis, por sua vez, de serem adaptados a todos os doze diversos tons iniciais da escala cromática, e, dessa maneira, a série estaria ao dispor da composição sob quarenta e oito formas diferentes, sem falar de outras brincadeiras de variações, que talvez, ainda se ofereçam. (...) O essencial é que cada nota contida nela, sem nenhuma exceção, tenha seu lugar seguro na seqüência ou numa de suas derivações. (...) – *Um Quadrado Mágico* – disse eu. – E tu esperas que alguém possa ouvir tudo aquilo? (MANN, 1984, pp. 257-259)

Os procedimentos que aparecem na citação acima não são exclusivos do método serial, embora representem quase que a síntese do seu funcionamento. Eles estão consolidados na história da música como uma das mais antigas formas de variação do material musical. Presentes desde, no mínimo, a Idade Média, com os compositores da *Ars nova* francesa, especialmente Guillaume de Machaut; encontra-se o auge desse tipo de escrita no período Barroco, sobretudo em Bach. Como o Serialismo tenta quebrar com o antigo sistema, o Tonal, por não mais contar com as possibilidades harmônicas tradicionais, ele recorre a esses antigos modelos para assegurar a coerência sintática da obra.

Analogamente, como já dissemos, podemos encontrar na obra de Osman Lins indícios de uma quebra, de uma transgressão dos modelos romanescos tradicionais, e essa quebra, sobretudo no romance *Avalovara*, ocorre na organização *serial* do romance. O Serialismo na

música se estrutura a partir de um modelo previamente estabelecido, que é a própria série. A organização prévia de uma estrutura à qual se conecta a criação é um princípio do Serialismo presente tanto em Webern quanto em Lins:

A idéia de rigor e a de universo estão presentes na frase que tão caro custou ao escravo frígio de Pompéia: SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. *O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos*. Ou, como também pode entender-se: *O Lavrador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita*. Difícil encontrar alegoria mais precisa e nítida do criador e da criação. (Avalovara, p. 72)

No Serialismo, determinados elementos de uma composição são organizados em uma série fixa, que corresponderia, aos doze sons da escala cromática; e no romance de Lins, às oito narrativas (temas ou “capítulos”) vinculados à frase palindrômica. A alusão à estrutura serial da música no romance *Avalovara* se torna explícita através do enredo do tema metalingüístico *P: O relógio de Julius Heckethorn*, como já dissemos no capítulo anterior. O personagem dessa história cria um mecanismo “dodecafônico” para um relógio de pêndulo, fragmentando em doze (mais uma) partes a introdução de uma sonata de Scarlatti, e incorporando esse mecanismo musical à estrutura tradicional do relógio – objeto que já pressupõe a rigorosa marcação das horas do dia em doze partes – de modo a introduzir um princípio de desordem tanto na estrutura extremamente ordenada do relógio quanto na estrutura da própria composição barroca, fazendo as notas esparsas ressoarem a intervalos irregulares e rasgados pelo silêncio. O ressoar da introdução integral da sonata persiste, como uma promessa, no interior do mecanismo e escapa à determinação de seu criador, podendo ou não ocorrer na dependência do acaso.

Assim como no *Concerto para nove instrumentos Op. 24* de Webern, a rigidez do método osmaniano é ampliada do modelo do relógio para a formação da estrutura serial do romance como um todo, que é extremamente simétrica. No concerto de Webern, atentamos para a sua subdivisão em quatro sub-séries de três sons, trazendo em si as quatro formas básicas da escrita serial (confere Ex.2) na própria série do *Concerto*. A ligação dessa estrutura com o princípio da frase latina que constitui o palíndromo do Quadrado Sator é apontado pelos críticos:

The trichord derivation of the set which Webern employed in his Concerto, Opus 24 is a feature frequently commented upon. It was not until the facsimile publication of Webern's sketches that it became generally known that Webern devised this type of set because of his fascination with cryptic Latin square. (COHEN, 1974, p. 213)¹⁹

¹⁹ O tricorde da série que Webern empregou no seu *Concerto Op. 24* é uma característica frequentemente comentada. Só depois da publicação do fac-símile dos esboços de Webern que ficou conhecido que ele desenvolveu este tipo de série por causa da sua fascinação pelo enigmático quadrado Latino.

Essa procura por uma ordem simétrica entre as notas da série, que se deu a partir da *Sinfonia Op. 21*, é o início da fase mais radical de Webern, que perdura até o *Op. 27*, as variações para piano. Esta fase de sua produção acabou caracterizando o seu estilo de composição:

A concepção weberniana do caráter virtual da série tornou-se fundamental, como pretendemos demonstrar, para que a composição musical fosse pensada fora das relações de causalidade que regiam o universo tonal. (TERRA, 2000, p. 51)

Segundo Carlos Kater na introdução à sua tradução das conferências de Anton Webern, *O caminho para a música nova*, elencam-se, entre as características da música deste compositor, a complexidade da organização espacial e temporal, a integração das dimensões horizontal e vertical (multi-direcionalidade), e o recurso às simetrias:

Ele (Webern) criou uma nova dimensão, que nós poderíamos chamar de dimensão diagonal, espécie de distribuição dos pontos, dos blocos ou das figuras não mais dentro do plano, mas no espaço sonoro. (BOULEZ, apud TERRA, 2000, p. 56)

Esse espaço musical se constrói a partir da abolição da contradição existente anteriormente entre os fenômenos horizontais e verticais da música tonal, e é sob esse aspecto que a composição se torna virtual. Ela possibilita um número infinito de combinações, a partir de uma estrutura de base: a série. Assim como ocorre na obra literária osmaniana, o recurso a estruturas simétricas e a formas seriais na obra musical weberniana também buscava inspiração nas formas da natureza; adquirindo, por isso, um fundo místico e alegórico.

A matemática estrutural que rege a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri – citada por Osman Lins como um dos modelos de *Avalovara* – também parece reger, com sua lógica, o *Op. 24* de Webern. A série é formada por quatro grupos de três notas. Quatro e três são números que, na tradição simbólica, representam o mundo físico e o mundo espiritual, respectivamente. O *Concerto* é formado por três movimentos, sendo o primeiro dividido em três seções, e os outros dois em duas seções, num total de sete seções. A soma dos números de partes da série e do número de notas de cada parte é sete, ou seja, o resultado da soma entre três e quatro.

A música sempre foi um modo de refletirmos sobre o tempo, por ser a arte que mais diretamente trabalha com ele, preenchendo-o, medindo-o e subdividindo-o. Porém, na narrativa literária, o tempo também é preenchido com acontecimentos, sequenciais ou não. Como diz Thomas Mann, “a narrativa se parece com a música no sentido que ambas dão um conteúdo ao tempo...”. O tempo é, portanto, o modo próprio da arte musical.

Tradicionalmente, o aspecto da música referente a essa categoria é a melodia e o ritmo que a articula. A harmonia – aspecto vertical – está normalmente ligada à visão espacial, que ao nosso ver é apenas uma aproximação, pois o tempo é a *forma de existir do som*:

A grande importância que toda a reflexão sobre a música atribui à temática temporal tem certamente a sua origem básica na forma de existir do som, o som existe *quando existe*. (PIANA, 1991, p. 141)

A questão do ritmo, para os pitagóricos, era tomada como oposição à harmonia, e entendida sobretudo como periodicidade, influenciando a distribuição espaço-temporal de uma obra:

Ritmo é periodicidade percebida, Trata-se da medida em que tal periodicidade deforma em nós o fluxo habitual do tempo. Assim, todo fenômeno, perceptível aos nossos sentidos, destaca-se do conjunto dos fenômenos irregulares... para actuar só sobre nossos sentidos e impressioná-los de maneira totalmente desproporcionada à riqueza de cada elemento actuante. [...] Matila Ghyka sintetiza com estas palavras: “ ritmo é a experiência do fluxo ordenado de um movimento”. Deste modo, o ritmo está para o tempo assim como a simetria está para o espaço. (SANTOS, 1965, p. 67)

Em relação à melodia, o professor Sérgio Magnani (1989, p. 81) diz que “uma série de alturas diferentes coordenadas horizontalmente, isto é, numa seqüência temporal, dará origem à melodia”. Tradicionalmente, portanto, melodia e ritmo são as estruturas que configuram ou caracterizam a música enquanto arte temporal. São as formas mais evidentes dessa manifestação no tempo, são elas que percebemos enquanto exposição seqüencial de idéias. Apenas para situação, a harmonia seria, sob este aspecto, o contraste com as idéias seqüenciais, seriam as idéias apresentadas de forma simultânea. Por isso, para efeito de “oposição”, a harmonia e todas as possibilidades verticais são caracterizadas como “espaciais”.

De fato, as poéticas de Osman Lins e de Anton Webern parecem coincidir, pelo modo como se desenvolvem em torno de um mesmo modelo estrutural – o Quadrado Sator e a espiral – numa conclusão sobre o tempo que remete ao Paradoxo de Zenão de Eléia. Trata-se de um paradoxo contra o movimento. Um móvel que se encontra no ponto A não poderá chegar ao B, porque antes deverá percorrer a metade do percurso entre os dois, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito. Segundo esse paradoxo, o movimento é uma ilusão. Assim, não haveria “artes no tempo”, porque o tempo não existiria da forma como nós o concebemos. As poéticas osmaniana e weberniana enfatizam essa conclusão ao espacializar deliberadamente, respectivamente, a narrativa e a música.

Se o palíndromo colabora para essa conclusão fornecendo a idéia de um multidirecionamento da leitura; a espiral contraria a idéia de uma circularidade uniforme, propiciadora de um movimento repetitivo. Embora o movimento circular seja sempre o mesmo na espiral, a linha jamais toca os mesmos pontos no espaço. Não se trata, portanto, de um movimento dentro de um mesmo plano espacial, mas deslocado em relação a ele. Sempre diferente, mas ainda o mesmo. Segundo Terra:

A adoção da variação perpétua dodecafônica conduz Webern a uma nova concepção do tempo musical. Não havendo mais um tema principal a ser desenvolvido (desenvolvimento clássico) e, sim, diversas atualizações de uma mesma idéia (a série), todas equivalentes entre si, deixam de existir elementos secundários. (TERRA, 2000, p. 58)

É inequívoca a associação com a estrutura de *Avalovara*. Osman Lins e Anton Webern são exemplos de dois artistas modernos que tentaram, com seus experimentalismos criativos, questionar a noção do tempo linear e seqüencial, propondo noções de atemporalidade, ubiqüidade e espacialidade como formas válidas de se repensar a natureza do tempo, e aproximando a música e a literatura das artes ditas “espaciais”, como as artes plásticas e a arquitetura. Como tentamos refletir ao longo deste trabalho, suas obras provam que a correspondência entre as artes pode ser plenamente possível, válida e enriquecedora, sem necessariamente pressupor a “contaminação” entre os meios. O diálogo entre a literatura osmaniana e a música weberniana se faz por intermédio de uma estrutura espaço-temporal comum – o Quadrado Sator –, que serve a ambos como princípio estético-filosófico para a criação de obras únicas, singulares e altamente especializadas em suas próprias linguagens, mas que guardam uma possibilidade de tradução intersemiótica, ou de interpretação cruzada, pelos paralelismos que estabelecem dos pontos de vista geracional, operacional e ideológico.

5. Conclusão – a Música das Formas

Buscamos analisar ao longo deste trabalho as relações entre o texto literário e a música, a partir de considerações sobre os tipos de uso de formas musicais na estrutura e composição do romance *Avalovara*, de Osman Lins, a partir dos princípios teóricos da disciplina Melopoética. Entendemos a *Música das Formas* como a ressonância da arte dos sons presente de variadas maneiras no romance.

Discutimos a utilização do Quadrado Mágico, particularmente de *um* tipo específico de Quadrado Mágico, o *Quadrado Sator*, construído sobre uma frase palindrômica, nas poéticas de Osman Lins e de Anton Webern, é mais do que um mero acaso. Mostramos como os dois artistas elegeram a pesquisa formal de maneira a construir obras absolutamente revolucionárias em seus meios, capazes não só de questionar os modos tradicionais de percepção estético-filosófica de categorias estruturais fundamentais para a narrativa e a música, como o tempo e o espaço; mas também de propor uma verdadeira mudança paradigmática no processo da criação artística no século XX; obras que passaram a servir de referência e de modelo para a compreensão moderna da mímese e da representação, ainda não devidamente explorada pela crítica em ambas as áreas.

Esperamos que o nosso estudo possa trazer uma contribuição para a pesquisa sobre a importância do escritor Osman Lins e do músico Anton Webern nos contextos dos pensamentos literário e musical, e, sobretudo incentivar a pesquisa comparativa interartística, que tanto contribui para a iluminação recíproca das produções de meios diversos, quando simultaneamente analisados.

Bibliografia

Obras de Osman Lins:

- LINS, Osman. *Avalovara*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Avalovara*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Guerra sem testemunhas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1974.
- _____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- _____. *Nove, Novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Obras sobre Osman Lins:

- ANDRADE, Ana Luíza. *Osman Lins: Crítica e Criação*. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A Garganta das Coisas: movimentos de Avalovara, de Osman Lins*. Brasília: UNB/ Imprensa Oficial, 2000.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Cabeças Compostas: a personagem Feminina na Narrativa de Osman Lins*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005.
- GOMES, Leny da Silva. *Avalovara: a espacialização da narrativa*. in: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- IGEL, Regina. *Osman Lins: Uma Biografia Literária*. São Paulo: T.A Queiroz Editor/Pró – Memória, Instituto Nacional do Livro, 1988.
- NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto: Nove, Novena e o Novo Romance*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Instituto Nacional do Livro, 1987.

Dissertações:

- ALBUQUERQUE, Andréa. *A Dobra: O resgate da poética perdida no percurso histórico da música*. 1998. Dissertação – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *Ordem Sinuosa: O Barroco em Avalovara*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

HERZOG, Jacob. *As variações Op. 27 de Anton Webern: Análise e Interpretação*. 1991. Dissertação (Mestrado em Performance, Piano) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

PASSOS, Henrique Romaniello. *Vieira e Bach: uma retórica do espelhamento*. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

Artigos em Periódicos:

COHEN, David. Anton Webern and the Magic Square. *Perspectives of New Music*, [S.l.], v.13, n.1, p. 213-215, fall/winter. 1974.

DEAN, James Seay. Musical Analogs in Osman Lins' Avalovara. *Brazil and Rio de La Plata Challenge and Response* [S.l.], p.31-33. 1983. (O texto encontra-se no acervo Osman Lins aos cuidados do IEB/USP).

FRANK, Joseph. A Forma Espacial na Literatura Moderna. *Revista USP*, São Paulo, n 58, p. 225-241, junho / agosto. 2003

MAURA, Antonio. El mundo, los mundos: Novelas Fundacionales en la Literatura Brasileña del siglo XX. *Revista de Cultura Brasileña: La Mirada Española Hacia Brasil*, Madrid, n. 3, p. 93-116, Marzo. 2005.

MONTEIRO, Ângelo. O tríplice lugar da poesia. *Perspectiva Filosófica*, Recife, v. vii, n.13, p. 117-139, jan./jun. 2000.

MORGAN, Robert P. Musical Time/Musical Space. *Critical Inquiry*, p. 527-538, Spring, 1980.

PEREIRA, Lawrence Flores. *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. 2001.

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

Bibliografia Geral:

- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. Para um retrato de Thomas Mann, in: *Notas de Literatura* (III). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Vols. I e II. São Paulo: W.M. Jackson Inc., 1952.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARBOSA, Ricardo. Música, racionalidade e linguagem, in: DUARTE, Rodrigo e SAFATLE, Vladimir (orgs.). *Ensaio sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaio Crítico III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BERGEZ, Pierre. *et al. Métodos Críticos para a Análise Literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música contemporânea*: realizada por Rossana Dalmonte. [S.l.]: Civilização Brasileira, 1990.
- _____. Poesia e Música: Uma Experiência, in: MENEZES FILHO, Florivaldo (org.). *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- BORREL, Eugène. *La Sonate: formes, écoles et œuvres musicales*. Paris: Librairie Larousse, 1951.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção debates/Música).
- _____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Signos/Música).
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *et al. A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CARPENTIER, Alejo. *Ese Musico que Llevo Dentro*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- CATULO. *Catullus, the Complete Poems* (A new translation by Guy Lee). Oxford: Oxford University Press, 1990.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música. Entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2008.
- CHEVALIER E GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

- CUSA, Nicolau de. *A Doutra Ignorância*. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.
- DAGHLIAN, Carlos (org). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: edições 70, 1991.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA*. Edição concisa. SADIE. Stanley (Ed.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- FERRAZ, Sílvio. *Livro das Sonoridades (Notas Dispersas sobre Composição)*. São Paulo: 7 letras / Fapesp, 2005.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FREITAS, Lima de. *Almada e o Número*. 2. ed. Lisboa: Soctip, 1990.
- GHYKA, Matila. *The Geometry of Art and Life*. Mineola: Dover Publications, 1977.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUNTLEY, H.E. *The Divine Proportion: A Study in Mathematical Beauty*. Mineola: Dover publications, 1970.
- LANGE, Hartmud. *O Quarteto de Cordas*. São Paulo: Editora Best Seller, 2003.
- LEAL, César. *Os Cavaleiros de Júpiter*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Fundarpe, 1986.
- _____. Thomas Mann: uma imagem do século XX, in: *Dimensões Temporais na Poesia & outros Ensaio*. Vol.I. Rio de Janeiro: Imago, 2005
- _____. Universo: Tempo e Espaço São Feitos de Música, in: *Dimensões Temporais na Poesia & outros Ensaio*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária: Enunciação, escritor, sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A gênese do Doutor Fausto*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução de Myriam Campelo. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg: Ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea*. São Paulo: Nova Stella / Edusp, 1987.
- MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: Angústia da influência na sinfonia de câmara n° 1*. São Paulo: Rondó, 2003.
- NEIGHBOUR, Oliver; GRIFFITHS, Paul; PERLE, George. *Segunda escola de Viena*. Porto Alegre: L & PM, 1990. (Série The New Grove).
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: Modulações pós – coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *et al. Literatura e Música*. São Paulo: Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Bauru: Edusc, 2001.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Abril Cultural, 1997. (Coleção Os Pensadores).
- POPPER, Karl. *Autobiografia Intelectual*. São Paulo: UNB/ Cultrix, 1977.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- POUSSER, Henri. *Música, Semântica, Sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- REUTER, Yves. *Introdução à Análise do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *A análise do romance: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- ROVIRA, Tereza. *Problemas de Forma: Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. *Pitágoras e o Tema dos Números*. 2. ed. São Paulo: Matese, 1965.
- SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Edunesp, 2001.

- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante (seleção, tradução e comentários). *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da Música Nova de Webern*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- SIBILIA, Paula. *O Homem Pós-Orgânico*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- STEWART, Ian. *Os Números da Natureza: A Realidade Irreal da Imaginação Matemática*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1996.
- _____ & CRAFT, Robert. *Conversa com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TANNER, Michael. *Schopenhauer: Metafísica e Arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de John Cage e Pierre Boulez*. São Paulo: Educ. / Fapesp, 2000.
- THE NEW GROVE* Dictionary of Music and Musicians. (CD-ROM) SADIE. Stanley. London: Macmillan, 2000.
- TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- TRANCHEFORT, François – René. *Guia da Música Sinfônica*. Lisboa: Gradiva, 1998.
- WEBERN, Anton. *O Caminho para a Nova Música*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1984.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do Livro, 1989.
- WOENSEL, Maurice van (introdução e tradução). *Carmina Burana: Canções de Beuern*. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)