

MARISE GÂNDARA LOURENÇO

DR. FAUSTO DE THOMAS MANN:
UM ROMANCE POLIFÔNICO DODECAFÔNICO

UBERLÂNDIA
2020

MARISE GÂNDARA LOURENÇO

**DR. FAUSTO DE THOMAS MANN:
UM ROMANCE POLIFÔNICO DODECAFÔNICO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários/ Doutorado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre/Doutor em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Dr. Prof. Ivan Marcos Ribeiro (UFU).

UBERLÂNDIA
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L892d Lourenço, Marise Gândara, 1966-
2020 Dr. Fausto de Thomas Mann [recurso eletrônico]: um romance
polifônico dodecafônico / Marise Gândara Lourenço. - 2020.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.3019>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos, 1975-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

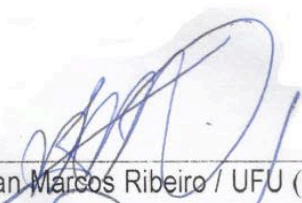
MARISE GÂNDARA LOURENÇO

DR. FAUSTO DE THOMAS MANN:
UM ROMANCE POLIFÔNICO DODECAFÔNICO

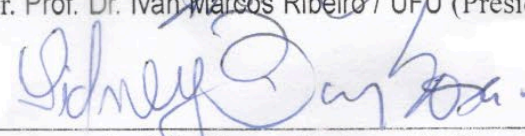
Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 05 de Março de 2020.

Banca Examinadora:



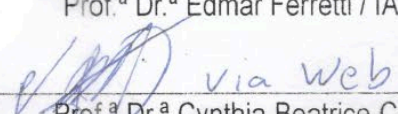
Dr. Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro / UFU (Presidente)



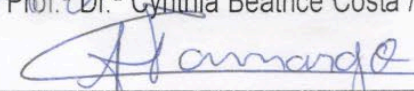
Prof. Dr. Sidney Barbosa / UnB



Prof.ª Dr.ª Edmar Ferretti / IARTE-UFU



Prof.ª Dr.ª Cynthia Beatrice Costa / UFU



Prof. Dr. Fabio Figueiredo Camargo / UFU

À minha mãe querida
Palmira T. Gândara Lourenço

AGRADECIMENTOS

À CAPES - Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior.

Ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro pela orientação e paciência em tempos difíceis de minha vida. Muito obrigada por tudo!

À Banca de qualificação: aos Professores Doutores Sidney Barbosa e Fábio Figueiredo Camargo. Meus sinceros agradecimentos!

Aos professores e aos técnicos-administrativos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Muito obrigada!

Ao Professor Doutor Georg Otte. Muito obrigada por tudo!

À minha querida colega e amiga Karyne Pimenta de Moura Costa. Muito obrigada!

À minha grande amiga Ione Mercedes Miranda Vieira. Muito obrigada!

Ao meu grande e querido amigo Marcus Vinícius Lessa de Lima. Meu eterno agradecimento.

Às minhas queridas e velhas amigas Célia Cristina Rossi, Maria Auxiliadora Vidal, Maria José Botelho, Marilene Pereira Montes, Sara Cardoso, Denise Faim e Hiolene de Jesus Moraes Oliveira Champloni.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal analisar a polifonia teórica em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, romance publicado em 1947. Mas investigaremos também a sua técnica novelística inovadora, buscando evidenciar como se serve do jargão da linguagem musical, além da coerência de ser um romance-ensaio ou um *Künstlerroman* (romance de artista), entre outros particulares. Comentaremos ainda a *Gênese de Dr. Fausto*, também de Thomas Mann, como peça componente de seu jogo polifônico, em consonância com as premissas de Adorno, em *Para um retrato de Thomas Mann*. Premissas que, por versarem a respeito da complexidade de jogos “secretos” e “escondidos” na escrita de Mann, têm o poder de livrá-lo definitivamente da visão reducionista, simplista, do rótulo de autor irônico que a crítica e estudiosos lhe impõem. Ademais, a sua análise possibilita-nos visualizar, de forma concreta, *Dr. Fausto* como um “polifônico irônico” de base dialética, aclarando a operacionalidade deste procedimento composicional na Literatura e no literário escritos como sendo-lhes algo próprio, mas distinto do que ocorre na linguagem musical. Assim, por ser imprescindível preservar tais contornos, elucidamos o ato equivocado e inócuo de se transmutar a Literatura em Música, praticado por parcela da crítica e dos estudiosos em Letras, Literatura e Estudos Linguísticos. Tal medida se justifica em razão de defendermos a hipótese de que se Bakhtin, para criar a sua teoria sobre Dostoiévski, cunha o termo *romance polifônico* e justifica-o como mera analogia, uma *metáfora figurada*, deixando bem evidente o seu cuidado para não banalizar a arte literária transformando-a equivocadamente em Música; Thomas Mann estabelece a polifonia como algo natural à Literatura e ao literário escritos, da mesma maneira que ela é da Música, da linguagem musical. Faz isto por meio do polifônico teórico em seu *Dr. Fausto*. Por fim, devemos mencionar o ensaio de Mann, *A arte do romance*, outro texto fundamental, que, por tecer uma rica e consistente crítica quanto à construção do conhecimento humano, cumpre o papel de orientar o delineamento de nossa ideia de arte e outros conceitos nossos. Ademais, declaramos que o nosso traçado acadêmico se constitui de três teses entrelaçadas, além de possuir a característica de ser envolvido por conhecimentos de diversas áreas: Literatura, Música, Neurociência, Acústica Musical e Filosofia.

Palavras-chave: polifonia teórica. Dr. Fausto. Literatura em Música. *Künstlerroman*.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to analyze the theoretical polyphony in *Doctor Faustus*, by Thomas Mann, a novel published in 1947. We investigate too the innovative approach towards the technique of the novel, trying to evince how it uses the jargon of musical language and also the coherence of it being an essay-novel, or a *Künstlerroman* (artist's novel), among other particularities. We comment *The story of a novel*, also by Thomas Mann, as a component piece of his polyphonic game, in line with Adorno's premises in *Towards a portrait of Thomas Mann* regarding a game of "secrecies" and "hiddenness" in Mann's writing, capable of taking him beyond the simplistic and reductionist label of ironic author imposed by critics and scholars. In addition, this analysis renders possible to visualize very concretely *Doctor Faustus* as an "ironic polyphonic" in dialectical basis, highlighting the particular operations of this compositional process in Literature and in literary as written language, a process that is proper to them, distinct from that of musical language. To outline it as effectively and coherently as planned, it is central to highlight the irrelevant and innocuous act of transmuting Literature in Music, constantly performed by a number of critics and scholars in Letters, Literature and Linguistic Studies. Our approach dialogues with one hypothesis: if Bakhtin proposes the terms *polyphonic novel* while creating his theory on Dostoevsky, and justifies it as a mere analogy, a *figurative metaphor*, rendering quite evidently his carefulness not to debase literary art in its equivocate transmutation of in Music; if he does so, Thomas Mann establishes the polyphony as something so natural to Literature and literary as written language as it is to Music and musical language. He does so through his theoretical polyphonic in *Dr. Faustus*. Lastly we mention the conference-essay *A arte do romance*, by Mann, text of fundamental importance. It consists in a rich and solid critic of the construction of human knowledge, guiding us to our conception of art, among other ideas and concepts. Besides that we declare that our academic outline is constituted by two intertwined thesis and that it is characterized by the involvement with diverse areas of knowledge: Literature, Music, Neuroscience, Musical Acoustics e Philosophy.

Keywords: theoretical polyphony. Dr. Faustus. Literature in Music. *Künstlerroman*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	O ROMANCE	46
2.1	Três subjetividades e mais uma	46
2.2	Uma ponta da trança	66
2.3	O trançado final	88
3	THOMAS MANN – LITERATURA E MÚSICA	100
3.1	A arte do romance – Thomas Mann e Eu seu irônico	100
3.2	Duas artes sonoras – Aproximações e distanciamentos.....	118
3.3	O polifônico em Dr. Fausto	143
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
	REFERÊNCIAS	165

1 INTRODUÇÃO

Em 15 de março de 1943, do reencontro de Thomas Mann com algumas anotações grafadas em um de seus diários e num caderno de notas antigos, nasce o impulso para a escrita do romance que assume *status* de objeto de estudo da presente tese de Doutorado. Faz-se, portanto, um dia nada igual aos outros, tanto para Mann quanto para nós como pesquisadores, pois tais achados trazem ideias, mesmo que imprecisas, capazes não somente de aclarar questões relacionadas ao seu *Fausto*, mas também à sua trajetória como ensaísta.

Ademais, naquele dia, no momento em que se encontrava envolto a tais papéis, que se deixaram marcar quarenta e dois anos atrás (1901), por “uma ideia antiga e muito nebulosa”, Mann se vê em um estado de comoção, “de um abalo emocional”, que o leva à clareza de que aquilo possuía “uma aura de sensação de vida inteira”; de que se tratava de “uma atitude biográfica etérea”, que o impelia a transformar aquela *novela* em um romance (MANN, 2001, p. 20). Percebe também que, desde aquela época, na qual *Dr. Fausto* não passava de um mero esboço, já se caracterizava como “uma *eclosão* diabólica e destruidora, numa vida de artista ainda indefinida, mas, aparentemente complexa, por meio de um processo de intoxicação.” (MANN, 2001, p. 20).

Entretanto, mesmo se estabelecendo como um episódio caracterizado por sensações e emoções bem reveladoras, estas, segundo Mann, vinham acompanhadas de muitas incertezas: “Terei forças para novas ideias? O tema já não estará esgotado? E, se não estiver, haverá vontade para tanto?” (MANN, 2001, p. 21). Mas, em compensação a este seu estado, logo em seguida, confessa que, em segredo, estava cômico de suas raízes profundas como algo programado, desde a sua juventude, para ser o seu *Parsifal*, a sua obra de “dias tardios”. E por sempre a ter considerado como a sua última, entende a razão de toda a indefinição encontrada naquelas anotações e a recorrência de escrever, ao longo de sua carreira, ensaios críticos, justamente acerca de literaturas como o *Parsifal* de Wagner, o segundo *Fausto* de Goethe e as últimas obras de Ibsen e de Fontane (MANN, 2001).

Ante tais circunstâncias, Mann vale-se daquele acontecimento de forma extremada. Estreita relações intelectuais com Arnold Schönberg, dedica-se a leituras sobre a figura histórica e literária de Fausto, sobre Nietzsche, Lutero e Dürer (entre

outros) e se empenha na pesquisa de determinados assuntos de diversas áreas do conhecimento humano, como os da Música, Medicina, Geografia, Linguística, Sociopolítica, Biologia, História e Teologia. É graças a todo este empreendimento, associado a um criterioso planejamento de escrita, que, na manhã do domingo de 23 de maio de 1943 (dois meses depois daquele dia nada igual aos outros), Thomas Mann começa a delinear o seu narrador, *Serenus Zeitblom*, a escrever o seu *Fausto*, aos 68 anos de idade (MANN, 2001). Deixa aflorar o romance que seria considerado a sua obra-prima.

Publicado em 1947, Mann cumpre uma tarefa para a qual Tadié (1992) esclarece serem muito mais propensos os romancistas do século XX do que os seus predecessores (TADIÉ, 1992): conta o seu processo de criação. No entanto, não disponibiliza ao seu público leitor uma autobiografia, diários, manuscritos ou rascunhos de seu romance. Edita, em 1949, *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance que tem como fonte basilar diários e cadernos de notas.

Referimo-nos ao escrito cujo teor fizemos questão de que se tornasse presente desde as primeiras de nossas palavras e que ainda persiste por outros e mais instantes. Sendo oportuno, por isso, deixar claro tratar-se de uma conduta que não se justifica somente pela importância das informações que *A gênese* carrega, mas também por ser ela *o espelhamento* de *Doutor Fausto*. Algo que Mann desvela de forma *sui generis*, sagaz e categórica, ele cria um jogo polifônico irônico.

Isto ocorre em sua própria parte introdutória, ao passo que a descoberta daquelas antigas anotações é relatada no terceiro de seus capítulos. Ademais, devemos colocar em destaque que, além de revelar o verdadeiro *status* de sua *Gênese* – que ultrapassa a tendência dos romancistas do século XX apresentada por Tadié – Mann qualifica *Doutor Fausto* como “inserida[o] no tumulto e na emergência dos acontecimentos externos” – os da Segunda Guerra Mundial –, tanto para ele quanto para seus amigos (MANN, 2001, p. 12).

E é assim que se finda a introdução de *A gênese*, com esta assertiva de valor denotativo sobre o tema que versa (*Dr. Fausto*) e que se contrapõe ao seu todo embebido em uma comicidade particular, jocosa. Uma característica que nos leva a acreditar tratar-se de um *gracejo*, e é como um *gracejo* que a concebemos. Norteada pelas temáticas da morte e da doença, da inexistência de vínculo entre a força vital biológica e a espiritual do homem, Mann inicia a sua escrita com o comentário sobre uma visita que recebeu naqueles dias do ano de 1945, motivada pelo conteúdo de

“um breve relato biográfico, *Lebensabriss* (1930, sumário da vida).” (MANN, 2001, p. 9).

Principia-se assim, porque a fonte de tudo é o fato de Mann, na parte final desta sua pequena biografia, ter brincado “com algumas simetrias e correlações numéricas de [sua] vida” (MANN, 2001, p. 9), antevendo sua morte para aquele ano de 1945, aos 70 anos. Mas, como o dia 22 dezembro já havia chegado e a previsão parecia não se cumprir, um correspondente da *Time Magazine* vem cobrar-lhe satisfações. Mann, por sua vez, entrega a ele o que veio buscar para a opinião pública: “é mesmo uma coisa curiosa, eu disse ao rapaz, isso de profecias; às vezes, elas não se cumprem de forma literal, mas, de um modo alusivo, obscuro, duvidoso, inequivocamente, acabam por se realizar. Há sucedâneos.” (MANN, 2001, p. 10).

Na sequência, aproveitando-se do teor desta sua réplica, relata que, no ano previsto para a “entrega de sua alma a Deus”, a sua força vital, em termos biológicos, havia declinado substancialmente. Mas afirma não ter sido algo que ocorreu de forma abrupta. Já sentia a perda do vigor físico desde os primeiros vislumbres da escrita de *Dr. Fausto*, o que se intensificou, três meses depois daquela visita, exigindo submeter-se a uma cirurgia.

Uma vez apresentada a sucessão dos fatos, Mann desenvolve *uma preparação* para o seu *jogo polifônico irônico*, que se encontra quase no final de seu gracejo, da introdução de *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance. Faz isto declarando, dissimuladamente, que “seria determinismo querer encontrar [em seu] enfraquecimento físico causa e condição de um trabalho que congregou o material de uma vida inteira.” (MANN, 2001, p. 11). Como, da mesma maneira, seria *muito fácil inverter* a situação e considerar sua doença um débito da obra que compunha naquele momento: um romance sobre um artista que pactua com o diabo para compor a sua obra-prima.

Assim, é esta última, segundo Mann, a interpretação de “alguns benevolentes observadores de sua biografia” sobre a sucessão dos fatos daquele momento de sua vida. “Ao [lhe] ver em estado tão deplorável, não hesitavam em concluir: ‘É o livro.’” (MANN, 2001, p. 11). Em resposta a tal atitude – que, certamente, se afigura de modo repetitivo – Mann aclara em que contexto acredita inexistir nexo entre a força vital biológica e a espiritual:

E não [é que] cheguei a concordar com eles? É nobre a sentença que reza: “quem perde a sua vida vai achá-la”, sentença que não tem menos direito de domicílio na esfera da arte e da poesia do que no âmbito da religião. A carência de força vital jamais causou o sacrifício de uma vida, e não foi por esse gênero de privação que alguém — coisa estranha... — escreveu aos setenta anos seu livro mais ‘louco’. Prova disso foi a ligeireza com a qual, para alívio dos médicos e sulcado por uma cicatriz do peito às costas, recuperei-me da cirurgia para levá-lo a cabo. (MANN, 2001, p. 11).

Mann responde e detalha. Nós complementamos: em 1955, na véspera de seu aniversário de 80 anos, “com as provas de *Felix Krull* quase prontas”, elucida uma parcela do que identificamos como o *jogo polifônico irônico*. Deixa surgir o sentido denotativo de o “seu livro mais ‘louco’” ao escrever uma carta a Bermann, seu editor: “Frequentemente, penso que teria sido melhor partir desta vida depois de Fausto. Aquele ao menos foi um livro grave e poderoso, que teria fechado o ciclo de uma vida e de uma obra cujos novos epílogos me parecem dolorosamente supérfluos.” (MANN *apud* PRATER, 2000, p. 597).

Com lançamento nos Estados Unidos marcado para outubro de 1947, em setembro, a primeira edição produzida pela Editora Knopf, com a tiragem de vinte cinco mil exemplares, já estava esgotada. Sucesso que se repetiu, na França, dois anos depois, e que, segundo Prater (2000), surpreendeu, desde seu início, até mesmo o seu próprio autor (PRATER, 2000). Algo que julgamos ser decorrente do contraste entre o seu caráter erudito e o resultado de vendas característico de um *best-seller*.

Qualificado pela crítica como o seu trabalho mais ousado, arriscamo-nos em afirmar que o motivo de ter alcançado o devido *status* não tenha sido decorrente somente do fato de possuir como temática a Música no contexto de uma vida. A razão está também no uso do jargão da linguagem musical, somado a um conjunto de saberes diversos, entre outros pormenores a serem desvendados ao longo desta escrita, que se consolida à medida que se impõe o tempo de sua leitura – o tempo presente – sempre.

Mas, antes que isto aconteça por inteiro, recorremos, por um instante, a Otto Maria Carpeaux, em face de sua destreza em explicar a unicidade do que ele considera a obra-prima de Thomas Mann. Ensaísta, crítico da Arte Literária e da Música, Carpeaux (2011) declara, em seu livro *História da Literatura Ocidental*, que *Dr. Fausto* é composto por dois grandes temas – a Música e a Política. Temas que,

segundo ele, se entrelaçam por meio de uma técnica novelística inovadora, na qual “‘tudo alude a tudo’: tudo é realidade e tudo é símbolo; um fato real de significação simbólica, a tentação da Alemanha e do artista pelo Demônio, dão à obra a dimensão metafísica e transcendental.” (CARPEAUX, 2011, p. 2296).

Além disto, Carpeaux (2011) afirma que o estilo de Mann, nesse seu romance, é, novamente, complexo como o de Goethe durante a sua velhice, mas com o diferencial de ser “iluminado por todas as luzes da ironia”. Ironia que acredita revelar-se em sua “última obra [...], nas *Confissões do aventureiro Félix Krull*, como expressão de um humorismo superior capaz de superar até a tragédia.” (CARPEAUX, 2011, p. 2296, 2297).

Com essa explicativa de Carpeaux, encerramos a exposição preliminar sobre o fáustico em Mann, mas, ao mesmo tempo, fazemos uso dela para determinar o ponto em que nosso traçado teórico se predispõe a expor o conjunto de problemas de nossa pesquisa, a sua problemática. Assim, fazendo jus ao que se propõe ser, uma tese de Doutorado, iniciamos pelo que a instiga – pelo ato de indagar – e perguntamos: que técnica novelística inovadora seria essa, a que envolve as temáticas de *Dr. Fausto*?

Entretanto não se trata apenas de um simples indagar por indagar. Visamos, com este ato, colocar em evidência um vácuo deixado pelas palavras de Carpeaux. Um que não se basta por si só. Soma-se a outro, que se encontra em uma passagem de outro de seus livros, de *A História Concisa da Literatura Alemã*. Nela, certifica a existência de “uma fabulosa técnica de construção novelística em vários níveis” em *Dr. Fausto* (CARPEAUX, 2013, p. 157), mas não esclarece o que vêm a ser esses *vários níveis*.

Assim, diante de tal atitude de Carpeaux de ocultar ou de, simplesmente, ignorar a necessidade de tecer mais detalhes sobre essa técnica composicional que Mann desenvolve, decidimos aclarar a questão. Para tanto, elegemos, como sustentáculo, as leituras que realizamos de nosso objeto de estudo e atestamos grande parte da *técnica inovadora em vários níveis* que Carpeaux alega existir em *Dr. Fausto* como sendo, justamente, a prática da polifonia em Mann.

Mas, mesmo explicando este pormenor, mantemo-nos firmes em nosso propósito de fazer notar que a postura de Carpeaux não se estabelece como uma conduta isolada. De modo similar, Jorge Almeida (2015) conduz a temática dos *tais níveis*, em seu posfácio escrito para a edição de *Dr. Fausto*, publicada pela Companhia das Letras, cuja tradução é a de Hebert Caro.

Com o intuito de caracterizar esta obra, Almeida cita um trecho específico do livro *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance, no qual Mann a define como um romance polifônico. Em seguida, mostra a teorização deste seu caráter, no próprio *Dr. Fausto* (o romance), determinando-a como *um eco* daquele esclarecimento feito pelo autor em sua *Gênese*. Mas, mesmo estabelecendo na condição de *um simples eco* o que identificarmos e defendemos, com plena convicção, ser o polifônico teórico em Thomas Mann, Almeida faz uso de seus componentes.

Procede dessa maneira para explicar o último dos sentidos que apresenta de *Zeitroman* (romance temporal), termo com o qual qualifica *Dr. Fausto*. Segundo ele, tempo é “matéria-prima das vidas narradas: a do narrador-personagem, a do ser biografado, as do próprio autor e de seu possível leitor [os componentes do polifônico teórico em Mann] – e essência da própria música, a mais temporal das artes.” (ALMEIDA, 2015, p. 601).

Mas não se restringe a tal procedimento. Este teórico conclui a sua análise em consonância com a teoria de Bakhtin sobre polifonia, servindo-se de um de seus parâmetros – a contraposição de elementos. Desta maneira, além de não reconhecer o *polifônico teórico* em *Dr. Fausto*, conforme comentamos, não menciona coisa alguma a respeito da designação de *zeitroman* contrariar o que o próprio Bakhtin determina como um dos critérios essenciais para uma peça literária se configurar na ordem do polifônico, ser espacial e não temporal.

Anatol Rosenfeld (1996), em seu texto *Thomas Mann: Apolo, Hermes, Dionísio* assume a mesma conduta de Carpeaux e de Almeida: a de ocultar ou ignorar a necessidade de detalhes, ou simplesmente, a de não nomear ou a de não se aprofundar em determinado assunto por não ser o seu foco. Mas se estabelece de maneira particular, como também nos coloca em estado de alerta quanto à existência de outro problema de pesquisa, além das lacunas deixadas pelo modo como Carpeaux lida com a polifonia propriamente dita em Mann, e Almeida com a sua teorização.

Isso ocorre no momento em que Rosenfeld (1964) destaca os famosos *leitmotiv* em Mann, caracterizando-os tanto como possuidores de “valor musical” quanto “de eco irônico.” (ROSENFELD, 1964, p. 210). Algo também praticado por Almeida. No trecho de seu texto em que cita o próprio Mann definindo o seu romance como polifônico, Almeida o introduz, aludindo *Dr. Fausto* como um *zeitroman sinfônico*.

Referimo-nos à prática comum de parcela significativa da crítica e dos estudiosos em Letras, Literatura, Estudos Linguísticos, além de poetas e escritores de transformar a Literatura em Música. Elegem (por exemplo) – como Octavio Paz e Jorge Luis Borges (respectivamente) – a metáfora como um dos elementos para determinar a existência de uma Música específica da Literatura ou a definem como a *Música das palavras*.

Mas, além do exercício de tais concepções, poetas são exaltados como musicais em razão de muitos de seus poemas terem sido musicados e não somente eles, mas também seus escritos, por serem estruturados por aliterações ou assonâncias ou consonâncias¹. As rimas em si também são qualificadas como musicais, como bem mostra Carpeaux (2011), ao elucidar o que há de musical em Petrarca: “o egoísmo de artista ensinou-lhe a escolher cuidadosamente as palavras, *buscar rimas musicais*, aperfeiçoar o verso.” (CARPEAUX, 2011, p. 393, grifo nosso). Ainda há a prática da noção de poesia como Música, um tipo de transmutação que, certamente, fazemos questão de destacar, pormenorizando-a.

Esta ideia de poesia sedimenta-se, por exemplo, no fato de serem a Literatura e a Música duas artes temporais e sonoras ou no argumento de que exista uma rítmica própria da linguagem musical no poemático e por ela ser facilmente detectada. Já no que diz respeito à prosa, ao ato de transformá-la em Música, em algo musical, é fundamentado nos efeitos que a pontuação e a alternância entre períodos longos e curtos podem gerar. Trata-se de uma noção que pode ser constatada, por exemplo, no livro *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da Literatura* de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (SANTOS; OLIVEIRA, 2001).

Por fim, salientamos a tendência de se transformar a Música vocal (a Música cantada) apenas e unicamente em Literatura. Não pelo motivo do instrumento de trabalho de tais áreas do conhecimento humano ser o texto, mas em virtude das ações de se cantar e de se falar serem tomadas como sendo a mesma coisa. Assim, poeta se torna sinônimo de cantor porque poema escrito ou falado é canto, Música. Poetar

¹ Consonância, como conceito da Literatura, é sinônimo de rimas perfeitas, de homofonia. Refere-se à situação em que há uma completa identificação entre os fonemas finais (tanto vogais quanto consoantes), como acontece em *formosa e rosa* e que tem como marca para seu início a última sílaba tônica. Já assonância é a rima imperfeita sinônimo de semi-homofonia. Neste caso, “há apenas identidade nas vogais tônicas” como em *terra e pedra*. Por fim, aliteração consiste na repetição de “fonemas em palavras simetricamente dispostas” como em “Vozes veladas, veludasas vozes.” (BECHARA, 2009, p. 641, 643).

significa a ação estrita de se cantar – cantar em versos – e não de se exaltar, externar, expressar-se poética ou literariamente.

Sendo assim, declaramos que a transmutabilidade da Literatura em Música tende a não possuir, nos casos citados e nem em outros de mesma natureza, cunho metafórico algum ou de pura analogia com o objetivo de fixar distanciamentos ou aproximações entre a Música e a Literatura como artes. Configura-se simplesmente, como uma afirmação categórica de que uma coisa é de fato a outra. É exatamente nestas condições que se concretiza como uma concepção equivocada de Literatura e que se efetiva de forma bem visível e bem marcada em virtude de acontecer em textos das áreas da Linguística e das Letras.

Ademais, ainda há a noção de musicalidade dos versos muito enaltecida e praticada e que não tem vínculo algum com o termo técnico da área da Música. Assim, perguntamos: que Música é esta, a tomada como referência para se definir Literatura como Música? A Instrumental ou a vocal? Se instrumental e absoluta, o inverso também seria verdadeiro? Haveria literariedade nesta Música, ela seria literária, Literatura? São perguntas que, com certeza, surgem de um problema de ordem geral da Literatura como linguagem artística – a sua transmutação em Música. Mas, como tem raízes muito profundas na esfera do que nos é específico, no nosso objeto de estudo, não há outra opção senão incorporá-lo em nosso trabalho.

Cabe lembrar que dispomos de provas contundentes acerca de sua incidência em *Dr. Fausto*. Consistem nos *leitmotiv* dos romances e das novelas de Thomas Mann sendo tratados, por Rosenfeld, como musicais, mas que, na verdade, são recursos estritamente estéticos-literários. *Dr. Fausto* recebendo o qualitativo de *sinfônico* pelas mãos de Almeida com o objetivo de descrever o seu caráter temporal, polifônico. Atributo, o de *sinfônico*, cujo contexto de uso não tem relação alguma com as suas acepções como vocábulo da Música, como uma área do conhecimento humano.

Além disso, não podemos esquecer que é exatamente em virtude destas condições de nosso objeto de estudo que nos servimos de tais exemplos (o de Rosenfeld e o de Almeida) e introduzimos o problema da transmutação da Literatura em Música no âmbito geral da arte literária. Trata-se, portanto, de um entrelace de duas esferas (a do particular com a do geral e vice-versa) e que ainda possui a capacidade de nos convencer de que não existe outro caminho a não ser recorrermos à própria opinião de Thomas Mann a respeito de tal problema de pesquisa para

compreendê-lo com propriedade e consistência. Sendo assim, atemo-nos, agora, não em duas incursões teóricas como antes, mas em uma única, na de Franz Werfel.

Werfel define um dos contos de Mann, intitulado *Não terá outros deuses em minha presença*, do livro *Os 10 mandamentos e um certo Sr. Hitler*, como sendo um *prelúdio para órgão*, relacionando-o a outro de seus escritos, à novela *A lei*. Porém Mann não se cala diante tal atitude ridicularizadora, pois, além do romancista austríaco transformar o seu conto em prelúdio, ou seja, em Música, atribui a ele um valor depreciativo de coisa improvisada.

Traz sua resposta, no terceiro capítulo de *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance, como se fosse uma divagação ou uma simples lembrança. Mas, para que possamos demonstrá-la em sua forma literal, julgamos ser mais proveitoso, primeiro, adentrarmos na atmosfera de sua escrita, usufruindo do vínculo que ela mantém com José, a tetralogia.

Começamos pelo “dia memorável” de 4 de janeiro de 1934 no qual Mann tece as últimas linhas do quarto romance de José. “Memorável, embora não especialmente eufórico” (MANN, 2001, p. 19), assim o define. Terminara um trabalho que lhe havia acompanhado todos aqueles anos de exílio nos Estados Unidos e que tinha plena consciência de ser “um fardo sem o qual talvez não soubesse viver.” (MANN, 2001, p. 19).

Em contraste, não conseguia entender o seu estado de espírito de dias posteriores a este acontecimento, de estar “sofrendo, pesaroso, atormentado por ansiedade e fadiga.” (MANN, 2001, p. 19). Supõe, enfim, ser decorrente dos “ventos quentes das montanhas e de notícias” como aquela sobre a “insistência dos nazistas em deportar para a Polônia, aos oitenta e três anos de idade, a viúva de Max Liebermann” (pintor alemão), apesar da intervenção da Suécia. (MANN, 2001).

A viúva resolve o impasse objetivamente: envenena-se. Mas Mann declara que “em contrapartida [a tais notícias], num discurso decidido e confiante perante o novo Congresso, Roosevelt [anuncia] a invasão de Europa.” (MANN, 2001, p. 19). E continua:

Comecei a intitular os capítulos do quarto volume, dividindo-o em sete partes ou livros [referindo-se à sua tetralogia, José], e nesse entremeio li coisas como o ensaio de Goethe ‘Israle in der Wüste’ (1932, ‘Israel no deserto’). O Moisés, de Freud, o Wüste und Gelobters Land (1819, Deserto e terra *prometida*). De Auerbach, passagens de Pentateuco.

Já algum tempo eu vinha me perguntando por que minha contribuição àquele livro das celebridades deveria reduzir-se a um ensaio introdutório, por que não algo como um ‘prelúdio ao órgão’ conforme formulou Werfel mais tarde: um conto sobre o decreto dos mandamentos, uma novela sobre o Sinai, que muito me agradaria como ressonância da epopeia de José, um tema que eu ainda trazia fresco na memória; anotações e preparativos demandaram apenas alguns dias.

Precisei de uma manhã para aprontar a emissão radiofônica pendente sobre os dez anos de domínio nazista², e na seguinte, comecei a escrever a história de Moisés. (MANN, 2001, p. 19, grifo nosso).

Assim se faz a réplica de Mann a Werfel. Como é possível perceber, ela insinua-se como algo descompromissado, uma divagação ou como uma lembrança que nasce da enumeração de algumas de suas leituras, que assumem caráter de tarefas rotineiras. Insinua-se porque, na verdade, constitui-se em uma dissimulação regada à ironia cáustica forjada em um exibicionismo ridicularizador. Fato que é confirmado, e com devida clareza, pela zona fronteira (“anotações e preparativos demandaram apenas alguns dias”), que elucida serem aquelas leituras citadas por Mann a fase preparatória da escrita de seu conto e que vem acompanhada por um deboche, uma descrição sarcástica do processo de criação de Werfel.

Fronteira porque tem mobilidade de sentido. Pode integrar *a divagação, a lembrança*, conforme dispomo-la na citação³, como fazer parte da quebra do fluxo do discurso, propiciada por Mann com a volta do assunto sobre as suas atividades diárias (“Precisei uma manhã para aprontar [...]”). Tais pormenores nos levam a concluir que a capacidade desta zona fronteira, de aclarar as intenções de Mann, localiza-se tanto em seu caráter camaleônico quanto em seu ajuntamento com o texto que indica o compromisso que ele teve que cumprir antes de começar a escrever o seu Moisés.

Mas, além de toda essa explicativa que acabamos de tecer sobre a réplica que Mann dedica a Werfel, devemos deixar bem claro que Mann se beneficia ainda do ato de narrar suas tarefas diárias daqueles dias de janeiro de 1943, entremeado com o peso do relato sobre os últimos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, não somente para desnudar a seriedade de seu trabalho e colocá-la em lugar de destaque

² Refere-se aos seus *Discursos contra Hitler gravados* pela BBC de Londres, de 1940 a 45, que eram transmitidos clandestinamente para a Suécia, Suíça, Holanda e Alemanha.

³ Inserimos aqueles espaços para melhor entendimento da dinâmica textual de Mann. No original, não existem.

como antídoto contra a ridicularização de seu trabalho. Recorre a este expediente também para dar a entender matreiramente ser, esta sua réplica a Werfel, algo sem importância, rotineiro como o dia a dia que relata; para simular a leveza que alega existir em seu todo, não passando de um simples improviso.

É seguindo esta lógica que Mann transforma o *prelúdio para órgão* de Werfel em *prelúdio ao órgão*. Trata-se de uma expressão que nos causa estranhamento, pois incita-nos a tomá-la como se fosse uma redução fraseológica de *prelúdio tocado ao órgão* e que carrega em si a particularidade de possuir o poder de denunciar o seu inventor como praticante de um falso requinte, de um pseudoeruditismo.

Ademais, com ela, Mann atribui outro significado a órgão que não o de instrumento musical, o de sexual, mas, sem anular o seu valor primeiro. Dinâmica que pode provocar o efeito do risível em intenção de escárnio, justamente por ter como princípio o detalhe de a preposição utilizada, naquele contexto, sempre exigir o verbo tocar ou ter relação com tal ação: fulano tocará ao piano uma sonata; o prelúdio será tocado ao órgão por fulano de tal; a canção é acompanhada ao violão por sicrano; ao piano, José!

Feitas as devidas apresentações do teor da transmutação que Mann promove na transmutação da Literatura em Música depreciativa e perversa criada por Werfel, no seu *prelúdio para órgão*, cabe colocar em realce que denuncia a incompetência de Werfel não apenas com o anúncio de seu *ao órgão* preludiado, mas também ao delineá-lo sarcasticamente: “um conto sobre o decreto dos mandamentos, uma novela sobre o Sinai, que muito [lhe] agradaria como ressonância da epopeia de José, um tema que [ele] ainda trazia fresco na memória. Anotações e preparativos demandaram apenas alguns dias.” (MANN, 2001, p. 19).

Além disso, com este seu deboche, com esta simulação do processo criativo de Werfel, Mann, ao propiciar um instrumento ser tocado, efetivando-se, dissimuladamente, no quão pode soar como música – provoca uma anarquia. Trata-se da anarquia dos critérios da noção de introdução, do que possibilita chamar algo de prelúdio: a anterioridade e o caráter introdutivo. A anterioridade que envolve o estabelecimento de um componente que antecede a outros ou outro, com *status* de fonte-material destes, independente de haver uma ordem crescente entre eles quanto às suas dimensões (do menor para o maior). E o caráter introdutivo que diz respeito à exposição de uma visão geral de um assunto ou a sua apresentação como preparação para seu aprofundamento ou desenvolvimento.

Anarquiza-os porque, entre outras coisas, apenas sugere cumpri-los, nada mais que isto. Insinua a concretização do primeiro com o arranjo sequencial do conto para a novela (do menor para o maior), mas não fixa um elo entre eles, quanto a um ser origem do outro. Sem contar que faz questão de marcar as suas especificidades como formas artísticas com os seus respectivos artigos indefinidos (um conto, uma novela). Mas, em contraposição a este pormenor, mesmo não seguindo a lógica de introduzir, expor uma visão geral sobre determinado assunto (concretizando o segundo critério da ideia de introdução), meticulosa e ridicularizantemente expressa grande interesse em criar certo vínculo entre eles: o de um assunto específico, o do conto (o decreto dos mandamentos), com um amplo, o da novela (o Sinai).

Com essas medidas, Mann realça a individualidade inata das formas literárias, configurando-se em um detalhe que não existe por si só. Impulsiona-nos naturalmente a refletir sobre o modo como ocorre tal particularidade na Música, uma vez que é para ela que, pelas mãos de Werfel, o conto de Mann é transfigurado. Sendo assim, podemos declarar, antecipadamente e com toda convicção, que, nesta arte, as formas também são independentes. Algo que o texto de Isaacs e Martin (1985) possibilita-nos provar com a própria singularidade histórica do prelúdio.

Criado no século XV, manteve-se como uma peça individualizada, livre, durante os próximos cem anos. Mesmo assumindo, no século XVII, a função de introduzir uma fuga ou uma suíte (ISAACS; MARTIN, 1985) – sendo, muitas vezes, neste último caso, tocado de improviso, e, por esta razão, definido como improviso – não perde, de forma alguma, os contornos que o envolvem. Portanto, a individualidade é um caráter técnico-estético-composicional inerente tanto ao prelúdio quanto a outras partes que o sucedem nas duas conformações que citamos e das quais pode integrar.

Porém, se tomarmos como referências, por exemplo, o *Prelúdio e fuga BWN 846*, o *Prelúdio e fuga BWN 847* e a *Suíte nº 1 em Sol maior para violoncelo BWN 1007* de John Sebastian Bach (1685-1750), podemos constatar que além de cada uma das danças desta suíte⁴ terem traços que as individualizam como tais, configuram-se como desenvolvimento ou produtos provenientes de elementos que compõem o seu prelúdio, ou no mínimo, remetem a ele, revestindo-o de um dos quesitos que o define

⁴ Desenvolvida a partir do século XVII, a suíte é uma sequência de danças. Neste tipo de música instrumental, cada uma das danças tem valor de movimento, ou seja, de partes individualizadas que compõem um todo. A ordem normal das danças é Allemande, Courante, Sarabanda (opcional) e Giga. O formato das suítes em Sebastian Bach admite prelúdio e outras danças não obrigatórias (ISAACS; MARTIN, 1985).

como introdução de algo – a anterioridade. Já no que diz respeito àqueles prelúdios de uma fuga, compostos por Bach, além de eles manterem o mesmo comportamento praticado na suíte (possuírem seus contornos bem delineados), assumem a clara função de preâmbulo, de preparação para a fuga⁵, cumprindo, portanto, o seu papel como introdução.

É, exatamente, pautando-se nos aspectos que acabamos de delinear histórica e analiticamente sobre o prelúdio, e se utilizando dos próprios argumentos de Werfel, que Mann constrói o seu deboche. Além disto, não é por puro acaso que ele assinala as individualidades do conto e da novela, estabelecendo-os, de forma intencional, leve e sarcasticamente unidos pelos temas que abordam: pelo específico do conto (o decreto dos mandamentos) e pelo amplo da novela (o Sinai).

Tudo decorrer do fato do conto (*Não terá outros deuses em minha presença*) e a novela (*A lei*), matérias que originam a incursão teórica de Werfel, serem, na verdade, um único texto. Foi editado, em 1943, naquele livro de celebridades e depois em 1944, foi publicado pela Bermann-Fischer, editora com a qual Mann tinha contrato. Associado a isto, está o fato daquele livro ter sido programado para acolher dez narrativas de dez celebridades, intituladas com o dizer de cada um dos 10 mandamentos. Dentre estas, podemos citar a do próprio Franz Werfel (o terceiro, *Não tomarás o nome de Deus em vão*), a de Rebecca West (o segundo, *Não gravarás imagens*) e a de Jules Romain (o sexto, *Não matarás*), assumindo o escrito de Mann a função inicial de ser apenas um ensaio introdutório – como ele próprio anuncia naquela sua *divagação, lembrança*, na sua réplica dedicada a Werfel.

Era uma ideia de um ensaio, mas que, no momento de ser concretizada, tornou-se a primeira daquelas narrativas, ficando com a responsabilidade de abrir o seu conjunto. Renega uma função – a de simplesmente introduzir algo – que nem mesmo o prefácio de tal livro cumpre seguindo o seu parâmetro básico de ser um texto dissertativo, que mostra as características de outro ou outros que o sucedem.

Herman Rauschning, seu autor, compõe um pequeno relato capaz de nos colocar na atmosfera de um livro que se intitula *Os 10 mandamentos e um certo Sr.*

⁵ Para quem não possui o costume de ouvir música erudita, sugerimos que feche os olhos e se deixe levar pelas sensações. Acreditamos que, deste modo, seja possível perceber o que relatamos, entre outros pormenores. Cabe esclarecer que no caso da suíte, basta ouvir o *Prelúdio* e a *Allemande*. O *Prelúdio e Fuga BWN 847* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R0nZJkh-U7I>>; *Suíte nº1 para violoncelo* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D83cMncj_Ig>.

Hitler, estando, se fosse o caso, muito mais apto a assumir a designação de introdução, nos termos que demonstramos em John Sebastian Bach, além de possuir mais propensão a ser algo improvisado do que o texto de Mann. Ficando, obviamente, resguardados para este nosso comparativo o devido distanciamento entre uma linguagem essencialmente não verbal (a Música) e uma outra, cujo foco é essencialmente o verbal (a Literatura ou literário ou simplesmente um texto sem estes qualificativos)⁶.

Rauschning, como um político apartado de seu país de origem,⁷ estabelece – por meio da transcrição de uma conversa curta que presenciou entre Hitler e sua cúpula – o nazismo como a “batalha deliberadamente planejada contra o imortal fundamento da sociedade humana: [...] os Dez Mandamentos.” (Rauschning, 1944, p.13). Este é o tema do prefácio, ao passo que o da narrativa de Mann, como a primeira das nove seguintes, é justamente Moisés e tábua das leis.

Sendo assim, é possível concluir que Werfel elege o texto de Rauschning como ponto de apoio para compor a transmutação do trabalho de Mann em Música, para retrocedê-lo à função à qual foi programado – ser algo introdutório. Lança mão das aproximações do escrito de Rauschning com os prelúdios de Bach, instituindo a narrativa de Mann como seu reflexo para fixá-la no patamar de importância que ele, Werfel, julga ser justo, segundo o seu desejo e medida. Pratica uma atitude bem humana representada pela seguinte frase: coloquei fulano em seu devido lugar.

Um empreendimento para o qual Werfel ainda pode contar com o fato de o prefácio de Rauschning ser uma introdução de um assunto austero, o que coincide com a sensação que uma música composta para órgão pode fazer brotar em nós. Sendo os grandes responsáveis por este fenômeno o próprio instrumento no momento em que é tocado, em virtude de seu timbre⁸ e a atmosfera do lugar em que, geralmente, acontecem os concertos para órgão, em igrejas.

⁶ Estabelecemos este detalhamento, por não termos interesse algum em nos aprofundar nos qualitativos do texto Rauschning: se possui ou não valor literário. Dinâmica que não se aplica à natureza da Música. Música é sempre música independente de ter ou não ter valor artístico.

⁷ Rauschning foi ex-presidente do Senado da Cidade Livre de Danzig de 1933 a 1934. Manteve-se filiado ao partido Nacional Socialista por um breve tempo e, uma vez exilado no Estados Unidos (1939), começou a denunciar o nazismo.

⁸ Timbre, em Música, é um dos parâmetros do som. Consiste em uma de sua propriedade que nos possibilita discernir a voz da Maria da de Clara, o som de um violão do de um piano. É a cor do som.

Desvela-se, portanto, com todos esses detalhes apresentados por nós, quão meticulosas são as intenções de Werfel na arquitetura de ridicularizar a seriedade do trabalho de Mann, ao determinar, para a sua narrativa, uma designação que tem o poder de contrastar o sério com o improvisado e ainda ser depreciativamente Música. São detalhes também capazes de evidenciar o fato de que Werfel tinha plena consciência do que criava e porque criava, e dos prejuízos que causava à obra de Mann. Este romancista austríaco conhecia sim e, de modo bem significativo, os limites entre a Literatura e Música. Não apenas estes, mas também Mann como um escritor, que, entre outras razões, era criticado e não entendido, justamente, por cultivar proximidade entre a Música e a Literatura em seu fazer literário.

Mas, de outro lado, está Mann que, ao fazer brotar o prelúdio do próprio instrumento e do lugar que os coloca (Werfel e o órgão), inviabiliza a ideia de *seriedade em sentido depreciativo* que Werfel tanto busca expressar com a sua especificação composicional – um *Prelúdio* (composto) *para órgão* – e a confiabilidade do que propõe. Porque Mann, ao concretizar esta especificação como obra, transformando em um *Prelúdio* (tocado) *ao órgão*, ninguém toca nada, ninguém ouve nada. E se nada soa, ela não existe. Ele aniquila pela raiz toda e qualquer probabilidade daquela especificação composicional que também tem valor de título de obra em Música, ser o que é: uma ridicularização do trabalho de Mann como também de existir.

Thomas Mann, ao transfigurar a designação proposta por Werfel à sua narrativa, destrói a sua transmutabilidade em Música. Um feito que é confirmado, pelo menos, duas vezes em seu deboche, no qual ridiculariza os próprios parâmetros usados por Werfel para conceber a sua incursão teórica. A primeira acontece durante o arranjo “um conto sobre o decreto dos mandamentos, uma novela sobre o Sinai” (MANN, 2001, p. 19), passagem já elucidada em detalhes por nós. A segunda vez, ao completar este seu escárnio, estabelecendo a sua tetralogia como fonte material de nada, uma vez que *um conto e uma novela* nunca existiram. Sem contar que Mann ainda desvela o fato de ter terminado de escrevê-la, de estar com o seu tema fresco na memória, como o motivo utilizado equivocadamente por Werfel para defini-la como um improviso. Algo que Mann corrobora, em trechos posteriores a esta parte de seu texto ao deboche, contrapondo as características de seu suposto conto com o que ele chama de a epopeia de José.

Essa réplica de Mann dedicada a Werfel composta pela transfiguração de sua incursão teórica (o *Prelúdio para órgão*) e pelo deboche em si constituem-se em uma dissimulação regada à ironia cáustica forjada em um exibicionismo ridicularizador, sim, mas seu tom⁹ também é confirmativo. Um tom cujo maior peso intencional de toda sua linha melódica acreditamos se localizar no segmento “que muito me agradaria”, pois possui a capacidade de destacar o conteúdo que o antecede (um conto, uma novela) e facilitar o desvelamento daquele que o sucede.

Quanto ao que lhe é específico, ressaltamos o verbo no futuro do pretérito, a sua parcela responsável por tornar real o teor afirmativo da melodia em que está inserido e que, simultaneamente, já nasce negativo, além de ter o poder de ser confirmativo e exibidor. Destrói ridicularizando e ridiculariza destruindo as aparências por ser uma ação que nunca se concretizou e que nem se concretizará jamais. Estando em consonância, portanto, com aquele instrumento do qual nada soa.

Posto isso, salientamos a particularidade de Mann terminar a sua réplica, o *Prelúdio ao órgão*, referenciando a sua novela que nunca foi um conto e que, desde do momento de sua concepção, já havia decidido nominá-la de *A lei*. Servindo-se de palavras que têm relação com o seu final, exalta-a sarcasticamente, e ao prelúdio que está escrevendo como *histórias* que são, mas cada uma a seu modo. Em seguida, refere-se somente ele como um improviso.

A imprecação final contra os males que hoje estão aí, cheios do poder de violar as tábuas da moral [e que] veio do fundo de [seu] coração – e não deixa dúvidas, ao menos no fim da história, sobre a *seriedade combativa* desse *improviso*, em seu todo marcado pela leveza. (MANN, 1988, p. 20, grifo nosso).

Embora seja clara a seriedade combativa de seu texto e de estarmos convictos de tê-la enrobustecido pormenorizando-a, duvidamos que Mann tenha conseguido colocar um ponto final na história. Mas, de qualquer forma, é possível concluir que tanto esta natureza do prelúdio de Mann quanto a existência da *incursão teórica* de Werfel possuem o poder de deixar transparente a carência de validade da prática de se transmutar Literatura em Música, como também a sua incidência na obra de Mann

⁹ Fazemos uso do vocábulo *tom* por considerar que ele consegue abranger com eficiência tanto a questão sonora do discurso quanto as sensações que incita e as intenções significativas possíveis de serem concretizadas.

e o dano que causa a ela. Uma prática que, certamente, cria uma abstração, uma erudição inútil cujo único propósito alcançado é dificultar que mais e mais pessoas apreciem a arte literária.

Com esses particulares, terminamos a exposição dos problemas de nossa tese: as abordagens inócuas acerca do polifônico em *Dr. Fausto*, aludidas por meio dos textos de Otto Maria Carpeaux e Jorge Almeida; a prática de se conceber Literatura como Música; e a ludicidade combativa, crítica de Mann, que não consegue ter o alcance devido. Situação esta resultante da singularidade de ela exigir conhecimentos prévios não apenas de Literatura, mas também de outra área do conhecimento humano, da Música ou de outras; e por ser aquela noção equivocada de Literatura algo sedimentado ao longo de tempos históricos e fortalecido pela sua contínua e característica recorrência.

Uma prova do que acabamos de comentar sobre o último de nossos problemas e seu entrelace com o segundo é o fato de o prefácio da novela *A Lei*, publicada pela editora Mandarim, no ano de 2001, cuja tradutora é Lya Luft, referir-se ao *Prelúdio para órgão* de Werfel como se fosse um olhar técnico e de grande seriedade. Mas, se na época em que foi criado não possuía *status* de incursão teórica genuinamente bem posta – embora acreditemos que, sim, possuía – firma-se hoje, em pleno século XXI, pelas mãos de Lya Luft, entre outras e tantas mais. Ficando claro com isso e como coisa certa que, mesmo com *toda a leveza* que Mann dedicou à criatividade de Werfel, ele realmente não conseguiu colocar um ponto final na história. Roubaram-lhe a pena.

Assim, por termos consciência da óbvia inter-relação dos elementos de nossa problemática, pois são originários de uma única fonte – a escolha de um romance de Thomas Mann – e por serem os fatores que determinam a complexidade de nossa tese, adiantamos que o terceiro de nossos problemas será resolvido por meio das análises descritivas a serem delineadas a respeito dos outros dois. Além daquela sobre o *Prelúdio ao órgão*, com a qual aclaramos as reais intenções de Mann.

Quanto aos outros problemas, eles serão tratados dentro dos parâmetros técnico-científicos. Deles, nascerão as três de nossas hipóteses (teses) organizadas por meio da criação de proposições a serem expostas nesta parte introdutória de nosso trabalho e defendidas ao longo de nossa escrita, afigurando-se como conteúdos moldados em forma de seções e capítulos. Resolvendo-se, assim, os seus *status* de problemática.

Esclarecidas circunstâncias futuras e algumas preliminares, voltamos o nosso olhar para a essência de nossa proposta: *Dr. Fausto* de Thomas Mann, o romance do qual tudo principia e exige. Exige condições mínimas para que possamos delinear, de forma efetiva, coerente e com significativa consistência a sua *polifonia teórica*, que é o objetivo fundamental de nossa tese. Reclama por devido respeito e zelo à assertividade e à objetividade que Mann dedica ao *Prelúdio para órgão* de Werfel. Porque, com o uso delas, expurga, neste seu escrito, além de tudo que já descrevemos analiticamente, toda e qualquer possibilidade de sua obra ou ele próprio, como autor serem considerados musicais.

Por essa razão, independente do vocábulo *decadente* ser o primeiro nome do que se chamaria de Simbolismo, conforme atesta Massaud Moisés (2013); ou da atmosfera decadentista, que deu origem ao movimento decadente, ser dividida em dois momentos, o Simbolismo e o Impressionismo, como propõe Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin (1982); ou do fato do decadentismo ser tomado como um movimento que coexistiu com Simbolismo, Naturalismo e Parnasianismo, conforme nos mostra Moretto (1989), adotamos criteriosamente a indicação de Adorno de ser totalmente equivocado conceder a Mann o estigma de figura de final de século, de um *Pierrot Lunaire* (ADORNO, 1965).

Não apenas seguimos esse seu ensinamento, mas determinamo-lo como princípio fundamental de nossa tese. Ao procedermos desta maneira, livramos, metodicamente, Mann da prática transmutação da Literatura em Música com vestes de movimento estético, o decadentismo, e da óbvia inviabilidade da aplicação de suas características neste autor. Dentre elas, podemos citar, justamente, a ideia de correspondência estrita entre as artes; a busca dos decadentes pelo indizível, como a música verbal em Mallarmé e em Eliot; e a noção de *l'art pour l'art*, que prega a inseparabilidade da arte da vida, isolando-a e fixando-a como não propensa ao que não seja arte, tendo como a mais preterida de sua lista de exclusões a cientificidade.

Ademais com essa nossa conduta, renegamos também todo e qualquer rótulo dedicado a Mann ou às suas obras, dos extraordinários aos depreciativos, como o estigma de suas obras terem sido concebidas como partituras musicais ou o de Mann como o Tolstói do século XX. Algo que, em parte, Carpeaux (2013) elucida, ao afirmar que “críticos de vanguarda, [...] ‘censuraram o tradicionalismo de Mann, [por continuar] a escrever, em 1940, romances no mesmo estilo goethiano-tolstoiano de antes das

grandes guerras: num estilo em que apenas apreciavam a fina ironia.” (CARPEAUX, 2013, p. 2296).

Mas, para que mantemo-nos firmes em nosso compromisso de criar condições favoráveis para o alcance de nosso objetivo e de exercer o nosso legítimo zelo e respeito à assertividade e à objetividade praticadas por Mann em seu *prelúdio ao órgão*, julgamos ser de suma importância seguirmos também as orientações de Adorno (1965), quanto à maneira de lidar com o trabalho de Mann. Este filósofo, compositor e teórico elucida que, em Mann, é “melhor contemplar três vezes o criado do que o simbolizado”, além de indicar ser a objetividade “o segredo do seu disfarce” (ADORNO, 1965, p. 8, 9).

Todavia estas recomendações não bastam. Recorremo-nos a mais duas. Com a terceira, Adorno (1965) determina que “a compreensão de Thomas Mann: o verdadeiro desdobramento de sua obra começará quando nos preocuparmos com aquilo que não está no guia” (ADORNO, 1965, p. 8). Já com a quarta, esclarece que “tudo que ele dizia soava como se carregasse consigo um secreto sentido escondido que ele deixasse, com certo diabolismo, para os outros adivinharem, indo muito além do hábito da ironia.” (ADORNO, 1965, p. 12).

Adotamo-las não apenas pela nítida coerência que as reveste, mas também porque, mesmo antes de conhecê-las, já as tínhamos praticado durante a leitura dos textos de Mann e no decorrer de nossa escrita dos capítulos sobre *A arte do romance* e o polifônico em *Dr. Fausto*. Um fato que denota que já transpusemos o estágio de simples concordância com as ideias de Adorno. Sendo assim, afirmamos categoricamente, que, devido à conformidade entre o vivenciado por nós e o escrito por Adorno, as suas recomendações assumem *status* de premissas de nossa tese.

Elas têm, portanto, o poder de orientar todo o caminho percorrido, como também o de sustentar a *objetividade subjetiva* de nossos passos ao longo desta jornada teórica. Além disto, unem-se a outra. Àquela que se afigura como a fundamental, a argumentativa, que coloca o nosso segundo problema de tese em estado de coisa já resolvida. *Status* que determinamos a ela por sabermos que resguardar e valorizar os contornos naturais das artes que envolvem *Dr. Fausto* seja o único caminho viável para conseguirmos comentá-lo de maneira adequada e íntegra. Desta forma, firmamo-la com o seguinte dizer: a Literatura não precisa ser Música para ser o que é, Literatura, e nem ser musical, muito menos ter musicalidade.

Feito isso, perguntamos: se a Literatura escrita/oral compartilha o mesmo espaço e tempo estéticos não só com a Música, mas com as Artes Visuais e com o Cinema e o Teatro (sendo estas últimas visuais e sonoras) por que, afinal, ela tem a capacidade de somente se transfigurar em Música? Acreditamos que a resposta para tal questão esteja no detalhe de esta ser, entre as expressões artísticas, a única estritamente sonora. É graças à existência de um tipo de entrelace específico entre Música e a Literatura, fundamentado, justamente, nesta sua característica – a Música vocal – que a confusão é gerada e enrobustecida ao longo de tempos e tempos históricos.

Julgamos que tudo decorra do fato de a percepção do homem moderno se converter para um único sentido predominante, a visão e, até os dias de hoje, não haver interesse político e social de se investir, sistematicamente, em uma educação estético-auditiva consistente e significativa. Somado a isto, está o detalhe da construção do conhecimento humano do mundo ocidental se pautar na racionalidade, na supremacia do escrito, no registrado pelo registrado.

Trata-se, portanto, de um contexto em que o homem percebe o mundo tendo como parâmetro o simbolizado e a valorização do visto em detrimento do que é ouvido ou sentido. Possibilita-o ter a capacidade de notar a existência de afinidades entre tais artes, mas não lhe permite entender, de forma consciente ou inconsciente, os traços distintivos de cada uma. Por esta razão, determinamos, como hipótese, para solucionar definitivamente a transmutabilidade da Literatura em Música, estas duas artes como sonoras¹⁰, mas cada uma a seu modo, e sendo ainda espaço-temporais.

Para comprová-la, propomo-nos desenhar as suas materialidades confrontando-as. Para tanto, adotaremos a seguinte a lógica: se o problema está no ato de se transformar Literatura em Música, o mais apropriado é eleger a linguagem musical como referência para resolvê-lo. Uma atitude que se justifica, por ser o som o ponto de encontro entre estas artes e por ser a Música a única estritamente sonora e não verbal entre elas. Facilitando, assim, o processo de se fazer aflorar, por meio destas suas características, as da Literatura.

Cabe enfatizar que essa estratégia não objetiva apenas solucionar um dos problemas de pesquisa. Serve também como fundamento para o leitor entender, com propriedade, o polifônico em Mann. Circunstância que deixa claro que *Dr. Fausto de*

¹⁰ Embora o nosso interesse seja a Literatura, consideraremos também, nesta situação, o literário em sentido estrito.

Thomas Mann: um romance polifônico dodecafônico é mais que uma tese. São três que se entrelaçam, configurando-se, neste caso apresentado, um contexto entre duas no qual uma revela e sustenta a outra. Mas, mesmo existindo esta afinidade, a outra, a que envolve o polifônico em Mann, não será a próxima a ser exposta por nós. Antes, devemos evidenciar mais pormenores a respeito da transmutabilidade da Literatura em Música em decorrência da gravidade do que provoca.

Ela prejudica não apenas o trabalho literário de Mann, mas a própria forma literária em estudo – o romance. Causa danos aos seus contornos, estabelecendo a arte literária como a maior lesada da *História*. Abala, perturba o que lhe é inerente como expressão artística: a sua dinâmica em vida. É com esta nossa atitude, de nos ocupar um pouco mais do potencial, que determinados poetas e escritores, linguistas e literatos acreditam a Literatura possuir, que abrimos espaço para introduzir a próxima hipótese de nossa tese de Doutorado. Uma segunda que se enlaça à primeira, estando esta, por sua vez, em entrelace com a terceira, com aquela sobre o polifônico.

Assim, considerando tais condições, declaramos a nossa defesa da existência de uma relação intrínseca do hábito de se transmutar a Literatura em outra arte com a postura tradicional de se praticar a primazia do poemático, que conta com o agravante deste hábito exercer a função de sustentar tal prática. Constitui-se em um aparato, que decreta o *status* de subserviência das prosas literárias ao que é da ordem do verso, fundamentando-se na justificativa deste ter o poder de ser Música, entre outros.

Opondo-se ao todo já exposto sobre a transmutabilidade da Poética das palavras, está a conduta teórica de Bakhtin da qual lançamos mão, neste momento, como suporte argumentativo com o objetivo de delinear a terceira de nossas teses e que segue: se Bakhtin, para criar a sua teoria sobre o trabalho inovador de Dostoiévski, cunha o termo *romance polifônico* e justifica-o como mera analogia figurada, uma *metáfora*, deixando bem evidente o seu cuidado para não banalizar a arte literária transformando-a, equivocadamente, em Música; Thomas Mann estabelece a polifonia como procedimento composicional da Literatura e do literário escritos, da mesma maneira que ela é da linguagem musical. Em *Dr. Fausto*, concretiza tal façanha no instante em que concebe o seu polifônico teórico. Mann não cria uma teoria. Faz arte, Literatura.

Ademais, defendemos ainda a ideia de que *Dr. Fausto*, como um romance que se mantém em um *continuum* lúdico regado ao extraordinário, ao teorizar sobre si

mesmo, elucidada, entre outras coisas, que a Literatura escrita é uma arte polifônica por natureza. Isto independente de a peça literária ser um romance ou não, de ser um romance polifônico ou monológico nos termos de Bakhtin.

Assim, encerramos o estabelecimento de todas as nossas teses. Porém julgando ser de grande valia enrobustecer aquelas específicas sobre a polifonia, retomamos o gracejo de Mann, mas, elegendo como foco de nossas atenções apenas o polifônico irônico que se encontra em seu final. Para que possamos iniciar esta nova empreitada, cabe nos lembrar que aquela análise preliminar que empreendemos sobre este zombeteiro, concretizou-se sob o argumento de ele ter a capacidade de desvelar o fato de o livro, do qual é a parte introdutória – *A gênese do Doutor Fausto: romance sobre o romance* –, ser o espelhamento do romanesco que o intitula e justifica a sua existência.

Naquela ocasião, aproveitamos para proporcionar ao leitor o primeiro contato com Mann em discursividade, mantendo-nos firmes no propósito de compor a nossa exposição prévia sobre *Dr. Fausto*. Realizamos esta tarefa, com algumas palavras inscritas em uma carta que escreveu ao seu editor (Bermann), ao mesmo tempo em que estas assumiram a função de desvelar uma das linhas melódicas daquele jogo polifônico que se conforma em estado denotativo.¹¹

Em contraposição, no momento presente, propomo-nos revelar o todo de suas melodias em entrelace, completando a sua apresentação. Empreendimento este que se fundamenta não apenas na argumentação de fortalecer as nossas hipóteses, mas também por nos servir como introdução à ideia de polifonia em Mann, entre outras razões a serem apontadas ao final desta nossa trajetória específica. Mas, independente disto, iniciamos com uma que igualmente nos mobiliza retomá-lo.

Acreditamos que o *jogo polifônico* do gracejo de Thomas Mann é a própria personificação do *para além* muito presente, praticado, procurado e exaltado em algumas incursões teórico-literárias no campo das Interartes. Não por se configurar em um equívoco, em Música. Mas por possuir a singularidade de ser um procedimento estrito *do literário* e ser praticado com grande maestria.

¹¹ Referimo-nos ao estudo que desenvolvemos a partir do 3º parágrafo da página 10 até o conteúdo da carta endereçada ao seu editor que se encontra no início da página 12. Salientamos que esta sua continuidade tem como texto referência a citação direta e longa da página 12. Desta forma, sugerimos que se reporte sempre a ela, quando necessário.

Tudo porque a polifonia em si, certamente, não representa o ponto em que a *Literatura ou o literário escritos* ultrapassam as suas condições de serem o que são, transformando-se também em Música. Além disto, no que concerne ao que é específico, devemos ressaltar que, entre outras coisas, o polifônico em Mann tem endereço certo e restrito. Localiza-se no que suscitam as palavras, as reticências, dois traços cujo início é o seguinte: “A carência de força vital jamais causou o sacrifício de uma vida, e não foi por esse gênero de privação que alguém [...]” (MANN, 2001, p. 11).

Referimo-nos ao trecho do gracejo ¹² no qual Mann simula um espaço, propositalmente, aberto com o uso de dois traços, como se fossem uma janela corrediça formada por duas partes que podem se juntar, fechando-a; e se distanciar, abrindo-a. Ao mantê-la aberta, possibilita-nos ver e ouvir o que está por trás dele, a grafia de “coisa estranha...”, a fala dos “benevolentes observadores de [sua] biografia.” (MANN, 2001, p. 11). Uma expressão que carrega em si, além de seu significado estrito, aquele no qual alguém se coloca em estado de *análise* e que, no escrito, a sua razoabilidade é endossada pela presença das reticências.

Explora, com os referidos traços e estas palavras, as ideias de profundidade ou de alto-relevo próprias das artes visuais; do que está ao fundo ou do que vem para frente visualmente, dependendo da tipografia do texto. Mas, de qualquer maneira, o que prevalece é o sentido de haver algo atrás e de acontecer por trás. Porque com o todo dos recursos visuais e sonoros de seu discurso, entre os quais acentuamos aquelas palavras (coisa estranha...), Mann faz surgir, na mente do leitor, uma imagem.

A cena de uma pessoa ou pessoas que olham, analítica e depreciativamente, para um objeto que têm em suas mãos. Trata-se de um livro que os benevolentes acabaram de ler, o de Mann sobre um músico que pactuou com o diabo. Olham e afirmam: “coisa estranha... escreveu aos setenta anos o seu livro mais louco.” (MANN, 2001, p. 11). Por se afigurar como uma crítica sem consistência alguma, apenas calcada nas aparências, na impressão superficial do que parece ser diverso do padrão corrente, confirma-se, literalmente, como um *por trás* clássico.

Consiste naquele falar do outro, na comichão fundada em coisas mínimas, no costume do homem de depreciar o outro e as coisas do outro para quem sabe, encontrar algum valor em si?! Ou constitui-se em uma ideia de confronto, competição

¹² Referimo-nos à citação da página 12.

totalmente inversa à do mundo grego antigo, calcada na mediocridade de se rebaixar o outro, com intenção de reduzi-lo a nada, para exaltar a si próprio e existir?

É exatamente esse o contexto que impulsiona Mann escrever o seu gracejo, mostrando a falta de nexos que existe entre a força vital biológica e a espiritual. Naquela primeira e pequena análise do início de nossa escrita, relatamos sobre a visita do correspondente da *Time Magazine*, depois sobre os sucedâneos, e estabelecemos um momento que chamamos de *preparação* para o jogo polifônico. Nela, de maneira traquina, irônica, Mann lança duas opções para determinar a causa de seu declínio físico: como obra da Providência Divina, puro determinismo ou como coisa própria do diabo, sendo esta a escolha dos *benevolentes observadores de sua biografia*: eles “não hesitaram em concluir: ‘É o livro’. E não [é que] cheguei a concordar com eles? [...]” (MANN, 2001, p. 11).

Na sequência, menciona a sentença de *Mateus* (10:39), “quem perde a vida vai achá-la” (MANN, 2001, p. 11), estabelecendo-a como pura zombaria à pequenez dos benevolentes. Faz isto apontando a sua nobreza e advertindo ser ela não apenas pertencente à Literatura, mas também à religião. Com esta conduta, pratica uma leve intenção de provocar medo, ao mesmo tempo em que ridiculariza o ato de outrem de senti-lo.

Encerrado esse preparativo, que agora trazemos com *status* de recapitulação, Mann abre a janela, a *melodia entonada* de “coisa estranha...” *entra* (a dos benevolentes) e estes, em seguida, dizem junto com Mann: “escreveu aos setenta anos seu livro mais ‘louco’.” (MANN, 2001, p. 11). Materializa-se assim, a simultaneidade de melodias, algo passível de se concluir e com as devidas garantias.

Isto porque, na fala dos benevolentes, as reticências, além de possuir a função de endossar e incitar valores semânticos àquela expressão, ela também assume, outra, a de significar continuidade e igualdade. Por esta razão é que a melodia dos benevolentes continua depois de “coisa estranha...” com as mesmas palavras que Mann.

São, portanto, duas linhas melódicas, duas *entonações diversas* do mesmo texto. Por este motivo, não se misturam, além de possuírem a particularidade de se desenvolverem simultaneamente de forma independente. São contrastantes e se inter-relacionam. Esta é a noção básica de polifonia na Literatura e no literário escritos em Mann.

Concretizamo-la em evidência, mas ainda devemos salientar que tal enlace de melodias somente é possível de existir, porque são *falas de existências* que se desenvolvem na escrita. Em um contexto em que elas fluem do imaginado pelo homem e que se embebem tanto no verbal (seguem a lógica do que se convencionou como significado) quanto no não verbal, na fala mental (som) de um único leitor por vez. É somente graças a esta condição do registrado e lido no papel que Mann consegue cumprir os parâmetros essenciais de polifonia em Música como coisas ditas.

Um engenho, que, no âmbito do específico, em seu gracejo, Mann ainda tem o capricho de disponibilizar a prova dos nove. Basta transformar o primeiro traço de seu *jogo polifônico irônico* na palavra que ele significa ou sintetiza ou traz subentendido: *disse*. Desta forma, temos: “A carência de força vital (espiritual) *já* causou o sacrifício de uma vida, e *não foi* por esse gênero de privação que *alguém* (disse): *coisa estranha...* escreveu *aos setenta anos* seu livro *mais ‘louco’* (MANN, 2001, p. 11, grifo nosso).

Associado a essa medida, devemos lembrar que, se fechando a janela, obtém-se, com este ato, a fala de Mann inteira: “A carência de força vital (espiritual) *já* causou o sacrifício de uma vida, e *não foi* por esse gênero de privação que *alguém* escreveu *aos setenta anos* seu livro *mais ‘louco’* (MANN, 2001, p. 11, grifo nosso). Uma prova dos nove que representa a certeza da existência de duas melodias com contornos diversos e simultâneas, pois revela com exatidão que *alguém* é um sujeito do enunciado duplo (Mann e os benevolentes). Porém é mais que uma prova. Desvela quão dissimulada é a palavra *espiritual como um subentendido*, além de sua exposição corroborar a coerência de termos definido o início do jogo polifônico bem antes daquela janela.

Já no que diz respeito ao que chamamos de apoios melódicos-semânticos de cada uma destas linhas, podemos afirmar ser os mesmos. São as expressões “aos setenta anos” e “mais *louco*”. Operam em igualdade por serem as informações diferenciais sobre um escritor. Porém, enquanto a melodia dos benevolentes se constituir em tom depreciativo, a de Mann é em confirmativo, deixando nítido que ele não se importa com aquele tipo de crítica à sua obra. Atitude que pode ser ratificada com outra prova dos nove que também ultrapassa a função de ser o que é.

Para acessá-la, basta imaginar aquela cena/situação que a expressão, “coisa estranha...”, têm a capacidade de insurgir, acontecendo no exato instante em que Thomas Mann está compondo o seu *jogo polifônico irônico* no ano de 1948/9. Ele

termina de escrever o vocábulo *alguém*, em tom, obviamente, de coisa escrita/lida e é interrompido pela presença intrusa dos benevolentes, mas em tom de conversa. Tal interrupção é simbolizada pelo primeiro traço que assume a função de travessão: “— coisa estranha...” (MANN, 2001, p. 11).

Na sequência, o romancista corta a fala dos benevolentes, uma vez que as reticências, no texto teatral, têm este valor, além de suas outras funções já expostas (a de representar um estado pensativo, analítico ou a de significar continuidade e igualdade). Com este corte, ele pratica algo que pode ocorrer em uma conversa de nosso dia a dia: completa adivinhando o que o seu interlocutor iria falar ou estaria pensando com a sentença “escreveu *aos setenta anos* seu livro *mais ‘louco’* [?!].” (MANN, 2001, p. 11, grifo nosso).

Depois de todo esse efeito do literário, teatralizado no papel, Mann volta ao modo de coisa escrita, que exige a presença de *outro alguém*: aquele que está em um futuro, mas que é sempre presente, o leitor. Não porque ele não esteja no todo do texto durante a sua leitura, mas porque o efeito criado, com aquela cena/situação, resulta em individualidades que rompem os limites do escrito, comportam-se como se tivessem vidas próprias. Julgamos que o leitor seja colocado além de si, mas sem deixar de ser ele mesmo. É mais um elemento da composição de Mann.

Assim, não somente com este pormenor, mas com tudo que descrevemos, fica patente o poder de nossa segunda prova dos nove ultrapassar a sua função. Resta apenas colocar em relevo a parte que se estabelece como ratificação do fato de Mann não se importar com o teor daquele tipo de crítica à sua obra (a dos benevolentes) e que se concretiza como uma linha melódica em tom afirmativo.

Isso acontece, no momento em que o escritor alemão conversa, com os que criticam a sua obra, deixando claro, por meio de algo rotineiro – a prática de adivinhar o que o outro pensa em dizer –, ser aquela postura deles a única possível de se esperar. Não se preocupa com tamanha pobreza de espírito também porque, mesmo em sua plácida ignorância, os benevolentes observadores de sua biografia, sem querer, acertaram: loucura é um dos temas de *Dr. Fausto*, senão um dos principais ou o principal.

Consiste em uma façanha que cumpre e elucida que a linha melódica de Mann também pode assumir um tom afirmativo com um ar de traquinagem igual àquela da frase: “E não [é que] cheguei a concordar com eles?” (MANN, 1988, p. 11). Além disto, este melódico afirmativo, em nexos com a explicação final que Mann faz

questão de chamar de *prova* – aquela que deixa claro que tudo não passa de uma doença física –, também faz aflorar o sentido denotativo de ‘louco’, comentado em nossa análise inicial.

É imprescindível atestar também o fato de as melodias que compõem o polifônico irônico em análise não serem somente duas linhas melódicas faladas de entonações distintas, mas *inversas*. Trata-se de um jogo dialético de complementariedade. Nele, o dizer de Mann se estabelece como a verdade dos fatos. As palavras mantêm os seus valores reais como convenção significativa (afirmativamente), podendo *louco* ou até mesmo o *todo da sentença* se fixar como uma afirmativa que se nega, por ser em tom levemente traquinas; uma afirmativa que se sobrepõe a uma negativa, em um contexto em que o significado padrão dos vocábulos se contrapõe a um sonoro com intenção diversa de seu sentido.

Já no que se refere à melodia dedicada aos benevolentes, ela se consolida como um todo depreciativo, em uma negativa travestida de afirmativa, uma negativa-afirmativa, que se conserva de tal maneira, independente de se manter irônico ou tender para outras nuances sonoro-significativas como o sarcasmo, o desprezo. Por conseguinte, o polifônico em análise são dois contrários que se complementam. São duas linhas melódicas, a de Mann e a dos Benevolentes, que se totalizam como uma situação em verdade, mesmo que romanceada.

Com esta compleição, Mann comprova e fortalece a ideia de que a polifonia, tanto na Música quanto em seu trabalho literário, é naturalmente dialética. Não sendo, portanto, este jogo polifônico em análise o único a se mostrar de tal maneira e nem algo exclusivo de Thomas Mann. A própria noção de polifonia, em sua fonte, caracteriza-se como dialética, por se estabelecer como linhas melódicas contrastantes, independentes que se inter-relacionam, formando um todo, um discurso musical.

Miguel Reale (2003) esclarece ser a dialética um dos vocábulos mais complexos da filosofia, pois não comporta uma definição genérica que possa abranger todos os seus significados. De Platão a Hegel e Marx, é concebida ora como uma forma de conhecimento da verdade, ora como a lógica, ora como a própria filosofia, sendo a primeira destas acepções a adotada por Marx. Já, em Hegel, afigura-se como o contraste entre a tese e a antítese do qual nasce o terceiro termo, a síntese, “a expressão compreensiva da verdade almejada.” (REALE, 2003, p. 1).

Mesmo com toda essa diversidade de conceitos, o filósofo em questão mostra-nos que, em essência, dialética é “um ‘processo de ideias ou de princípios que se

contrapõem a respeito de determinado tema', no qual o que interessa são as perspectivas conflitantes na busca do verdadeiro", pouco importando se o seu ápice seja o encontro com a verdade em si. "No fundo, o fulcro de seu entendimento é a *concordia/discordans* que nos faz vislumbrar uma verdade ou uma conjectura em seu processo de realização." (REALE, 2003, p. 1).

Porém Reale (2003) não se limita em apenas apresentar tais noções. Serve-se delas para introduzir, de forma coerente, outros tipos de dialética que não hegeliana ou a marxista. São as com sínteses abertas, entre as quais está a de complementariedade, cujo princípio, segundo ele, foi desenvolvido por Niels Bohr, prêmio Nobel de física de 1922.

Naquele início de século, Niels Bohr, contemporâneo de Thomas Mann e Einstein, empenhava-se em resolver o conflito entre a teoria corpuscular e a ondulatória da luz. Mas, diante da impossibilidade de reduzi-las em algo que as sintetizasse, superando-as, chegou à conclusão de que as duas se mantinham em uma relação mútua como *distintas*. Não eram necessariamente conflitantes, mas se complementavam sem se fundirem (REALE, 2003).

Estabelece-se, portanto, a concepção de dialética que Reale (2003) considera ser "a única em condição de conciliar a teoria da relatividade de Einstein com a dos *quanta* de ação de Plank e o princípio de indeterminação de Heisenberg." (REALE, 2003, p. 2). Ou seja, foi graças a suas características que ela se tornou útil e, conseqüentemente, relevante, sendo disseminada para todas as ciências e para a filosofia por Louis de Bogleie, físico francês.

Dessa forma, Reale (2003) aplica-a na área do direito e nós a acolhemos como da natureza da polifonia em sua origem, na linguagem musical e em Thomas Mann. Mas, no que concerne a este, ainda devemos acrescentar à totalidade já exposta a respeito daquele seu jogo polifônico do gracejo que, cada uma de suas linhas melódicas (a afirmativa-negativa e a outra negativa-afirmativa) denunciam-se dialéticas em si mesmas. Ademais, como estudioso de filosofia, acreditamos que Mann se sirva de toda essa ciência que descrevemos sobre a dialética para construir o seu jogo de sensações/significados de alturas/rítmicas indefinidas e livres, ou seja, de falas, entonações de existências – o seu polifônico. Um tipo de discurso que nasce na criação/recepção do visual aliado ao sonoro e a coisas imaginativas e no/do imaginário humano, no caso da Literatura.

Já no que diz respeito ao literário em sentido estrito, acreditamos que tal discurso siga a mesma lógica, mas se restrinja à natureza do imaginado. Tal polifônico é uma discursividade possível de ocorrer tanto na Arte Literária quanto no literário *escritos*, mas não no que é da ordem do oral e muito menos em uma linguagem estritamente sonora com foco em alturas determinadas ou manipuladas e dentro de uma rítmica particular como a Música.

Esclarecidos todos esses particulares sobre o discurso dialético e acerca da polifonia na Literatura e no literário escritos, concentramo-nos um pouco mais no que lhe é específico: uma visita (não a do diabo), a entrega da alma a Deus, a obra máxima de uma vida, a doença física e a loucura, uma biografia e o jogo polifônico – um todo em formato de coisa jocosa. Esta é a introdução de o livro *A gênese do Doutor Fausto* que o espelha. Segundo o seu narrador, *Dr. Fausto* é uma biografia, não é um romance. Além disto, *Adrian Leverkühn*, o protagonista, pactua com o diabo para escrever a sua obra-prima, é contaminado em um prostíbulo por sífilis e morre louco.

Posto isto, podemos afirmar que o gracejo não é Literatura, arte, como o Scherzo¹³ em Música. Constitui-se em um gracejo de valor literário que tem o poder de desnudar de forma bem espontânea, lúdica, em toda sua unicidade e plenitude o que é *Dr. Fausto*: um romance polifônico. É, portanto, um literário que ilumina uma Literatura. Mann revela a polifonia em *Dr. Fausto* polifonicamente e, ao fazê-lo, a institui como algo também natural ao literário escrito, faltando para nós apenas demonstrá-lo em sua Literatura, em *Dr. Fausto*.

Assim, terminamos o nosso estudo preliminar sobre polifonia que sustenta e fortalece não apenas as nossas hipóteses sobre o assunto, mas também a nossa premissa fundamental. Aquela que versa sobre a desnecessidade de se determinar a Literatura escrita ou falada (a oral) com *status* de Música, musical ou portadora de musicalidade, estando nossa atenção toda voltada para a primeira. Além disto, ratifica a coerência de termos adotado as orientações de Adorno, a respeito do trabalho literário de Mann, como premissas.¹⁴

¹³ Scherzo significa gracejo, brincadeira. É um tipo de peça vocal ou instrumental ligeira, isto é, de fácil assimilação, que normalmente tem um andamento rápido, sendo, por exemplo, os das sinfonias de Beethoven, Schubert e Bruckner compostos por um ritmo percussivo e donos de um senso de humor que vai do jovial ao ameaçador (ISAACS, MARTIN, 1982).

¹⁴ Consideramos o termo *literário* abrangendo a Literatura e o literário em sentido estrito, aquele pertencente apenas ao âmbito estético como o gracejo que acabamos de analisar.

Em razão de não termos tomado como referência o guia e nem o simbolizado, mas somente o criado, acreditamos ser o nosso traçado analítico sobre o *gracejo*, como o desenvolvido sobre o *Prelúdio para órgão* de Werfel, capaz de evidenciar o disfarce de Mann: a sua objetividade. Sem contar que, ao revelarmos os contornos de seu *jogo polifônico irônico* em si, mostramos, na prática, o fato de as suas palavras serem portadoras da capacidade de carregar “um secreto sentido escondido [...] certo diabolismo, para os outros adivinharem”, ultrapassando a sua prática da ironia (ADORNO, 1965, p. 12). Dispensando, portanto, toda e qualquer iniciativa ou necessidade de se tecer ou buscar aquele *para além* todo equivocado de alguns estudos em Literatura.

Assim com todas as análises que empreendemos, fica evidenciada a importância de *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance para o desenvolvimento de nosso trabalho, cujo valor se assemelha ao do texto de Adorno, *Para um retrato de Thomas Mann*, ao do ensaio *A arte do romance* de Thomas Mann e ao escrito de Mikhail Bakhtin, *Os problemas da poética de Dostoiévski*, exercendo, os três, a função de referências basilares. Cabe enfatizar que faremos uso deste último como apenas preparação para aprofundarmos na noção de polifonia em Mann. E por mais que Bakhtin não considere *a morte do autor* e concordemos, prontamente, como seu posicionamento, em momento algum de nosso estudo, lançamos mão de sua ideia de autor como fenômeno estético inseparável da imagem de quem escreve e que vem envolvido em um aparato todo filosófico.

Concebemos a figura do autor, simplesmente, como o profissional que impõe a pena, como qualquer outro no e do mercado de trabalho, mas que tem o diferencial de criar um mundo imaginário por meio de sua subjetividade objetiva¹⁵. Porque se decide apagar “os caracteres individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 1992, p. 36) é ele quem se mata; mas continua, durante e depois de sua morte como antes – autor.

Sem contar que Mann (2001) enrobustece esta nossa ideia de autor ao se autodenominar, clara e ludicamente, como um profissional que desenvolveu um procedimento composicional próprio: determina as porções de si e dos outros que deseja impregnar e combinar em sua arte. Faz isto, afirmando que costuma

¹⁵ Neste caso, tal expressão representa todo potencial de um artista.

“contrabandear” pessoas e fatos reais para o mundo ficcional, ao mostrar como exemplos o tratamento que submete partes de si e de Nietzsche; as suas citações de *Ecce homo* e as de Shakespeare; (MANN, 2001) e o processo praticado com o uso das características de seu neto Frido.

Mann (2001) expõe, objetivamente, esse seu método de trabalho, nomeando-o de técnica de montagem e nós a acolhemos na condição de guia de nosso trabalho, da mesma forma que tratamos aquelas palavras de Foucault, as de Bakhtin e as nossas relativas a elas e a prática de uma vida inteira como musicista. A partitura está à nossa frente, o nome do autor se encontra do lado direito do papel e o título da peça ao centro no alto.

Todos os dias, olhamos para os dois, mas tudo está na música que ressoa, ela tem vida própria e nossa interpretação nasce dela e do que lhe é natural, independente de ser vocal ou instrumental. O que significa afirmar também que, no âmbito de nosso estudo literário, não lançamos mão de imagem alguma do autor como alguém que está por trás em relação à sua obra, como também não adotamos a de manipulador de marionetes (sejam elas as personagens ou narrador) ou similares, em razão de nosso objeto de estudo não se enquadrar neste quesito.

E para completar esta linha de raciocínio, deixamos registrado o valor que o ensaio *A arte do romance* de Thomas Mann assume durante o desenvolvimento de nossa tese. Ele se configura como um suporte de extrema importância pela sua consistência, não somente no que concerne ao tema que anuncia, mas também à sua riqueza crítica sobre a construção do conhecimento humano. Por ser assim, estas duas qualidades suas têm a capacidade de nos fazer pensar duas, três vezes no modo como devemos lançar o olhar em nosso objeto de estudo.

Ademais, fazendo uso do ato de acercá-lo um pouco mais, é possível asseverar que ele traz como *um continuum* que o atravessa, *um alerta* subentendido sobre a importância de se levar em conta, e com devida seriedade, a essência da arte. Mas, além deste, há outro, com característica inversa, é *declarado*. Trata-se de uma *advertência*, um lembrete literal quanto à necessidade, à essencialidade de se resolver definitivamente a transmutabilidade da Literatura em Música (o nosso segundo problema).

Assim, por se estabelecerem desta forma, a análise que empreenderemos sobre este escrito de Mann se configurará como um dos sustentáculos de nossa tese número 2, além de fortalecer a de número 3. Lembrando que aquela é sobre a relação

intrínseca que defendemos existir entre a transmutação da Literatura e a prática da primazia do poemático, e esta refere-se especificamente ao polifônico em Mann.

Desse modo, considerando o todo que acabamos de descrever acerca do *A arte do romance* e a maneira como Mann lida com posturas iguais a dos benevolentes e a de Werfel, sem fundamento algum, chegamos às seguintes conclusões: não basta adotar as orientações de Adorno como premissas e nem livrar Mann de todos possíveis rótulos depreciativos, espetaculares ou equivocados que recebeu e que ainda recebe, como estratégias para conseguirmos comentar *Dr. Fausto* de forma adequada e íntegra.

Sendo assim, delegamos ao ensaio *A arte do romance* o poder de nortear a nossa tese e o de sedimentar determinados procedimentos como ser ele o mediador de um entrelace que promoveremos entre três ensaios. Atribuímos também a ele a habilidade de orientar a criação da arquitetura que desenhamos neste exato momento, além de, junto com o nosso conhecimento prévio em Música e Literatura, possibilitarmos-nos colocar em estado de resolução a nossa premissa fundamental (a sobre Literatura como Música).

Ademais, tal escrito de Mann orienta a nossa concepção própria de arte e de Literatura e de literário escritos, da mesma maneira que nos ajuda a lapidar as ideias teóricas ou conceitos que criamos neste espaço escrita, como os que já se fizeram presentes: a *subjetividade objetiva* ou *um subjetivo objetivo*; e a *objetividade subjetiva* ou *um objetivo subjetivo*. O primeiro nasce em decorrência de entendermos a arte como uma categoria de linguagem de natureza subjetiva, mas que, para existir, exige certa objetividade. Logo, *Subjetividade objetiva* ou *subjetivo objetivo* são expressões que a representam, como também abrangem todo potencial de um artista (conhecimento técnico e teórico, intuitivo, criatividade, entre outros) necessário para realizar sua tarefa, significando ainda o próprio objeto artístico em si.

Delineamo-las partindo do princípio de que toda a criação humana é uma sistematização, tem seu objetivo e, por ser assim, é bem pensada. Há sempre escolhas a serem feitas e mesmo que seja, por exemplo, uma obra de arte aleatória, decidiu-se por esta sua natureza. Desta forma, seguindo este mesmo raciocínio, estão as expressões *objetividade subjetiva* ou *objetivo subjetivo* que dizem respeito a outro tipo de arquitetura humana, entre as quais se encontram o ensaístico, a escrita científico-acadêmica (dissertações, projetos, teses), Filosofia, História etc.

É, exatamente, nesta configuração, como um *objetivo subjetivo* que consideramos o literário em sentido estrito, um *simplesmente estético*, da ordem das belas letras, em termos discursivos e estilístico, em sentido macro e micro do texto. Mesmo que romanceado, a seu modo, tem compromisso com a verdade, com o que é real¹⁶ e o seu objetivo não é plena e unicamente afetar os nossos sentidos.

Além disto, acreditamos ser matéria dos Estudos Literários este *simplesmente estético* e as graduações de subjetivo que podem embeber-se, como, por exemplo, um texto jornalístico escrito ou falado na TV, um filosófico, um historiográfico, um ensaio etc. Trata-se de um *objetivo* que pode chegar a um alto grau de *subjetividade* pelo que pode suscitar o manuseio das palavras e a presença do ser do homem em conexão com elas e o seu ser homem no mundo do homem, como é o caso do gracejo de Thomas Mann que analisamos.

Em situação inversa, a área dos Estudos Literários pode ter que lidar com *um subjetivo objetivo*, portanto, arte, Literatura, configurando-se como um texto literário pleno de si e em si, que finja não ser sendo. Como pode se deparar com um que se camufle como híbrido, cuja parcela objetiva sua – não apenas a que se refere à sua sistematização, mas à sua intenção de ser ou a outros de seus componentes – tenha preponderância considerável em seu todo; ou pode encontrar um artístico que negue a sua natureza e se reafirme como tal, entre outras possibilidades que nossa imaginação não alcança ou pode alcançar, mas não sabe.

Além de tudo que foi exposto, registramos que a presente proposta de tese se legitima e é legitimada por toda a trajetória universitária de sua autora, voltada tanto para a Música¹⁷, quanto para a Literatura. A sua dissertação de Mestrado intitulada *Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágico-musical, criação e historicidade*, aborda fluidamente o entrelaçamento do texto literário com a Música em uma peça teatral que se propõe musical, um teatro musicado, um musical. A sua monografia do curso de especialização em Interpretação Teatral, *Da ciência ao poético*:

¹⁶ Esta noção de *compromisso ou descompromisso com a verdade e com o que é real, com a realidade* da qual fazemos uso ao longo de nossa tese creditamos ao Prof. Dr. Sidney Barbosa. Conhecimento que adquirimos durante uma de suas aulas cujo tema era O que é Literatura? A primeira entre tantas das quais participamos como aluna especial do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UNB) no ano de 2012.

¹⁷ Graduada em Música – Instrumento violão, possui Mestrado em Letras e Especializações em Interpretação Teatral e em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

uma estratégia de desmistificação do talento para as artes envolve a Música, o Teatro, o Desenho e a Neurociência, ao passo que a da Graduação em Música, *Processos de criação*: caminho para uma musicalização efetiva, a Psicologia e a linguagem musical, e a da Especialização em Língua e Literaturas Espanhola e Hispano-americana apenas a Literatura com *Luvina*: um estudo da narrativa fantástica de Juan Rulfo.

Ainda sobre o percurso acadêmico da autora, é importante registrar o que a motivou a se interessar pela área das Letras. Foi o encantamento pela palavra, pelo estudo do texto em si, que a impulsionou a concretizar o seu Mestrado em Letras, aliado ao desejo de escrever uma dissertação que tratasse também de Música, mas sem produzir um traçado científico restrito ao público especializado desta área. Algo que pudesse interessar a leigos ou não na linguagem musical. Uma conduta praticada naquele momento e que se confirma na escrita da tese de Doutorado.

Assim, considerando o caráter da motivação da autora e a particularidade do polifônico em Mann ser uma transposição direta deste procedimento composicional da Música para o literário. Levando em conta os fatos de o problema de ordem geral de nossa tese envolver a linguagem musical e de ela estar inserida no campo das Interartes, comunicamos que faremos uso de todas as peculiaridades de tais prerrogativas. Uma decisão que se afigura como o procedimento metodológico de indicar a escuta de áudios/vídeos no decorrer de nossa tese.

Esta sistemática se justifica em razão de sustentar nossas ideias, uma vez que a apreciação estética da Música acontece na escuta, além de ela ser o recurso fundamental para o estudo analítico desta arte estritamente sonora. Mas, por outro lado, não devemos nos esquecer de enfatizar o fato de não ser esta medida a única a compor a nossa *metodologia* de trabalho. Há ainda aquelas já comentadas: a estratégia de tomarmos como parâmetro a linguagem musical para resolver o problema de ordem geral, além de ela servir de suporte para melhor entendimento do polifônico teórico de *Dr. Fausto*; e a atitude de determinarmos as nossas referências basilares (as de Adorno, Bakhtin) e as obras de Mann com suas funções específicas.

Por fim, não poderíamos deixar de indicar a composição da presente Introdução como um componente de nossa metodologia: as diretrizes de nossa tese, a análise do polifônico irônico e tudo que ela sedimenta previamente. Ademais, há a decisão de promover, no capítulo 1, o enlace de três ensaios sobre o romance para provar as perdas que recaem na própria Literatura ao se transformar em Música. Um dos três

textos assume o papel de impulsionar a nossa escrita, enquanto um outro cumpre o de mediador. Mas tal empreitada não se restringe a esta conduta. Para descrevermos a dinâmica desta *tese número 2* e abriremos o nosso texto para a outra, acerca da impossibilidade de uma arte se transmutar em outra (*a tese número 1*), criamos um espaço dedicado, exclusivamente, ao ensaio-mediador, a primeira seção do Capítulo 2.

Quanto à nossa trama textual, podemos declarar que possui a característica de ser tecida por fios vários, por conhecimentos de diversas áreas como Literatura, Música, Neurociência, Acústica Musical e Filosofia. Os seus capítulos são compostos por três seções. Como o objeto de estudo de nossa tese é um romance, a matéria em foco do primeiro é ele – *O romance*. Objetiva, por meio do entrelace de três ensaios de diferentes autores, tecer o modo como lidam com o fato de o romance moderno ser uma épica em prosa, tendo como modelo tradicional de comparabilidade do que se determina como pertencente ao gênero épico, a epopeia grega, uma forma literária em verso.

Assim, à medida que promovemos tal confronto, alguns traços característicos tanto da épica antiga quanto da moderna são desenhados e, simultaneamente, desvendamos a relação intrínseca da *supervalorização* do imaginativo e do sensível em pureza; do que é da ordem das emoções, sensações; do elevado, do grandioso e do sagrado na/da poesia com a concepção equivocada da música da palavra. Ao desvelarmos tal ideia, acreditamos possibilitar ao leitor vislumbrar do que se trata as outras variantes sobre este tema, como a musicalidade do verso, a metáfora como Música etc.

Na primeira de suas seções, denominada de *Três subjetividades e mais uma*, descrevemos as particularidades dos três ensaios escolhidos: *A situação do romance*, de Julio Cortázar; *A arte do romance*, de Thomas Mann; e *A ambiguidade do romance*, de Octavio Paz. Em meio ao contraste promovido entre eles, delineamos os pormenores a respeito da epopeia grega, mostramos a recorrência da prática de se apartar o imaginativo da racionalidade, tendo como referência basilar o próprio mundo grego arcaico e a teoria inovadora do campo da neurociência de Antonio Damásio.

Na segunda seção deste primeiro capítulo, denominada de *Uma ponta da trança*, comentamos a teoria de Octavio Paz, que sustenta a existência de um anômalo dentro da linguagem artística. Momento em que não só mantemos o poder suspensivo das palavras reveladoras de Mann, como elucidamos o que Octavio Paz

define como a Música da palavra e confrontamos a sua concepção de epopeia com as nossas inferências sobre o assunto.

Já em *O trançado final*, a terceira seção do Capítulo 1, como o próprio título anuncia, voltamos a promover o enlace dos três ensaios e comentamos mais profundamente o trabalho de Cortázar. Ademais, entre outros particulares desenvolvidos, introduzimos a nossa visão de linguagem humana como instrumento de trabalho do artista da palavra literária e não como uma instância teórica.

Na sequência, está Capítulo 2, denominado de *Thomas Mann – Literatura e Música*. Podemos adiantar que, graças às palavras de Mann, fechamos, definitivamente e de forma incisiva e bem clara, a tese número 2, a relativa à supervalorização do poemático sustentada na transmutação da Literatura em Música, matéria do Capítulo 1. Além disto, delineamos os contornos das artes envolvidas no polifônico teórico de Mann e as configurações possíveis, dando mais consistência à nossa tese número 1 acerca da impossibilidade de uma arte se transformar em outra. Por fim, analisamos o polifônico teórico em *Dr. Fausto*.

Detalhando um pouco a primeira seção, desse Capítulo 2, *A arte do romance – Thomas Mann e Eu seu irônico*, podemos afirmar que, entre outros pormenores, elucidamos os rótulos que estudiosos determinam para Thomas Mann, sendo a *ironia* o escolhido como o centro de nossas atenções. Esta seção consiste em uma análise descritiva que revela o quanto Mann julga plausível a marca que recebe de autor irônico. Aniquila-o pela sua raiz, com seu Eu-irônico, mostrando metodicamente o que realmente é um discurso irônico. É, exatamente, desta maneira que procede no que diz respeito à prática da transmutação da Literatura em Música e o seu nexos com a rotina de se pregar a supremacia do poemático.

A segunda seção, denominada de *Duas artes sonoras: aproximações e distanciamentos*, é o momento em que comprovamos a nossa tese de número 1 sobre a impossibilidade da Literatura se transmutar em Música. Ao fazermos isto, já envolvemos *Dr. Fausto* neste processo, colocamos em prática aquela estratégia de desnudar a materialidade da Música, ao mesmo tempo em que criamos condições básicas para o entendimento do polifônico teórico em *Dr. Fausto*. É durante esta empreitada que criamos as ideias de *flúres de existências finitas* e a de *existência de um fluir singular*.

Por fim, a última seção: *O polifônico em Dr. Fausto*: nela, cuidamos das noções básicas de tema, sequencialidade e harmonia; narrador-testemunha, *Künstlerroman*

(romance de artista) e *essai-roman* (romance-ensaio). Para tanto, pautamo-nos em textos como *O ponto de vista na ficção*, de Friedmann, *O romance do século XX*, de Tadié e *Teoria do ensaio*, de José Luis Gómez-Martínez, entre outros.

Assim, faz-se *Dr. Fausto de Thomas Mann*: um romance polifônico dodecafônico.

2 O ROMANCE

2.1 Três subjetividades e mais uma

Desde o início do século XX, o romance moderno tem sido matéria de vários trabalhos teóricos e não mais restritos àquela visão tradicional do biografismo e do psicologismo, constituindo-se assim, em um momento de consideráveis avanços nos Estudos Literários, pois viu-se aflorar novas formas de entendê-lo. Assim, é levando em conta este contexto que, Afrânio Coutinho (1977) nos alerta sobre os prefácios escritos por Henry James acerca de suas próprias obras, editadas de 1907 a 1909, como o trabalho “mais importante e fecundo [que] até então se escreveu em matéria de análise crítica da ficção.” (COUTINHO, 1977, p. VII).

Segundo esse teórico, tais prefácios representam um marco para a área das Letras, porque, por meio deles, James, como romancista, contista e um dos maiores críticos da Literatura inglesa, lança os parâmetros fundamentais do estudo analítico da prosa de ficção. Trata de todos os seus aspectos “técnicos, artísticos e temáticos” como “arte e artista, arte e vida, arte e ideal, arte e moral”; técnicas de descrição e caracterização; ponto de vista; o sobrenatural, a ironia, a anedota; o tempo, as personagens históricas, a cena dramática entre outros (COUTINHO, 1977, p. VII).

Assim, em virtude da tamanha importância do feito de Henry James, a sua repercussão atinge resultados imediatos entre estudiosos ingleses. Algo que pode ser comprovado com as obras de Percy Lubbock, E. M. Forster e Edwin Muir, editadas em 1921, 1927 e 1928 (respectivamente), uma vez que tinham como propósito difundir as diretrizes de suas propostas. Porém, do outro lado da Mancha, em situação contrária, os franceses se mantiveram ainda por muito tempo. Despertaram somente para as novas tendências da crítica literária tardiamente, continuando presos ao psicologismo e biografismo até os anos de 1960 (COUTINHO, 1977).

Durante toda a década de 1940, a Inglaterra se conserva centrada na prática das novas abordagens da Literatura como objeto de estudo ou daquilo que Coutinho (1977) chama de “a renovação da crítica da narrativa”. Tanto naquele país quanto nos Estados Unidos, esta renovação invade as universidades, “passando a dominar a técnica do ensino e os estudos literários sobre livros e autores.” (COUTINHO, 1977, p. VIII). Adotam *Understanding Fiction*, de Brooks e Warren (1943), como parâmetro teórico, e *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye (1957), passa a ser considerado o livro mais significativo dos novos tempos dos Estudos Literários. Vale enfatizar que,

além destes escritos, Coutinho (1977) mostra-nos, ainda, em seu prefácio *A crítica da ficção* do livro *A Natureza da Narrativa* de Robert Scholes e Robert Kellogg, outros trabalhos relevantes, como os dos formalistas eslavos e entre os alemães o de André Jolles e Auerbach; os dos franceses como os de Barthes e Foucault e entre os Italianos os de Benedetto Croce e Umberto Eco; o do húngaro Lukács, entre tantos outros (COUTINHO, 1977).

Estudos que ainda ressoam e fazem mover investigativas e mais investigativas sobre o romance, e cada uma a seu modo, lançam propostas empenhadas em delinear entendimentos sobre a peculiaridade de uma épica que não é em verso, mas em prosa, e que não canta mais os feitos de um herói-modelo. Faz da fala transfigurada em escrita o seu instrumento.

Em meio a tantas vozes, em vez de compor um tecido no qual muitas possam soar, vislumbramos um caminho que nos parece ser o mais acertado e produtivo: o de escolher apenas escritores e poetas que se proponham teorizar sobre a arte do romance. Sendo assim, adotaremos esta conduta, porém, mantendo a nossa atenção voltada apenas para os pontos que consideramos essenciais para a construção do presente traçado, cujo objetivo primeiro é preservar a integridade das artes e do romance como uma forma artística. Algo que está em conformidade com a nossa premissa fundamental, que prega a desnecessidade da Literatura ser Música e tudo que a envolve.

Trata-se de um procedimento que se apura um pouco mais ao definirmos a quantidade e quais os textos que serão trabalhados, além de fazermos questão de estabelecê-los em condição de contraste. Porque, à medida que explicitamos o modo como determinados autores lidam com o fato do romance ser em prosa, desvelamos as suas singularidades como épica moderna. Um fruir estético que se concretiza na/pela escrita em contraposição ao modelo em verso, referência tradicional do que se acolhe como o do gênero épico.

São *A situação do romance*, de Julio Cortázar; *A arte do romance*, de Thomas Mann; e *A ambiguidade do romance*, de Octavio Paz, os escolhidos. Entretanto, além deles, há uma quarta ponta de nosso trançado que vem do campo da neurociência: Antonio Damásio, que, entre outras competências, tem a de explicar a razão de cada um destes pensamentos inscritos em forma de ensaios ser único.

De um lado, está o de Cortázar (2006), que, mesmo estando sob as sombras das colunas áticas, apresenta-se como uma teoria toda coerente. De outro, encontra-

se o de Mann, cujo interesse primordial é revelar as verdades sobre esta prática tradicional de grudar o romance ao modelo clássico. Por fim, está o lugar onde o de Octavio Paz se coloca: de um lado que o difere significativamente dos outros dois.

É exatamente em virtude desta sua condição que delegamos a ele o papel de impulsionar o confronto a que nos propomos entre ensaios, apesar de possuir a característica de se alicerçar em outros capítulos do livro do qual faz parte e termos que recorrer a eles e a outros escritos para nos fundamentar. Tal decisão se justifica, sobretudo, em razão de o *A ambiguidade do romance* se concretizar como um exemplo sistematizado de transmutabilidade da Literatura em Música, possibilitando-nos desenvolver a nossa tese de número 2 a contento. Além disto, ela é motivada pela maneira toda própria de Paz lidar com o fato de a épica moderna ser em prosa, pelo caráter provocativo de seu texto incitar a reflexão e pelo seu alto nível de excelência como escritura ensaística.

Em seu livro *Signos em rotação*, entre outros pormenores, o poeta e teórico mexicano registra a poesia como possuidora de uma música própria e o desejo de um dia este tipo de escrita (a poética) se tornar palavra pronunciada. Mas, em contraposição, toma como referência, para tratar do romance moderno, cuja natureza é absolutamente grafada, um tipo de música vocal (a epopeia grega). Ou seja, Paz elege como parâmetro de análise do romance algo que é apreciado oralmente, cantando-se, e que possuiu como único meio de ter chegado até nós o fato de ter sido cravado em formato de letras ou de outros símbolos.

Somando-se a tudo isso, ainda há o detalhe de ele apartar o que considera ser da ordem do sensível, do imaginário – a poesia – do que julga ser embebido em racionalidade – o romance. Noção para qual acreditamos ser uma atitude acertada evocarmos atrevidamente, neste instante, as palavras de Thomas Mann: “Posso [até] imaginar alguém que negue ser o romance uma forma de arte.” (MANN, 1988, p. 13).

Para terminar, devemos salientar também que Octavio Paz (1972), ao delinear as temáticas de seu livro *Signos em rotação, a tragédia e a épica gregas, a poesia lírica moderna e o romance*, deixa bem clara a sua visão a respeito de cada uma. As primeiras, segundo ele, tratam da liberdade humana, sendo possível perceber “[a relação] entre a palavra poética e a social, a história e o homem” (PAZ, 1972, p. 59), que, no decorrer de seu texto, elucida ser uma relação de coincidência. Já as outras duas, a poesia lírica moderna e o romance, são consideradas exceções, porque

aquela inaugura a concepção de poética que deseja “refazer o mundo à sua imagem” e este é uma *anomalía* pertencente ao gênero épico (PAZ, 1972, p. 59).

Seria possível existir alguma anomalia em arte? Sob quais argumentos Paz visualiza este fenômeno dentro da linguagem artística? E Cortázar? Mesmo seguindo a lógica tradicional adotada por Paz, o que consegue acrescentar quanto à noção de romance em prosa? Qual a real contribuição de Mann a esta temática? Para responder a estas indagações e compreender de forma adequada o anomálico que Octavio Paz atesta existir dentro do épico, recorreremos a Friedrich Wilhelm Nietzsche, Roberto Machado e Jean-Pierre Vernant.

Mas, para prosseguirmos, primeiro, devemos pôr em destaque o tipo de literatura que definimos como ponto de partida para esta nossa empreitada. Trata-se do mesmo usado como medida por Paz, para estabelecer o romance como um anormal dentro das artes; por Cortázar, para construir a sua teoria; e por Mann, para ironizar e revelar verdades: a épica, que não era nem lida e nem falada, era entoada pelo Aedo, o poeta que, literalmente, cantava acompanhado por instrumentos de cordas – esta é a epopeia grega.

Machado (2006) afirma ser a épica grega uma apologia à noção de *agón* (disputa, luta, confronto), argumentando que ela “transforma a crueldade em disputa” e “se ‘a repetição incansável das cenas de combate e horror da guerra de Troia [são] contempla[das] por Homero como delícia’ é porque a epopeia é a legitimação do combate e da alegria de combater.” (MACHADO, 2006, p. 204). Segundo este estudioso, o *agón* é a resposta épica ao sofrimento humano, à crueldade e à morte, cujo entendimento aprofundado só é possível por meio da noção de individualidade. “A arte apolínea é uma justificação do mundo da individuação. Melhor ainda, a epopeia é um processo de individuação, que cria o indivíduo [por meio da] competição pela glória.” (MACHADO, 2006, p. 204).

Além disto, Machado (2006) esclarece que o combate individual inscrito, na épica antiga, não faz brilhar a existência do homem pela busca da felicidade, como ocorre a partir dos socráticos e persiste na modernidade, mas, para escapar do anonimato, para ser imortalizado pela voz cantada do Aedo (MACHADO, 2006). E como é ele quem detém a memória coletiva, sedimenta toda a ordem sócio-político-artístico-religiosa, cujos elementos são um todo indissociável, é possível chegar à seguinte conclusão: a voz cantante do aedo, que tem a característica de ser *in*

praesentia, não apenas cria a ideia de indivíduo do homem grego. Perpetua-a porque causa inveja a quem a ouve.

Uma vez posta essa nossa inferência, é imprescindível evidenciar que é Nietzsche (2013) – com o quinto e último de seus *Cinco prefácios para livros não escritos*, denominado de *A Disputa de Homero* – o responsável por não só fundamentá-la, mas por impulsionar as linhas que seguem. Porque, ao indagar sobre a razão dos gregos se alegrarem com imagens de combates, crueldade e horror na *Ilíada* e sobre o que haveria por trás do mundo homérico como nascedouro de tudo o que se refere ao helênico (NIETZSCHE, 2013, p. 26), ajuda-nos a elucidar a natureza da arte apolínea, o universo épico grego.

Nietzsche (2013) concretiza tal empreitada, lançando mão do primeiro poema didático grego, *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, que anuncia a existência de duas deusas Eris. A má, que nasce mais velha e na noite, que tem o papel de conduzir à guerra, ao combate, e mortal algum deseja sofrê-la; e uma outra boa, concebida por Zeus, que impulsiona o homem à ação e não à luta destrutiva, como induz a Eris má.

Ela, mesmo o indivíduo não tendo habilidade para o trabalho, possui o poder de impeli-lo, pois propicia a ação da disputa por meio das noções da inveja, do rancor e do ciúme, sentimentos considerados pelos gregos antigos de maneira diversa da do homem moderno. O vizinho sem posses olha para o outro que é rico e se esforça em busca de seu bem-estar; “o oleiro guarda rancor do oleiro e o carpinteiro do carpinteiro, o mendigo inveja o mendigo e o cantor inveja o cantor. O grego é invejoso e percebe essa qualidade, não como uma falha, mas como a atuação de uma divindade benéfica.” (NIETZSCHE, 2013, p. 28).

Trata-se, portanto, de uma sociedade de confronto, performática, em que a única forma de ser reconhecido é vencendo rivais em uma competição ininterrupta pela glória, nos trabalhos do dia a dia, por meio dos jogos atléticos, da oratória e no próprio campo de batalha. Cada ser humano “encontra-se colocado sob o olhar de outro, cada um existe por esse olhar. Somos o que os outros veem de nós. A identidade de um indivíduo coincide com a sua avaliação social.” (VERNANT, 2002, p. 184).

O modo como o grego concebe o ato de ver favorece a condição de que o olhar não só esteja no mundo, mas também seja parte dele, impossibilitando que a alma do indivíduo possa ser traduzida pela sua singularidade. A alma é impessoal ou suprapessoal, encontra-se dentro do indivíduo e além dele. O seu objetivo não é

garantir a particularidade de determinado ser humano, mas livrá-lo dela, integrando-o a um todo cósmico e divino. O conhecimento de si acontece de forma indireta, vendo e sendo visto e “A identidade de cada um se revela no contato com o outro, pelo cruzamento dos olhares e pela troca de palavras.” (VERNANT, 2002, p. 184).

Essa concepção grega do olhar se funda, de forma simétrica, no fascínio de Gorgó (Medusa), que detém o poder de morte e da qual o homem insiste em se desviar, mas não deixa de encontrar; e no erótico platônico, no fluxo que circula nos olhares trocados entre amantes, na situação em que estão um frente ao outro e cada um percebe nos olhos do outro o seu próprio reflexo, um é espelho do outro, o seu duplo. Desta forma, o *Conhece-te a ti mesmo* do templo de Apolo não representa de maneira alguma uma prática de introspecção, autoanálise (VERNANT, 2002).

Diz respeito a um espelhamento do homem na figura de Apolo, deus que, sob o olhar de Nietzsche, é a “imagem divina do *principium individuationis*” (MACHADO, 2006, p. 206) e que, na mitologia grega, assume o papel de “a divindade ética da medida, da bela aparência e dos justos limites.” (MACHADO, 2006, p. 209). “Ele é o Resplandecente de modo total: em sua raiz mais profunda, é o deus do sol e da luz, que se revela em seu brilho.” (MACHADO, 2006, p. 206).

Sendo assim, o oráculo de Delfos, como um jogo de espelhos que é, além de possibilitar ao homem se ver refletido na beleza e na justa medida de Apolo, incita-o com a proposição de que quanto mais ambicioso for, mais intenso será o seu brilho (MACHADO, 2006). Ademais, o reflexo deste divino no homem o faz conhecer quão inferior é, levando-o a ter consciência de nunca poder se igualar ao deus solar, pois o desvela como um ser com a morte nos olhos, apenas como um parente seu. (VERNANT, 2002, p. 183).

Posto isso, convém enfatizar que a trajetória, que desenhamos até momento, não somente fundamenta aquela nossa inferência sobre o que provoca a ideia de individualidade e a sua perpetuação ser o som da voz cantada de quem narra a poesia de Homero. Possibilita-nos, também, constatar que a epopeia é mais que uma apologia do *agón*. É o próprio *agón* pela inveja que desperta no ouvinte. Espelha o homem que se vê espelhado, por intermédio da imagem mental da figura do herói-modelo, que o canto do Aedo faz nascer no ser refletido.

Imagem porque, segundo Antônio Damásio (1996), o ser humano, em contato com o meio, não só emite respostas espontâneas externas, as motoras, denominadas de comportamento, mas também internas, as imagens. Elas são construídas com

base nos sinais originários das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensorial), que o homem tem a capacidade de ordenar durante o processo chamado pensamento (DAMÁSIO, 1996).

O ouvinte inveja o herói por ser o arquétipo do reflexo do jogo de espelhos apolíneo. O herói se viu refletido na beleza e na justa medida de Apolo, como todo humano, mas é o mais belo, o mais intenso reflexo do Resplandecente, do Olho solar. Ele é dois mundos, o entre lugar, o trânsito; além de ser a personificação da Eris boa, da ação.

Representa, portanto, a consagração dos fundamentos eternos da cidade: eis a razão dos gregos se deliciarem com imagens de combates, crueldade e horror na *Ilíada*. A epopeia é o *agón estético* que contém em si outro *agón*, o *cotidiano*, na condição de uma esfera que contém em si outra esfera, mas esta outra também aquela uma, como um verdadeiro fluxo em vida, cujo movimento é a imortalização de ambas.

Tudo nos leva a crer e concluir que a disputa (o *agón*) que está dentro do mundo ficcional, no da *Ilíada*, não exerce função alguma como resposta ao sofrimento humano aventada por Machado. Porque, se o seu entendimento de forma aprofundada somente é possível de acontecer por meio da individualidade, ao afirmá-la com o uso da voz cantada do Aedo, está-se reafirmando o equilíbrio entre a vida e a morte pelo ver e ser visto no dia a dia grego.

Ademais, é colocando em prática a dimensão heroica da glória, do sucesso, que já está no cotidiano e é potencializada pela épica, que a individualidade se consolida. Isto ocorre ao se negar a finitude da vida, escapando do anonimato e se imortalizando por meio da memória dos homens, porque tal feito representa o bem comum das gerações vindouras, a perpetuação da cidade. A epopeia é, portanto, a disputa em nome da manutenção da dinâmica da vida produtiva e dos fundamentos eternos da Grécia antiga.

Exposto todo esse nosso raciocínio sobre universo literário/cotidiano grego – que tem suas origens nas impressões de Nietzsche sobre as deusas Eris, na Grécia como sociedade de confronto, apresentada por Vernant e nas ideias de Machado – deixamo-lo soar por mais um tempo enquanto escrevemos as presentes palavras. A razão desta proposição está no fato de ser a resposta a uma questão que o próprio Nietzsche cogitou: “o que quer dizer uma vida de luta e vitória?” (NIETZSCHE, 2013, p. 27). Feito isto, em contraste, colocamos, para ressoar adiante, a voz deste filósofo,

mas, por servir de fundamentação à totalidade de nosso traçado desenvolvido até o momento sobre o mundo antigo grego.

Segundo Nietzsche, o *agón*, o confronto tinha o papel de manter a saúde da cidade-estado e não havia o *melhor*, mas, se houvesse, seria em companhia de outros, pois esta era ideia de ostracismo em voga. Se não se configurasse assim, esgotaria a disputa e colocaria em risco o “fundamento eterno da vida da cidade helênica.” (NIETZSCHE, 2013, p. 29). A instituição do ostracismo era uma forma de estímulo, pois eliminados os que sobressaíssem despertava, novamente a disputa. E se alguém visse determinado lutador caído ao chão, ele iniciaria outro tipo de *agón*, convencendo este alguém do contrário, de que não foi derrotado (NIETZSCHE, 2013).

Desde a infância, o jovem era impelido à competição entre as cidades, servindo de instrumento para consagrar a sua. Ele queria o bem de sua cidade natal e que a fama dela se desdobrasse na sua. De acordo com Nietzsche (2013), a participação nas competições representava, ao mesmo tempo, um estímulo ao egoísmo, ao individual e a propulsão de refreá-lo.

Constituindo-se, assim, em um contexto que o leva a declarar que o homem da Antiguidade, por ter os seus objetivos próximos do alcançável, era muito mais livre que o moderno, que possui uma infinidade deles que atropelam o seu olhar. Nietzsche (2013) equiva tal situação a do veloz Aquiles na parábola do eleata Zenão: “a infinidade o obstrui, ele nunca alcança a tartaruga.” (NIETZSCHE, 2013, p. 30).

Com essa contraposição entre o antigo e o moderno, alinhavamos o todo que tecemos sobre o primeiro destes mundos, deixando bem iluminada, ao desvelá-lo, a discrepância entre eles quanto às suas noções de competição/confronto, individualidade/subjetividade humana e de organização sociopolíticoculturalreligiosa. Tornando-se, com isto, algo bem elementar o *status* do romance como anomália, se tomado segundo os parâmetros de um mundo que não o seu. Em razão deste anômálico não se afigurar em simplicidade, é com o escrito que o instaura que iniciamos o contraste entre os ensaios escolhidos.

Paz (1972), no seu *A ambiguidade do romance*, dispõe-se a penetrar de modo aprofundado *na contradição* de se chamar o romance de épica sendo ambíguo, uma vez que lhe cabe “desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico.” (PAZ, 1972, p. 68). Pretende ultrapassar o feito de Jacob Burckhardt, um dos primeiros teóricos a enxergá-lo como a “épica da sociedade moderna”, mas que se restringiu apenas a esta constatação. E assim o faz.

Paz (1972) inicia afirmando que a sua singularidade provém do que lhe é essencial, de sua linguagem, e formula uma pergunta com a resposta pronta: “É prosa? Se se pensa nas epopeias, evidentemente [que] sim”, (PAZ, 1972, p. 68). Trata-se de um jogo discursivo que, naturalmente, nos remete à ideia de romance como uma literatura que possui seus valores ficcionais e organizacionais próprios, como as epopeias os têm. Assertiva para qual consideramos o nosso dia a dia como leitores e estudiosos desta arte e as indicações de Cortázar de que “já nos curamos do rigoroso conceito apolíneo do passado clássico.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64). Porém, esta não é a proposta de Paz.

Na sequência, ele cria uma oposição àquela pergunta-resposta (*É prosa?* [...]), levando-nos a pensar sobre o que é o romance: “mas, mal se compara aos gêneros [tipos, formas] clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis.” (PAZ, 1972, p. 68). Na verdade, Paz recorre a tais contraditórios irônicos e provocativos, como estratégia para ressaltar que é deste segundo tipo de prosa, sem marca artística, que ele se vale para explicar e instaurar a anomalia no romance, por acreditar ser sinônimo de pensamento racional, analítico e crítico.

Esse tipo de prosa não se constitui em uma simples escolha, mas em um daqueles elementos que compõem o seu complexo teórico, delineado ao longo de outros capítulos de seu livro *Signos em rotação*. Nele, além de referenciar o padrão clássico do épico, a epopeia grega, procede de igual modo em relação àquelas formas da prosa. Algo confirmado com sistemática clareza ao determinar, no primeiro capítulo, *Verso e Prosa*, a *demonstração* e o *discurso* como as mais perfeitas e fazer uso de suas noções para apresentar, com grande maestria, os fundamentos de sua teoria cujo foco é o *poemático*.

Um poemático que assume o papel de instância abstrata como a fonte única de tudo que se nomeia de Literatura. Evidenciando-se, assim, com todos os pormenores já expostos que, em Octavio Paz, não cabe ao homem a escolha do uso do verso ou da prosa como recursos composicionais que lhe permitem produzir estéticas literárias independentes. Como algo que faz parte de um todo, a arte literária, como ocorre em Cortázar e Mann.

É se pautando nessa sua maneira de pensar que Paz (1972) afirma que “O filósofo ordena as ideias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista nem demonstra nem conta: recria um mundo.”

(PAZ, 1972, p. 68). Porque, mesmo sendo o seu ofício o de relatar um acontecimento que se iguala ao do historiador, nega-se a contar o que simplesmente passou e se passou, como este faria. Revive um instante ou muitos e por recriar o mundo “recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem.” Porque, se “por um lado, imagina e poetiza, por outro descreve lugares, fatos, almas”. (PAZ, 1972, p. 69).

Por conseguinte, o romance para Paz é um impuro, é uma mescla do que, tradicionalmente, é sinônimo de imagem com aquele tipo de prosa sem vínculo algum com o artístico, ou seja, é uma mistura de poesia com História. Assim, uma vez expostos todos aqueles detalhes, o poeta mexicano completa o seu raciocínio, apresentando a sua concepção de romance como um contraditório – *um ambíguo* –, como Literatura.

Delineia-o como coisa remendada, definindo por meio de vários contraditórios, como fez com a História e a poesia, mas de forma sistematizada, com um racional *versus* um imaginário. Este procedimento é um dos recursos dos quais Paz lança mão para impregnar, de duplo sentido, as palavras *ambiguidade*, *ambíguo*, que se encontram no título e no corpo de seu ensaio.

Assim, segundo ele, o romance “Limita-se com a *poesia* e com a *história*, com a *imagem* e a *geografia*, com o *mito* e com a *psicologia*. Ritmo e exame de consciência, *crítica* e *imagem*, o romance é ambíguo”. Tudo resulta do fato de ser uma épica pertencente a “uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa.” (PAZ, 1972, p. 69, grifo nosso).

Thomas Mann (1988), em seu ensaio escrito em 1939, assume um posicionamento diverso do de Octavio Paz, porque o seu objetivo não é o de tomar o antigo/clássico para traçar os contornos do moderno. Tendo em seu horizonte o romance como a *forma artística representativa* de sua época, não sustenta interesse algum de elencar diferenças entre as épicas e nem de colocar uma em detrimento da outra. O seu texto é um complexo *irônico-discursivo* pautado na dissimulação de fazer uso dos argumentos de outrem, com o objetivo de convencê-lo de quão ignorante/ridículo é o seu discurso.

Pratica-o, por exemplo, ao fixar a *Divina Comédia*, de Dante, como romance. Partindo do princípio de que o termo *romance*, *roman*, *romanzo*, em sua origem, designa uma narrativa em língua popular, Mann (1988) conclui que a *Divina Comédia* “enquadra-se bem nesta definição”. Argumenta que foi escrita “na *língua parlata* e não

o latim”, numa língua acessível ao povo e que, por isso, pôde avançar [pela] Idade Média e se fazer presente na Modernidade. Termina exaltando-a, irônica, ludicamente: “esta epopeia sacra, obra-origem do italiano atual, *é no sentido da palavra um romanzo*, um romance.” (MANN, 1988, p. 15, grifo nosso).

Mesmo valendo-se da ironia ou do deboche, Thomas Mann não está sozinho no que tange ao propósito de estabelecer a igualdade entre as épicas e unir as esferas. Julio Cortázar (2006), à sua maneira, junta-se a ele com seu ensaio *A situação do romance*. Publicado em 1950, nele, esclarece o que o seu título anuncia e elucida alguns pormenores do romance moderno.

Entre outras coisas, delineia-o como “a forma preferida de [seu] tempo”, procedendo da mesma forma que Mann. No entanto, diferencia-se dele no momento em que qualifica a epopeia como “a raiz, a mãe de todo romance”, ao desnudar o seu modo de ver as épicas (CORTÁZAR, 2006, p. 64). Faz isto, tendo em vista a defesa da existência de uma diferença principal entre elas e elegendo, para a sua empreitada, a *subjetividade humana* como o elemento-chave, que tem tanto o papel de sustentá-la quanto o de impulsioná-la.

Cortázar (2006) defende a ideia de a arte apolínea como a origem de todo romance, atestando que Aquiles e Heitor são a “prefiguração do indivíduo que se assume inteiramente na hora, em sua hora e joga o seu jogo” (CORTÁZAR, 2006, p. 63) em um fluxo de tempo/espço que tem valor de jornada. Porque, mesmo sendo exemplos das “figuras aparentemente mais objetivas da Literatura antiga” (CORTÁZAR, 2006, p. 64), é possível detectar a subjetividade humana nelas, da mesma forma como acontece nas personagens do romance moderno.

Porém a sua proposição não se resume a tal conjectura. Cortázar defende como o foco da epopeia não sendo a análise da subjetividade, mas como “apenas a sua comprovação e sua tradução em atos, em acontecimentos.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64). Detalha, ainda, que a épica antiga não canta, por exemplo, a cólera, mas as suas consequências, ao passo que a moderna termina nelas e cuja essência é se ocupar da cólera sob as rédeas da análise. E constata: Homero é romancista, a *Ilíada* “um esplêndido romance.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64).

É dessa maneira que o poeta, romancista e ensaísta argentino desenha as particularidades das épicas, tendo como ponto de partida aquela que Paz também utiliza como modelo em seu estudo do romance e com a qual iniciamos este nosso traçado com Machado (2006), que a define como apologia à noção de *agón* (disputa,

luta, confronto). Uma noção que, à medida que a entrelaçamos aos pensamentos de Nietzsche (2013) e Vernant (2002), chegamos à conclusão de que ela é o próprio *agón*. Da mesma forma que também aclaramos o fato de o mundo ficcional e cotidiano grego ter como esteio a subjetividade/individualidade humana, o que comprova quão lúcidas são as inferências de Cortázar.

Cortázar, como Mann, coloca em evidência os pontos de contato e distanciamentos entre as épicas, à proporção que determina os seus contornos. Entretanto, como podemos observar, eles têm modos e objetivos diversos de concretizar tal ação, além de nascentes particulares que os impelem. Cortázar toma como parâmetro o que há em comum entre as épicas e Mann os conceitos de epopeia e romance de determinado esteta, que ele próprio apresenta, em detalhes, no início de seu texto.

Servindo-se destes, Mann cria toda uma dinâmica irônico-discursiva que o leva a declarar Lev Tolstói como o mais poderoso de todos os escritores modernos. Inverte a ideia do tal esteta de que o romance é a forma decadente da epopeia, transformando-a em “uma pré-forma primitiva do romance” (MANN, 1988, p. 18). Ironicamente, vira tudo do avesso para fazer surgir a noção de romance como a épica do mundo moderno e a epopeia, a do arcaico.

Mas antes de concluir essa tarefa ironicamente, há um momento em que Mann (1988) mostra a arte na dinâmica da vida. Faz isto, ao apresentar um exemplo de épica em prosa inventada e praticada antes da em versos, alternando com outros de comportamento oposto. Trata-se de as *Aventuras de Sinuhe*, prosa famosa da VI Dinastia egípcia (2345 a.C., séc. 24 a.C.), que, segundo Mann, a ela, “Seguiram-se o romance dos naufrágios, a história dos discutidos camponeses, a história dos dois irmãos.” (MANN, 1988, p. 14). Estas todas seriam o provável “modelo da novela bíblica de José”, e depois apareceriam *O Tesouro de Rhampsinit*, - coisas todas que podem ensinar mais sobre o Egito antigo do que todos os hinos oficiais aos deuses.” (MANN, 1988, p. 14).

Dentre os exemplos em que a épica em verso surge antes de a em prosa, Mann cita o mundo grego, entendendo ser o seu aparecimento decorrente do helenismo e do alexandrinismo. De acordo com ele, depois do romance de viagens, que se apresenta com o nome de *Maravilhas de além Tulé*, veio *Das aventuras de amor* de Partênio, o romance de amor, seguido de *História de Leukippe e de Kleitophon*, de Aquiles Tácio de Alexandria e as *Fábulas dos Animais de Esopo*. Enaltece a relevância

destas, pois, “entraram na herança cultural de todos os povos e influenciaram a poesia animal da Idade Média, que no *Reineke Fucks* de Goethe se tornaram novamente epopeia em verso.” (MANN, 1988, p. 14).

Essa amostra do modo como naturalmente as criações humanas se apresentam no mundo representa um desvelamento típico do *A Arte do romance* de Thomas Mann. Um texto que tem como objetivo promover o contato com as verdades, o que não quer dizer que o ensaio *A ambiguidade do romance* de Octavio Paz as encubra, mas, certamente, não compartilha das mesmas ideias que o de Mann.

Em seu escrito, Paz (1972) concebe a poesia como uma expressão inerente ao homem, cujos objetivos e surgimento se confundem com os da linguagem. Determina como a sua função “mais imediata”, a histórica que “consiste em consagrar ou transmutar um instante seja pessoal ou coletivo em um arquétipo”, possuindo, em razão disto, o poder de “fundar os povos”. (PAZ, 1972, p. 68). Afirma, ainda, que “Sem épica não há sociedade possível, porque não existe sociedade sem herói em que reconhecer-se” (PAZ, 1972, p. 68), e considera *inconcebível* existir “uma sociedade sem mitos, canções ou outras expressões poéticas.” (PAZ, 1972, p. 12).

Depois de escritos e lidos tais dizeres que alicerçam o ensaio de Paz contrapostos ao desvelar que caracteriza o de Mann, podemos concluir que a questão que os envolvem não se restringe a ideias diversas em circunstâncias individualizadas. É muito mais que isto.

Na condição de coisas escritas, Thomas Mann (1988), ao mostrar a arte na dinâmica da vida coloca em suspensão a tese de Octavio Paz (1972), de que é a poesia (*o poemático*) que funda os povos e é ela que tem o papel de revelar a natureza humana e consagrar uma experiência histórica concreta (PAZ, 1972, p. 68, 74). Isto acontece porque Mann inova argumentando e comprovando, por meio de um caso real, a lógica natural dos acontecimentos, que é a imprevisibilidade do mundo humano e a diversidade de condutas.

Na mesma situação, de coisa em estado suspensivo, encontra-se o que Paz considera *inconcebível*, mais precisamente, no que diz respeito à canção. Ao determinar este qualitativo a ela não leva em conta, novamente, a lógica natural da vida humana como a característica fortuita do potencial criativo do homem e seu universo de possibilidades.

Isto porque a linguagem musical não abrange somente o verso, mas também a prosa, sendo impossível de se ter garantias de que o homem tenha lançado mão de

apenas uma espécie de organização textual para compor as suas canções, considerando o mundo arcaico grego ou outro qualquer. Assim, mesmo que todas, na face da terra, fossem ou são em verso, a única certeza absoluta a este respeito seria a de que tal parâmetro não lhes assegura *status* de poesia, de Literatura ao passo que Música é sempre Música, mesmo quando desprovida de valor artístico, mesmo não sendo arte.

À particularidade da música vocal, categoria em que se insere a canção, acrescentamos, também, o detalhe de que, no ato de se criar este tipo de discurso musical, normalmente, desconsidera-se o ritmo do poema, para moldar a palavra às alturas definidas¹⁸, que é a natureza da Música, deixando imperar a sua própria lógica rítmica (o ritmo binário, o ternário etc. e subdivisões e mais subdivisões regulares e irregulares). Trata-se de uma prática comum do mundo moderno, segundo modelos históricos ocidentais, sobrando do texto, já musicado, apenas as rimas como resquício de algo que foi em verso, caso elas existam.

Além disso, dependendo da característica rítmica de determinada música, as rimas podem deixar marcada a métrica poética, mas, em segundo plano ou bem ao fundo, ou ser algo que atinja apenas o inconsciente humano, podendo submergir em algum momento ou não, dependendo da sensibilidade ou acuidade auditiva do ouvinte. Mas, por outro lado, não há nada que vede o ritmo musical de ser próximo ou igual ao da palavra poética em determinadas músicas. Esclarecendo, com estas últimas situações, quão equivocado é o exemplo de transmutabilidade da Literatura em Música, fundado no argumento de existir uma rítmica própria da linguagem musical no poemático escrito ou oral e que se pauta no fato de ela ser facilmente detectada.

Ademais, é de considerável importância elucidar também que a presença da rima possa passar uma impressão ao ouvinte de que a Música se organize em verso, mas, na verdade, concretiza-se como discurso não verbal, em frases. Embora não exista nada que impeça de as frases musicais coincidirem com a noção de verso do texto ou ele ser valorizado em determinada obra. Além deste particular sobre a rima, é preciso ainda levarmos em conta a capacidade de que, nesta arte, seja possível transitar, por várias nuances dentro de sua natureza de alturas definidas e ritmo

¹⁸ Altura definida/determinada está estritamente relacionada à diferença entre o ato de se falar (altura *indefinida*) e o de se cantar, considerando a nossa língua e o sistema de afinação ocidental. De forma simplificada, é o que move o homem a chamar cada nota musical com nomes distintos (dó, ré, mi, fá, sol, lá si), pois cada uma tem um número específico de vibrações por segundo. Os instrumentos musicais ocidentais seguem esta mesma lógica.

específico, como também negá-las. Fato que ocorreu de forma decisiva na Música erudita do Século XX, mas sem, jamais deixar de ser o que é – Música.

Ainda, com o propósito de aclarar o alcance efetivo da teoria de Paz, que se pauta em instâncias abstratas e se fecha, de uma maneira toda particular na tradição, e não na fluidez do potencial criativo humano, mantemos a atenção focada, novamente, em seu dizer, que se localiza no âmbito do *inconcebível*¹⁹. Porém ocupamo-nos, agora, não do que diz respeito à canção, mas ao mito. Para tanto, recorreremos a uma das acepções que D'Onofrio (2005) delineia em sua *Pequena Enciclopédia da Cultura Ocidental*, com a qual mostra a lógica do mito ser a primeira forma poética:

[...] a criação do mito é anterior à formação da consciência reflexiva. Trata-se de uma “protofilosofia”, pois a resposta à pergunta do homem sobre o Universo e seus fenômenos é dada não pelo pensamento conceitual, mas pela fantasia criadora de imagens. Daí a relação profunda entre o mito e a poesia. Podemos considerar o mito como a primeira forma poética inventada pelo homem. (D'ONOFRIO, 2005, p. 376).

Se D'Onofrio define o mito como uma forma poética, sob o argumento de que ela seja fruto exclusivo da “fantasia criadora de imagens”, como se a clareza conceitual eliminasse qualquer possibilidade de ela existir... Como se explica, por exemplo, a existência do primeiro poema didático que Nietzsche nos apresenta? o das deusas Eris de Hesíodo que são as personificações de dois conceitos, o do bem e do mal? E se considerarmos o que é a essência do mito – ser oral, ser contado e recontado com toda a variedade discursiva em termos de conteúdo e modos que tal ato engendra –, a capacidade do interlocutor de perceber as diferenças não seria um indício de consciência, da existência reflexiva no homem?

São indagações que deixamos soar, à medida que cremos ser o cerne da questão o fato de D'Onofrio servir-se da expressão *pensamento conceitual* com valor de conhecimento científico nos moldes de hoje, no que se refere à relação do homem com o Universo e os fenômenos naturais. Como se, para criar um mito, ele não precise fazer escolhas, pensar para sistematizá-lo dentro de sua especificidade de narrativa oral. Como se um fazedor de mito ainda não tivesse a linguagem humana como

¹⁹ Referimo-nos ao final do 3º parágrafo, página 58.

instrumento, com as coisas já nomeadas por palavras e sustentadas, justamente, por conceitos.

Conceitos particulares que envolvem sonoridades também particulares de determinado idioma/cultura, e que possuem como medida o indivíduo e a dinâmica da vida social humana. Uma situação social que, para ser fiel a ela, exige, obviamente, deste indivíduo um pensar sobre a sua conduta, ou seja, uma prática reflexiva. E se D'Onofrio, com a sua definição, abrange o mundo grego antigo e clássico, no qual o mito é arte, mas também religião, crença, deixa bem clara a inviabilidade de adotá-lo como parâmetro para se determinar a falta de consciência reflexiva do homem ou para medir o seu potencial intelectual. Porque, embora ele não seja dogmático, lida e explica o inexplicável da vida humana de determinado tempo-espço histórico, como as religiões ainda fazem nos dias de hoje, mesmo com o avanço das ciências.

Entretanto, além de tomar como referência o ato de conceituar com valor científico dos moldes do século XX, acreditamos que o texto de D'Onofrio também se apoie na visão tradicional de se apartar o imaginativo, a fantasia, a emoção/sensação da razão. O que, certamente, a natureza de *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo, como poema/mito, invalida, e de forma bem decisiva, porque é da ordem do ficcional e, ao mesmo tempo, incorpora conceitos e tem um objetivo: a racionalidade de ser didático.

Porém a questão não se resume a este particular. A ideia de mito que D'Onofrio nos apresenta compõe e representa a base do pensamento teórico de Paz, sedimenta a sua prática fincada na tradição: a do poemático como fonte única de tudo que se nomeia de Literatura. Dentro desta compleição (na de Paz), o mito como a primeira forma poética tem o poder de transferir de si para a noção de poema, como instância abstrata, a sua porção mágica de tempo mítico, sagrado, de ritmo circular que Paz explica como “uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser” (PAZ, 1984, p.76).

Assim, concretizamos o nosso raciocínio acerca do mito. Feito isto, ao confrontarmos a concepção de Literatura de Paz com a dinâmica do aparecimento dos tipos de épica revelada por Mann, reafirma-se e se destaca ainda mais a sua natureza toda embebida no teórico cravado na tradição e não na realidade. Convém frisar também que o poemático-fonte de Paz, além de seguir a ideia de mito como detentor exclusivo da prática da “fantasia criadora de imagens”, como sinônimo de um imaginativo em pureza, ainda sustenta uma visão particular a este respeito.

Trata-se de uma concepção na qual a arte é tomada como se não tivesse uma lógica organizacional própria como linguagem, não fosse um tipo de sistematização, embora Paz (1984), no capítulo *Poesia e poema*, do livro *O Arco e a lira*, defina poesia como “arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras.” (PAZ, 1984, p. 15). Como se não existisse toda uma característica histórica do poemático exigir uma consciência reflexiva bem rigorosa durante o exercício de sua composição ou pelo menos mais fácil de ser detectada, visualmente, que na prosa de ficção.

Como se não fosse preciso racionalizar, fazer escolhas para se concretizar, desde a disposição livre do poema, no espaço de escrita, à sua ordenação extremada ao utilizar uma métrica, eleger tais palavras para compô-la e instituir a sua rítmica. Como se não fosse necessário fazer uso da razão para decidir sobre o uso de rimas ou não, ou de oposições, de contrastes (metáfora, comparações, jogos de palavras, alegoria etc) – tecnicamente, denominados de imagens, por fazê-las surgir na mente de quem cria e de quem aprecia determinada peça literária.

Essa prática tradicional de se separar o imaginativo, a fantasia, a emoção/sensação da razão, que fizemos questão demonstrar em D’Onofrio e Paz, encontra consonância no trabalho do neurocientista Antonio Damásio. Ela se estabelece, justamente, no que diz respeito à capacidade humana de escolher, racionalizar sem a qual declaramos ser impossível existir o imaginário, o mito, no momento em que analisamos o texto de D’Onofrio e durante a abordagem que acabamos de tecer sobre a sistematização do poemático.

Damásio relata que acreditou nesse conceito tradicional da natureza da racionalidade humana até o dia em que se deparou com um homem extremamente frio, mas com dificuldades de tomar decisões, mesmo apresentando os instrumentos para tal competência impecáveis (o conhecimento, atenção, memória, linguagem, execução de cálculos e a lógica para resolver problemas abstratos). Detectou, ainda, que, junto à sua racionalidade enfraquecida, se configurava uma acentuada limitação na capacidade de sentir emoções. Contrariando assim, e de forma incontestável, a noção tradicional de que a operação lógica, que conduz a uma escolha, era a de que somente a frieza possibilitaria um comportamento sensato (DAMÁSIO, 1996).

Com base nesta experiência, lança e defende uma teoria que, para ser comprovada, exigiu um trabalho clínico e experimental, com inúmeros pacientes neurológicos ao longo de duas décadas. A de que a emoção integra a maquinaria da

racionalidade, o que significa afirmar que “o homem primeiro *sente* e, ao sentir, sente que *existe* e depois é que *pensa*.” (DAMÁSIO, 1996). Constituindo-se, assim, na proposição que permitiu a Damásio (1996) declarar que não existem centros individuais para visão, linguagem, razão ou emoção, mas especialidades.

A razão humana, por exemplo, não depende de um sistema, mas de vários que funcionam de forma harmoniosa “ao longo de muitos níveis de organização neuronal tanto as regiões cerebrais de ‘alto nível’ como as de ‘baixo nível’, desde os córtices pré-frontais até o hipotálamo e o tronco cerebral, cooperam umas com as outras na feitura da razão.” (DAMÁSIO, 1996, p. 13). E esclarece:

Os níveis mais baixos do edifício neurológico da razão são os mesmos que regulam o processamento das emoções e dos sentimentos e ainda as funções do corpo necessárias para a sobrevivência do organismo. Por sua vez, esses níveis mais baixos mantêm relações diretas e mútuas com praticamente todos os órgãos do corpo, colocando-o assim diretamente na cadeia de operações que dá origem aos desempenhos de mais alto nível da razão, da tomada de decisão e, por extensão, do comportamento social e da capacidade criadora. Todos esses aspectos, emoção, sentimento e regulação biológica, desempenham um papel na razão humana. As ordens de nível inferior do nosso organismo fazem parte do mesmo circuito que assegura o nível superior da razão. (DAMÁSIO, 1996, p. 13).

Porque, de acordo com Damásio (1996), o conhecimento geral do homem, o seu mundo interior, é construído por meio dos sentidos e organizado em forma de imagens (visuais, sonoras, olfativas entre outras) em diversas regiões cerebrais. Para que elas sejam transformadas, por exemplo, em linguagem, é necessário foco, atenção e serem mantidas ativas na mente (DAMÁSIO, 1996). Deixando claro com isso, que o termo *imagem*, como respostas internas, que o homem tem a capacidade de ordenar durante o processo denominado de pensamento, é algo muito mais abrangente que a acepção de imagem utilizada, no campo das Letras e Linguística, como resultado de contrastes (metáfora, comparações, jogos de palavras etc). Assim, por ser essa um tipo de resposta interna do homem ao mundo que o cerca, tanto em determinados *subjetivos objetivos* quanto *objetivos subjetivos*, no momento da criação e no da recepção (leitura/escuta) daqueles quanto no da leitura/escuta, possivelmente, estética destes, à medida que delineamos a natureza mente/corpórea humana, oportunizamos também um entendimento aprofundado sobre ela (a tal acepção específica de imagem).

Damásio (1996) declara ainda que as imagens são o conteúdo de maior importância do processo do pensamento humano. Define as do tempo presente como *perceptivas* e as do passado, *evocativas*. Estas constituem o *eu neural*, a subjetividade humana e têm a característica de serem reativadas, constantemente, durante o encontro do homem com as coisas do mundo, ocorrendo lado a lado com as vindas do exterior. Dividem-se em *memória biográfica* (a dos gostos e a dos objetos; a dos lugares em que se costuma estar e a das ações que se pratica etc.) e a *dispositiva* que se refere ao conjunto de fatos do passado próximo associado ao futuro planejado. Além destas, a subjetividade se apoia nas representações corporais do indivíduo em sentido geral (os sentimentos de fundo, que é a sensação de estar vivo, de se conhecer) e no que diz respeito ao seu comportamento recente, os sentimentos emocionais (DAMÁSIO, 2006, p. 136).

De posse de tais ideias inovadoras, que aclaram toda a organização mente/corpórea humana e a relação do homem com o mundo, é possível constatar que refletem e justificam a imprevisibilidade do mundo humano, a diversidade de condutas, o dinamismo de como a arte se estabelece em sua realidade concreta e o fato de Mann ter *escolhido* elucidá-lo. Principalmente se levarmos em conta que não só o homem como ser individual, mas cada sociedade em que se insere revela as suas maneiras peculiares de ver o mundo, de emitir respostas. Algo que inclui a escolha do modo como deva se configurar a sua palavra literária fundadora ou não – se em verso ou em prosa – como a Grécia e o Egito fizeram e como procedeu Goethe, em sua individualidade, ao voltar à épica em verso nos tempos modernos.

Ideias que aclaram, refletem, justificam – explicam a unicidade das teorias de Otávio Paz, Thomas Mann e a de Cortázar e comprovam a coerência desta última ter como o elemento central a subjetividade humana. Comprovam porque, se todos os níveis da arquitetura cerebral se inter-relacionam, isto quer dizer que o corpo está na mente e a mente no corpo. Por conseguinte, o mundo psíquico das personagens é detectável, sim, em atos e acontecimentos, na epopeia, assim como acontece no romance moderno, mesmo sendo, a primeira composta pelas figurações humanas “aparentemente mais objetivas da Literatura antiga.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64).

Aclaram, refletem, justificam, explicam, comprovam – legitimam as nossas inferências sobre a capacidade mental e reflexiva do homem a partir da concepção de mito apresentada por D’Onofrio, como também corroboram a nossa ideia de arte como um sensível que tem uma lógica própria, um *subjetivo objetivo* e as outras arquiteturas

humanas como um *objetivo subjetivo*. Além disto, certificam quão acertada é a nossa decisão de termos definido a teoria de Paz dentro da prática tradicional de se separar o imaginado do racionalizado que Damásio também acreditava ser coerente.

Todavia, Thomas Mann, Julio Cortázar e Octavio Paz, como escolhas próprias de modos ensaísticos que são, no momento, exigem que nos preparemos para desfazer a trança que se formou, em razão das palavras já concluídas, além de outras, à procura de linhas que as apropriem. Porque a tese de Octavio Paz de que é a poesia que funda os povos – que a realidade desvelada por Thomas Mann tem o poder de suspender – não se constitui em um simplesmente afirmar por afirmar, pautado em uma prática tradicional.

Trata-se de uma exímia e complexa teoria sobre arte e Literatura que sustenta o romance como uma anomalia, em seu ensaio *Ambiguidade do romance* e que tem a capacidade de elucidar tal fenômeno que ela mesma provoca. Este é o assunto com o qual terminamos, mas também ocupa parte considerável de nossa atenção do que começamos. Que segue e que faz submergir as nossas próprias escolhas.

2.2 UMA PONTA DA TRANÇA

Mann e Cortázar, partindo do que é natural às épicas, avizinham-nas pelos seus pontos de contato e as afastam pelas características inerentes a elas. Mas cada um, a seu modo, tece as suas individualidades movidos por razões específicas. Mann por julgar que ao se fazer uso de qualquer tipo de arte (criando uma peça/objeto, apreciando ou estudando), “com os *gêneros da arte* [a arte] alcança sempre apenas a arte e não o gênero” (MANN, 1988, p. 14); e Cortázar por se considerar livre do “rigoroso conceito apolíneo do passado clássico”, mas, ao mesmo tempo, ser “fácil observar as sombras que projetam as claras colunas áticas e as serenas paisagens virgilianas.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64).

Em condição diversa aos dois, está Paz, obviamente. Não apenas pela sua postura quanto às épicas, mas também pelo fato de termos decidido indicar, não agora, depois das *diretrizes de sua teoria*, o que conseguimos alcançar do que poderia representá-la ou ser a sua motivação. Mas, em compensação, já estabelecemo-la com a afirmativa de que Paz, sob o rótulo do romance como um anormal, promove o distanciamento entre as épicas e as aproxima por meio de sua teoria sobre a arte e Literatura.

Assim sendo, para construir esse seu complexo teórico todo entrelaçado, que sustenta o ensaio *Ambiguidade do romance*, Octavio Paz lança mão do procedimento de determinar papéis bem precisos para o poema e para a prosa. Define qual deles pertence à esfera do artístico: o poema é tomado como *pensamento* em liberdade, em fluxo ao passo que a prosa como *pensamento* racional. Além disto, determina como medida-padrão do primeiro, o comportamento do músico e do poeta, e como a do segundo, as formas clássicas da prosa (o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história) (PAZ, 1972).

Convém salientar que esta estratégia de eleger um modelo de prosa sem natureza artística alguma, em contraste com o poemático, potencializa-o e o ressalta como sinônimo do que é da ordem do artístico. Sem contar que permite a Paz desenhar os seus contornos como fonte de tudo o que é Literatura e ainda explicar com coerência o que define como as suas duas exceções: a poesia moderna e o anômalo dentro da arte, o romance moderno.

Paz lança mão, ainda, o elemento que considera mais antigo que a linguagem, o ritmo, como sustentação e suporte para esclarecer a sua ideia de poemático livre de

qualquer racionalidade, de qualquer impureza. Ao fazê-lo, sempre tece aproximações com a Música para defender o entendimento que possui a respeito da poesia. Segundo ele, “A poesia tem a sua própria Música: a palavra. E esta música, como Mallarmé demonstra, é mais vasta que a do verso e da prosa tradicionais.” (PAZ, 1972, p. 27).

Entretanto, mesmo se respaldando sempre nesta arte, que é totalmente sonora, para delinear a sua teoria, como também faz com o que San Juan de la Cruz chama de “música calada” (o indizível no poema), Paz a considera uma linguagem simples e acrescenta: “[...] creio que cada vez mais o poema tenderá a ser uma partitura. A poesia voltará a ser palavra pronunciada.” (PAZ, 1972, p. 27). Definindo como certa clareza, a oralidade como um dos pontos centrais de seu trabalho e que se enlaça e se sustenta na concepção de mito.

Porém o mito, como primeira forma poética, não se constitui o esteio de sua teoria, simplesmente, por ser uma narrativa oral. É ritmo como sinônimo de tempo, fluxo e repetição: um passado que é futuro porque se atualiza, reencarna no presente. Deixando claro ser pelo viés do tempo ritualístico, mítico, que Paz explica a operacionalidade do poema como arte, mas também a sua circularidade em termos concretos.

Esclarece o seu caráter de retorno, de se fechar em si mesmo, também por meio de seu potencial imagético (atração e repulsão), igualmente tomado como ritmo, além de adotar, com esta mesma finalidade, a noção de frase como a menor unidade de sentido. É por meio da ideia de tempo mítico, mágico, circular do mundo grego antigo e de outras civilizações, que Paz mantém o poema dentro da concepção tradicional do sagrado, integrado ao *Cosmos* e, com base em todo este entrelaçado, é que ele instaura o poemático-fonte como instância abstrata.

Ainda no que concerne a esse *continuum* mítico, circular em Paz, é importante acrescentar que julgamos que se refira àquele no qual o homem perde a noção do tempo. Fenômeno este que pode acontecer durante a apreciação do objeto artístico e no curso de sua criação, tendo-se a impressão de que a temporalidade sucessiva pare, mas, na verdade, instala-se a das sensações, emoções e sentimentos do ser humano.

Um tempo qualificado por Octavio Paz como arquétipo, especial. Por este motivo, reporta-se ao longo de seu texto às culturas orientais, às latino-americanas, à grega e enfatiza o fato de o mito sempre estar relacionado com uma ritualística. Compara este estado de consciência diferenciado do homem provocado pelo

manancial de imagens, sensações/emoções do poema, com o que acredita ser de mesma natureza, como a prática da meditação e a dos ritos (PAZ, 1972).

Ademais o poeta mexicano, pautando-se na interpretação da *A Poética de Aristóteles*, de García Barcca, faz de seu poemático não apenas a nascente única de tudo que se nomeia de Literatura, mas de arte. Para ele, todas expressões artísticas são poemas, independente de suas materialidades e lógicas organizacionais distintas (PAZ, 1972), diferindo-se da nossa visão sobre o assunto.

Não somente se difere como a contrária, porque validamos como a essência da arte a de se perpetuar no tempo de sua recepção e, no decorrer da História, por meio do tempo de sua criação, cravado em sua material singularidade como expressões diversas que são (Música, Teatro, Dança, Literatura etc). Um passado preenche de futuro por ter o potencial de durar em/por indeterminados presentes, tornando-se presente (presença e tempo/espço) ao se atualizar.

Dessa forma, terminamos a apresentação das diretrizes que norteiam o *A ambiguidade do romance*. Delineamo-las convictos de terem grande parcela de responsabilidade de possibilitar a Octavio Paz predestinar, neste seu ensaio, o romance a um estado anômico, sinônimo de impureza e sem chance alguma de praticar a liberdade de se estabelecer como uma forma literária independente, em toda a sua singularidade como outra qualquer. Sendo assim, também podemos atribuir a elas parte dos créditos por termos eleito o ensaio de Octavio Paz como aquele que impulsiona o capítulo que reservamos para *O romance*.

Porém tais diretrizes não bastam para entender o *A ambiguidade do romance* com propriedade, levando em conta a sua complexidade como também o modo como é apresentado o tema pelo seu autor: “O romance, por sua vez, é, como já se disse frequentemente, a épica moderna; entretanto, é uma anomalia dentro do gênero épico e daí merecer uma meditação especial.” (PAZ, 1972, p. 59).

Elas realmente não são suficientes para alcançarmos um significativo aprofundamento e nem para conseguirmos concluir o confronto entre os três ensaios escolhidos com visões diversas sobre as épicas. Da mesma maneira que não nos possibilita fazer jus ao segundo impulso que desferimos em nosso texto: o poder suspensivo e revelador de Mann, ao mostrar a dinâmica do aparecimento das épicas em prosa e em verso.

Para resolvermos a situação, propomo-nos, primeiro, determinar o que impele o anômico no romance. Feito isto, dispomo-nos a delinear os seus particulares. Uma

decisão que já nos leva a apontar o que o ocasiona: Octavio Paz apenas reconhece o romance dentro do padrão do poemático como a sua fonte, como derivado dele e agasalhado por ele, autorizando a sua existência sempre e somente vinculada a ele. Em sua concepção, o romanesco só é arte por estar embebido nesta instância abstrata sinônimo do sensível puro/sagrado. Não por ter a capacidade de livrá-lo da impureza que acredita impregnar a prosa, mas por representar o que Paz considera Literatura.

É isso que alcançamos sobre o que pode representar ou motivar a postura de Paz quanto às épicas e que programamos mostrar *depois das diretrizes de sua teoria*. cremos que o todo de seu ensaio *A ambiguidade do romance* está revestido desta sua visão, o que inclui a pergunta-resposta (“É prosa? Se se pensa nas epopeias, evidentemente [que] sim”) e o restante do conteúdo já trabalhado no decorrer de nossa escrita. Por se afigurar assim, cremos ser mais proveitoso estudarmos apenas o *jogo de contrários* que se encontra em seu final. Momento em que Paz expõe a sua concepção de romance e sistematiza o seu pensamento teórico.

Na afirmativa deste jogo dialético, Paz serve-se de uma sistematização da qual acredita ser composto o romance, constituindo-a por uma disposição de elementos contrários, contraditórios. Trata-se daquele *tipo de ambiguidade teórica*, que cria e pratica em seu texto, para explicá-lo, igual àquela que ele concebe entre *poesia e História; imagem e Geografia...* Mas, no caso de tal jogo, ela cumpre a função de fazer parte do resumo de uma retrospectiva histórica, que acabara de desenhar acerca da presença do poemático no romance – de Dom Quixote ao século XX –, apresentando-o da seguinte forma: “Em suma, a luta entre prosa e poesia, consagração e análise, canto e crítica latente desde o nascimento da sociedade moderna, resolve-se pelo triunfo da poesia.” (PAZ, 1972, p. 74).

Na verdade, essa propositiva é mais que um resumo. Paz, sutil e ironicamente, faz uso dessa *ambiguidade anômala*, que se afigura como coisa remendada, artificial, sistematizada, para mostrar o conflito de seus elementos e resolvê-lo decretando a vitória do poético. Faz isto se beneficiando do panorama histórico que havia delineado, ao mesmo tempo, em que o sintetiza e determina o romance como poesia. Com esta conduta, reafirma e defende a única opção de existência que concebe ao romance: a vinculada aos recursos de imagem aliados ou não à estrutura em versos, que, tradicionalmente, são tomados como próprios da lírica – os que concernem à

proximidade das palavras e com os quais se pode dizer, por exemplo, “isto e aquilo [...] e ainda isto é aquilo” (PAZ, 1972, p. 56).

Já na propositiva contrastante, declara que, se a poesia vencesse seria a extinção do mundo moderno, pois o teatro e o romance contemporâneos do século XX “não cantam um nascimento e sim um funeral: o de seu mundo e o das formas que engendrou.” (PAZ, 1972, p. 74). Com esta, Paz reconhece a singularidade de tal mundo, mas ele próprio adota o padrão clássico do poemático, o grego arcaico como modelo de épico em seu estudo sobre o romance. Reconhece. Mas não aceita, remediando a situação na síntese.

Nela, não só resolve esse jogo dialético como a discrepância que acredita existir no moderno, apresentado ao longo de seu ensaio, conferindo ao romance *status* de arte: “A poesia é revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta. O romance e o teatro modernos se apoiam em sua época, inclusive quando a negam. Ao negá-la, consagram-na.” (PAZ, 1972, p. 74).

Paz não ratifica o vínculo do romanesco com o poético e as raízes míticas da epopeia, porque a própria proposição em si estabelece-o dentro da concepção de poemático-fonte, que já abarca todas estas questões. Com tal instância abstrata, sinônimo do sensível puro, ele embebe o romance de sua ideia de poema como organização de elementos composicionais de natureza específica (a do artístico), que abrange todas as artes, e de Literatura como Imagem (Imagem e Imaginário). Isto porque a palavra *poesia*, neste enunciado final, significa poético em si (Imagem), arte em geral, poema como organização e Literatura como uma noção fincada no poemático.

Contudo, as três assertivas finais ultrapassam a função de fechamento, de síntese de um *jogo dialético*. É o resumo de parte considerável do pensamento teórico de Paz, desenhado do geral para o específico. Com a primeira – “A poesia é revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta” (PAZ, 1972, p. 74) – define a poesia pelo seu princípio básico e pelo que ela propicia, no que se refere ao fato de perpetuar um instante e de se perpetuar no decorrer do tempo histórico.

De acordo com Paz (1972), o fundamento do dizer poético é o *revelar da condição humana*, constituindo-se no “significado último de todo poema” que, na lírica, *em termos gerais*, tem a característica de não ser algo explícito (PAZ, 1972, p. 3) ao passo que, na dramática e na épica, o seu comportamento é inverso, mas não de todo.

O poema (lírico, dramático e épico) se estabelece como detentor do poder de desvelar a experiência última do homem, que é a de ser um movimento sempre para frente e empenhado na conquista de novos territórios, mas mal alcançados “se tornam cinzas, em um contínuo renascer e remorrer e renascer contínuos.” (PAZ, 1972, p. 55). Ele tem a capacidade de desnudar a natureza do homem de se fazer a negação de sua própria finitude, na prática da liberdade (de ser/estar vivo), mas sempre ser obrigado a se deparar com ela.

Assim, em razão de alumiar esta experiência última do homem, que é seu paradoxo, a poesia efetiva-se em uma categoria de tempo especial, aquele em que se perde a noção das horas. O do mundo imaginativo do homem, o das sensações: o tempo arquétipo que, por ser concebido por Paz como da ordem do sagrado, nos revela. Por revelar-nos, consagra uma experiência histórica concreta: a da criação do objeto artístico e a de sua recepção no momento da fruição. Porque tudo acontece em um tempo vivo, vivencial: “um instante pleno de toda a sua particularidade irreduzível e [...] de ser perpetuamente suscetível de repetir-se em outro instante, de reengendrar-se e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências.” (PAZ, 1972, p. 53).

Essas são linhas mestras que levam Paz a abrir a proposição final, a síntese de *seu jogo de contrário*, resumindo-as em uma única afirmativa: “A poesia é revelação da condição humana e consagração de uma experiência histórica concreta.” E que se fecha indicando a qual criação humana delega o *status* de arte com a declaração de que “O romance [...] [moderno] se [apoia] em sua época, inclusive quando a [nega]. Ao negá-la, [consagra-a].” (PAZ, 1972, p. 74). Atitude que o mune do qualitativo que julga toda arte possuir: ser encerrado em ambiguidades/contraditórios.

Porque, além do paradoxo do homem, que se concretiza como fundamento do dizer poético com a sua revelação, Paz aponta a existência de outros dois contraditórios resultantes do que ele denomina de *a luta entre a poesia e a História*, mas sem acolher aquela ideia de tempo histórico ou realidade como coisa uma que abrange toda obra de arte. Partindo do princípio de que todo ambíguo está “nas entranhas do poema”, cujos elementos ocorrem “irreduzível e simultaneamente” (PAZ, 1972, p. 54), este estudioso apresenta o ambíguo, o contraditório que é próprio movimento operacional da arte; e outro, aquele específico do poema, o do âmbito da palavra (as imagens).

O *contraditório* do/no âmbito da palavra acontece junto com o paradoxo do homem. Segundo Paz (1972), todo poema sempre consagra uma experiência

histórica e concreta, pois, ao dizer a palavra comum a todos (a social/histórica), diz outra coisa, “algo anterior e em que se apoiam todas as palavras [...], *a condição última do homem*” (PAZ, 1972, p.55, grifo nosso). Tal dúvida diz respeito às gradações deste *não explícito*, aos modos como se materializa na palavra: velado (lírica) e não velado, mas não de todo (épica e dramática), conforme já comentado.

Sendo assim, o poema para Octavio Paz é um enlaçado que se forma com o do homem (o seu paradoxo), com o dúvida da palavra (gerado da luta da poesia com o tempo histórico), somados ao da própria operacionalidade da arte em sentido geral, que é o do poema (também gerado da luta da poesia com o tempo histórico). Este último é o usado por Octavio Paz no final da síntese do *jogo de contrários*, para instituir o romance, arte.

Trata-se de um dúvida que acontece no tempo da concepção e no da recepção de uma obra. De acordo com Paz (1972), para o objeto artístico nascer, há uma transmutação do tempo histórico (o cronológico) em arquétipo, em um tempo não datável, o do artístico que é ele próprio como objeto: um passado que é futuro, um *presente potencial*.

Mas, nos moldes de Paz, isto não é o suficiente para ser o que é, arte. Necessita, ainda, “fazer-se presente entre os homens, encarnar na história” (PAZ, 1972, p. 53), na experiência concreta do homem, de um povo, ungir um instante, consagrá-lo. Ocorrendo isto, é o que Paz chama de “encarnação [do] arquétipo, em um aqui e agora determinado e histórico” (PAZ, 1972, p. 55), o da fruição. Concretizando-se, assim, o duplo movimento paradoxal da arte que é ela mesma: a afirmação do que nega, a do tempo de sua criação (uma época), e a da recepção (outra época), efetivando-se em uma sucessão de tempos históricos.

É com esse modo histórico de conceber a arte, de tempo histórico, que Paz finaliza aquela síntese do *jogo de contrários*, o processo de transformar o *romance em poesia*, exaltando a sua característica de se apoiar em sua época, inclusive quando a nega, [e] ao negá-la consagra-a. Porque, sem se firmar nela, não haveria transmutação do romance em arquétipo (em *presente potencial*, em arte) e mesmo a negando para sê-lo (arte, durante a recepção), a sua época o integra por ser o tempo de sua criação. Assim, no ato de negar a sua época, sendo *sempre presente*, consagra-a como uma experiência histórica concreta (a da recepção), justamente por ser a afirmação do que nega, irredutível e simultaneamente, uma categoria de tempo especial, uma realidade arquetípica da/na revelação do paradoxo do homem.

Com todo esse traçado sobre o *nó dos contraditórios*, que compõe a *síntese* do jogo dos contrários inscrito no final do ensaio *A ambiguidade do romance*, faz-se oportuno esclarecer ser ele o responsável por sedimentar a tese de Octavio. Aquela em defesa da ideia de que é apenas ela, a poesia (o *poemático*) que funda os povos, por ser a sua função “mais imediata” a *histórica* que “*consiste em consagrar ou transmutar um instante seja pessoal ou coletivo em um arquétipo.*” (PAZ, 1972, p. 68, grifo nosso).

Refere-se, portanto, à tese que o desvelamento de Thomas Mann acerca da dinâmica do aparecimento dos tipos de épicas não só é capaz de colocar em estado suspensivo, como anula a probabilidade de supremacia tanto da épica em prosa quanto da em verso em toda e qualquer circunstância da vida humana. Ele é a revelação da verdade, da imprevisibilidade do mundo do homem, que ainda se enrobustece, significamente, ajuntado ao que aclaramos sobre a natureza mente/corpórea do homem, considerando o trabalho de Antonio Damásio no campo da neurociência e as nossas inferências que nasceram a partir da concepção de mito de D’Onofrio.

É, exatamente, por se conformar de tal maneira que temos o pleno interesse de colocá-lo em destaque e mantê-lo em foco por mais alguns instantes. Mantemo-lo, porque, mesmo que o poder de “revelar a natureza humana” e de “fundar os povos” delegado à poesia se apoie em um esmerado desenho teórico e não em um afirmar por afirmar, pautado na tradição de fazê-lo, Paz fortalece a primazia do poemático justamente em razão destas suas características. Medida que permite a este teórico determinar a *essência* do romance como coisa impura, *como um remendado*, atribuindo-a em decorrência de “sua constante oscilação entre a prosa e a poesia, o conceito e o mito.” (PAZ, 1972, p. 69).

Poderíamos pensar ser uma ponta solta, em sua proposta, a prática de condicionar a existência do romance ao poético, sinônimo de imagem, pois nem todos possuem tal característica estético-discursiva. Entretanto ela, além de ter sido expressa, sistematicamente, na primeira propositiva daquele *jogo de contrários* do final de seu ensaio e se encontrar de forma implícita em sua síntese, faz parte dos *contraditórios teóricos* – o que chamamos de *ambiguidades anômalas* – e ainda está detalhada no início do capítulo subsequente ao do *A ambiguidade do romance*.

É, nesta apresentação tardia, que Octavio Paz conclui a sua noção de romance, reiterando o tipo de limite que impõe para instituí-lo arte. Concretiza-a, reafirmando de

forma significativa o triunfo da poesia aventado na primeira proposição, daquele *jogo de contrários* com toda a sua capacidade *de resolver discrepâncias*, mas, agora, com o objetivo de adequar o *espírito crítico* ao romance. Espírito que Paz esclarece, em seu ensaio *A ambiguidade do romance*, ser proveniente daquela prosa, sem resquício artístico algum, e que acredita compor o romance sob o argumento de esta forma literária pertencer a uma sociedade da análise e da razão, a moderna.

Por outro lado, tal teórico, além de ter a seu favor a vitória da poesia que decretou, ainda pode contar com o fato de a lírica carregar em si a tradição de possuir laços mais intensos com discurso crítico que o drama e narrativa (MANN, 1988). Segundo Mann (1988), “isso pode estar vinculado à sua subjetividade, ao não-distanciamento do seu dizer, à espontaneidade com que se emprega, na poesia lírica, a palavra para expressar o sentimento, a disposição de espírito e a visão da vida.” (MANN, 1988, p. 30).

Sendo assim, julgamos procedente considerar que é com base nesses particulares que Paz torna *natural, ameniza* a presença do *espírito crítico* no romance. Porém, deixa isto bem marcado, determinando como condição de existência de tal épica o ajuntamento dele com a poesia, exprimindo-se da seguinte maneira: “o romance e o teatro são formas que permitem um compromisso entre o espírito crítico e o poético”, sendo, no caso do primeiro, uma exigência, porque tal compromisso é a sua essência (PAZ, 1972, p. 75).

Mas convém salientar que esse enlace não é algo que Paz compõe, apenas se pautando naqueles pormenores. Está respaldado por uma determinação teórica que se sedimenta na singularidade de estabelecer uma relação da poesia e da prosa com a corrente rítmica da linguagem falada, cuja função é nortear todo o seu pensamento focado no poemático.

Em Paz, a linguagem humana é concebida como idioma, como uma instância abstrata que detém as palavras em estado natural de ambiguidade, cuja rítmica é regida pela lei da contradição (atração e repulsão) da qual podem surgir as imagens. Conferindo, assim, à linguagem falada o *status* de “poesia em estado natural.” (PAZ, 1972, p. 12). E como a poesia em si é sinônimo de pensamento em liberdade, em fluxo, e é considerada por Paz como uma expressão *natural*, localiza-se bem *próxima* da corrente rítmica da fala. Já a prosa, por ser vinculada à medida-padrão sem valor artístico algum (discurso, demonstração...) e receber o estigma de pensamento

racional, situa-se bem *distante* da rítmica da linguagem e é qualificada por Paz como *artificial*.

Esta situação da prosa se explica, justamente, por ser fundada na razão e resistir a tal corrente. Em vez da palavra assumir vários significados, algo que Paz acredita lhe ser natural, identifica-se com apenas um dos possíveis. Mas, segundo ele, mesmo que se faça prosa, “o desenraizamento nunca é total” (PAZ, 1972, p. 12), caso contrário, este acontecimento significaria a extinção da linguagem e do pensamento. Acrescenta ainda que, no fundo de toda prosa, a corrente rítmica da linguagem circula de forma invisível e rarefeita em virtude de sua própria compleição (PAZ, 1972).

Esses são os argumentos que, aliados ao fato de Paz conceder à linguagem falada todos os atributos da poesia, sustentam a sua teoria, alinhavam com pontos firmes e delicados as pontas que parecem soltas, mas que nunca existiram de tal maneira. Ao outorgar à prosa a incapacidade de se desenraizar totalmente do que considera a *poesia em estado natural*, Paz não só cria condições para que o romanesco tenha uma relação de dependência com o poético; para que possa autorizá-lo a ser o que é, arte, mas também torna bem coerente, com esta medida, a sua concepção de poemático como Imagem (Imagem-Imagem e não Imagem-imaginário), fonte única da Literatura, nutrindo-a e enlaçando o leitor a ela.

Um todo que passa a *impressão* de ser insignificante a particularidade de algo ser em verso ou em prosa, mas tudo não passa de mera impressão, apenas e somente. O que prevalece é o que Paz determina como nascente da Literatura.

Com aquele *jogo de contrários*, pleno de significações e sistematizado com a sua teoria –, que lhe possibilita transmutar o romance em poesia e que é seguido do limite que impõe para acolher o seu espírito crítico –, Paz, praticamente, encerra o seu ensaio. Resume-o à proporção que, em seu restante, lança mão de seu pensamento teórico não apenas para incutir no leitor o desejo de refletir sobre o romanesco, torna-o um problema. Faz jus, portanto, àquela apresentação na qual o define como anomalia e como *algo que merece uma meditação especial*.

Porém para concretizá-la, transforma seu ensaio em um ambiente no qual também se instalam enfrentamentos que colocam o romance em estado de anormalidade a olhos vistos. Tudo em nome de suas convicções teóricas muito bem alinhadas, inteligentes e invejáveis, mas que desconhecem a autonomia da épica moderna como forma. Assim, considerando tal contexto, não poderíamos deixar de

retratar aquele que acontece entre romance e a forma clássica, referência tradicional do que se abriga como o do gênero épico.

Paz a toma como parâmetro e confere ao romance *status* de *ambíguo* – como Literatura, poesia; e de *ambíguo* (anômálico) como algo que contraria o padrão de ser épico. Aquela épica daquele mundo em que o homem, como individualidade/subjetividade, é presença corpórea plena. Aquela que se constitui em um universo alheio ao nosso e para o qual dedicamos momentos de nossa escrita como estratégia para alcançar um entendimento mais aprofundado sobre as escolhas, também subjetivas e individuais, a de Octavio Paz, Thomas Mann e a de Julio Cortázar.

Mas além de ser necessário descrever tal enfrentamento que envolve o mundo arcaico grego, não podemos deixar de tratar de mais detalhes a respeito do modo como Octavio Paz se ocupa do fato da epopeia ser uma narrativa, em meio a toda a arquitetura teórica que constrói. Em igual circunstância, encontra-se o romance, que é uma em prosa, e que tem como padrão referencial aquela em verso, e que possui, segundo Paz, uma prosa sinônimo de artificial, pura razão, a História.

Um *objetivo subjetivo*, pois se acaso gozar do uso de coisas imaginadas que destoam dos fatos, são inverdades, mentiras. Não tem, portanto, a mínima chance de coadunar com o que é da natureza do imaginário, com o que é da ordem do mundo ficcional, em razão de tal prosa ser toda embebida no compromisso com a verdade, que é o seu objetivo primeiro, o seu fundamento.

Sendo assim, em Paz, durante o enfrentamento entre as épicas, a antiga se apresenta como um extraordinário e a moderna como um ordinário, marca esta que, normalmente, a tradição lhe grava. É este que faz principiar o que se propõe e segue... e aquele? o do outro mundo? O do grego arcaico faz-se em mais um fim e abre outro começo – *O trançado final*.

Em Dom Quixote de Cervantes, os moinhos não são uma coisa ou outra (moinhos ou gigantes), são as duas. “O realismo do romance é uma crítica da realidade e até uma suspeita de que seja tão irreal como os sonhos e as fantasias de Dom Quixote.” (PAZ, 1972, p. 101). O seu mundo vacila, não existe resolução, há uma fusão provocada pelas invenções do mundo moderno: a ironia e o humor, assim, assegura Paz (1972).

Em condições inversas, está a épica antiga. Embora o herói-modelo possua uma fenda secreta no corpo ou na alma, que a monstruosidade da morte pode acessar e que denuncia que, nele, transitam dois mundos, o humano e o sobrenatural, *nada*

disso implica ambiguidade. Porque são dois que compõem uma lógica de *disputa* na qual um sempre vence o outro, o impasse, neste caso, resolve-se. E mesmo havendo uma falta mítica, a tendência é o ato heroico assumir a função de “restabelecer a ordem ancestral”, tendo a epopeia, ainda, a característica de seu herói nunca se rebelar. (PAZ, 1972, p. 69).

De acordo com tal teórico, “No romance, não há nada semelhante. Razão e loucura em Dom Quixote, vaidade e amor em Rastignac, avareza e generosidade em Benigna formam uma única teia.” (PAZ, 1972, p. 69). Sendo impossível uma destas personagens ser um arquétipo, um modelo, porque o romance é uma “épica de heróis que racionalizam e duvidam [...]”. Muitos são céticos, outros francamente rebeldes e antissociais e todos em aberta ou secreta luta contra o mundo. [Trata-se de uma] Épica de uma sociedade em luta consigo mesma.” (PAZ, 1972, p. 69).

Paz (1972) afirma ainda que o mundo moderno possui como princípio básico a liberdade de consciência crítica, mas, ao mesmo tempo, tem incorporada em si a possibilidade do Estado não hesitar em usar a força bruta se, a qualquer sinal, a prática do exame e da crítica significar um risco para o *estabelecido*. Deixa claro com isto que o seu fundamento não é a *liberdade de consciência crítica*, mas a hipocrisia, fazendo do vacilo das palavras, nesta sociedade, uma constância (PAZ, 1972).

É com esse confronto do antigo com o moderno que Octavio Paz torna concreto o aprofundamento na *contradição de se chamar o romance de épico sendo ambíguo*, ultrapassando a conduta de Jacob Burckhardt de apenas constatar ser ele a épica da sociedade moderna. Entretanto tal aprofundamento não se restringe ao ato de contrapor dois mundos com o objetivo de tomar como modelo o antigo de outra cultura para explicar o moderno, o que, naturalmente, coloca as características de cada um em relevo e as desvela; e nem tampouco se limita ao entrelaçamento que existe entre o romance e a sociedade em que está inserido. Vai além.

Excede tais condições, porque o cerne da questão está no fato de aquela propositiva, que Paz se dispõe a estudar, compelir-nos a pensar que o romance é uma anomalia por ser ambíguo e a epopeia não. Como se a dubiedade, a plurissignificação não fossem algo inerente à Literatura. Poderíamos cogitar a possibilidade de a ter adotado para demonstrar que considera uma incoerência chamar o romance de épico, por não possuir o mesmo tipo de dúvida que o da epopeia. Mas este não é o *objetivo* de Paz.

Com o aprofundamento *naquela contradição de se chamar o romance de épico sendo ambíguo*, que acreditamos ocorrer, com mais afinco, com o uso da oposição que promove entre o universo de Aquiles e o de Dom Quixote, Octavio Paz, comprova a inexistência de ambiguidade entre os dois mundos deste primeiro, na esfera estético-discursivo e na da fábula. Em contraposição, coloca em ênfase na que existe no do segundo, a ironia e o humor – o ato de *dizer isto e aquilo*, dois dizeres nos quais não há resolução.

É graças a este e outros contrastes desenvolvidos ao longo de seu escrito, norteados pelas suas convicções teóricas, que Paz o predispõe a um teor provocativo próprio de sua natureza ensaística; induz contraditórios naturais do romance (humor, ironia) a assumir o valor de desvio, de problema e a palavra *ambiguidade* a incorporar o seu significado em si mesma.

Ademais, ao assinalar a dissimilaridade entre Aquiles e Quixote, passando a impressão de que a épica antiga não tolera dúvida algum, Paz age em concordância com um texto exclusivo sobre ela, que se encontra no capítulo que antecede ao seu *A Ambiguidade do romance*. Trata-se de um escrito todo sinuoso, que, mesmo exigindo uma leitura atenta, é possível perceber que mantém a sua ideia de a epopeia grega *não suportar ambiguidades* no âmbito da discursividade, aquelas que indicamos não existir em Aquiles. Nele, este teórico não considera o dúvida próprio da épica, como um texto da ordem do imaginário, a sua discursividade natural de ser uma narrativa. Octavio Paz parece fazer uso de artifícios para camuflá-lo, omiti-lo.

Ele demonstra a inexistência de todos esses ambíguos na epopeia grega, adotando, como princípio de seus argumentos, a dinâmica dos contraditórios que julga possuir todo poema. Faz isto ao mostrar a ausência de conflito entre a história e a poesia no âmbito da palavra. Procedimento este que lhe permite determinar a impossibilidade de ocorrer, nesta localidade, a revelação do paradoxo do homem – a sua experiência última, o dúvida fundamental do poema. Mas, mesmo assim, julgamos que tal ambíguo próprio da epopeia poderia continuar existindo na esfera estético-discursiva, na da palavra e mantendo como referência a sua ideia de conflito entre a história e a poesia.

Todavia, Paz assegura que se encontra, no lugar daquele contraditório da esfera da palavra, uma coincidência perfeita entre a palavra poética e a comum, que anula qualquer probabilidade de serem reveladas verdades diferentes das do mundo histórico (PAZ, 1972). Afirma ainda que, na epopeia, um dizer nunca é distinto do que

as palavras “dizem expressamente”, porque “a objetividade do que [o poeta] conta torna [o seu dizer] impessoal.” (PAZ, 1972, p. 58). De acordo com ele, este “dizer isto ou aquilo” decorre do fato de a epopeia ser a “expressão de um povo como consciência coletiva.” (PAZ, 1972, p. 58, 59).

Em contraste a este particular da epopeia, ele indica um outro. O detalhe de ela ser uma literatura de personagens, de protagonistas, e é exatamente, neste âmbito, no herói-modelo, que Paz determina a revelação da liberdade, do paradoxo do homem e vale-se de tal característica composicional da epopeia para justificar esta sua decisão. Como se o herói não fosse a personificação da palavra que é narrada; como se as suas ações não fossem a palavra contada que o Aedo cantava.

Mas, Paz não se rende a esta nossa lógica. Mantém-se firme em sua linha de raciocínio. Declara que “não é risco afirmar-se, que precisamente nos heróis – talvez com mais plenitude do que no monólogo do poeta lírico – dá-se esta revelação da liberdade que faz da poesia, simultânea e indissolúvelmente, algo que é *histórico* e que, ao sê-lo, nega e transcende a história” (PAZ, 1972, p. 59). Um *histórico* que é a personificação dos heróis fundadores anteriores à Grécia épica.

Sendo assim, declara o *imaginativo* na epopeia, elegendo como ponto de partida a ideia pronta de ela ser um poemático, porque a sua visão de Literatura tem como foco a *natureza estético-discursiva do poético*, apenas e somente. Ademais, apoia-se na característica do paradoxo do homem fazer da poesia o que ela é e ser o contraditório que, em sua concepção, origina todos os outros e que possuem a característica de simultaneidade indissolúvel, são forjados na mesma essência de se negar o que se afirma. É desta forma que se comporta o dúbio da operacionalidade da arte e aquele que Paz nos apresenta, no momento em que trata da épica e da dramática – o que ocorre no âmbito dos heróis.

Neste caso, o mistério da liberdade do homem, seu paradoxo, encarna-se em uma figura heroica e por ser *algo histórico*, um fato no/do passado e fundador, *ao sê-lo, nega*. Nega porque se concretiza em uma experiência concreta, em um tempo vivencial, um *sempre presente* da ordem do sagrado, um tempo arquétipo. E é justamente graças a este tempo diferente do cronológico que o *algo histórico* (aquele passado personificado) tem capacidade de transcender a própria História (o tempo presente da recepção), mesmo havendo neste a coincidência da palavra comum e da poética.

Assim, faz-se a poesia épica sinônimo de Imagem, como resultado de contrários que formam imagens e mais imagens. Uma inferência nossa que encontra apoio na definição de mito de D'Onofrio pelo seu próprio teor, como “fantasia criadora de imagens” (D'ONOFRIO, 2005, p. 376), por ser o mito o germe do poemático e em razão de Paz se beneficiar de seu caráter do sagrado para estabelecer aquele tempo arquétipo.

Por conseguinte, Octavio Paz não usa artifício algum para camuflar, omitir a natureza narrativa da epopeia. Constitui-se, simplesmente, em uma escolha, a sua, a ideia de Literatura que tem como foco a natureza estético-discursiva do poético fechado em si mesmo e que sustenta a sua instância teórica de poemático-fonte. Da mesma forma que é conveniente para ele se servir da História como discurso com *status* de artificial, razão, análise e crítica, para constituir o romance uma anomalia e na epopeia lhe é útil para mantê-la dentro de seu poemático-fonte, preservando o seu esteio.

Se esse tipo de concepção de Literatura em que nem o parâmetro comparativo do gênero do épico é considerado uma narrativa, qual a chance do romance ser uma prosa de ficção? Nula, esta é a resposta. E muito menos ter *status* de arte, exceto pelas mãos de alguém que o autorize ser o que é – romance e arte. Trata-se, certamente, de algo que Mann não conseguiu abarcar, em seu ensaio *A arte do romance*, com aquelas palavras que nos atrevemos evocar no início deste nosso traçado, porém mais que providenciais: “Posso [até] imaginar alguém que negue ser o romance uma forma de arte.” (MANN, 1988, p. 13).

Entretanto, mesmo conscientes desses particulares, devemos acrescentar que a ideia de operacionalidade da arte de Paz, constituída daquele *sempre presente* de ordem mítica, do tempo arquétipo, cuja origem é o mito, encontra-se em igual situação que a História como discurso. Porque, no caso daqueles romances que dizem simplesmente *isto e aquilo* como a epopeia, ou seja, os que não fazem uso das tais imagens, Paz, além de poder resguardar a coerência de seu aparato teórico, alicerçando-se em sua concepção de *corrente rítmica da linguagem*, lança mão do que é próprio daquela prosa *artificial* e da operacionalidade da arte.

Tal procedimento pode ser observado em um trecho daquele panorama histórico do romance, de Dom Quixote ao século XX, sobre o qual mencionamos durante a análise do jogo dialético do final de seu ensaio. Apresenta-se do seguinte modo: “à medida que são maiores as conquistas do espírito de análise, o romance

abandona a linguagem da poesia e se aproxima da prosa. *Mas a crítica está destinada a refutar-se a si mesma. A prosa se nega como prosa.*” (PAZ, 1972, p. 72, grifo nosso).

Mas além da História, do mito, cabe lembrar do ritmo, um elemento essencial em seu poemático-fonte, pois a sua própria ideia de Literatura fundada na natureza discursiva do poético é seu sinônimo, além de ele ser o grande responsável pelo seu estado de pureza, livre de qualquer racionalidade, é um *pensamento em liberdade*. Sob o argumento de que “em certo sentido [...], a linguagem nasce do ritmo ou pelo menos, [...] todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem” (PAZ, 1972, p. 11), estabelece o seu poético fundado no poema, pois nele o ritmo se instala mais plenamente: é rima, verso, ritmo e principalmente imagem (PAZ, 1972).

Esses são pormenores que explicam a existência da corrente rítmica da linguagem (a poesia em estado natural), onde impera a lei da atração e da repulsão, dos contrários, *imagem* – e que é ritmo. Da mesma maneira que elucidam o fato de Paz determinar a palavra poética como sendo Música, não importando se ela é em verso ou em prosa (PAZ, 1972).

Ademais o mito também é ritmo. É tempo mítico, mágico, sagrado, circular no qual Paz lança âncora para explicar a sensação de se perder a noção do tempo, no instante da criação e da recepção do objeto artístico, denominado por ele de tempo arquétipo (ritmo). Uma noção de tempo circular com a qual também elucida a natureza do poemático como forma que se fecha em si mesma, como a de frase como unidade mínima que também adota e gera mais imagens, considerando uma parte significativa ou o todo do poema. Desta forma, o seu poemático é um delineado de um todo de elementos que é ritmo e mais ritmo.

Ele nasce do imaginado, da fantasia, da luta do dizível com o indizível gerando imagens, ritmo, significado, sentido, sensações, imaginações; emoções, sentimentos. Um imaginado que só concebe imagem (o poético) e não imaginário (narrativa), que se origina no poemático-fonte, como instância teórica, e sempre volta a ele; tem morada na escrita em versos e tem este espaço mínimo como parâmetro de *ritmo poético* que, segundo Paz é “inseparável da frase; não é composto só de palavra soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas; é imagem e sentido.” E continua: “Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso.” (PAZ, 1972, p. 13).

Um poemático que, obviamente, se estabelece como forma e como diversas formas e estéticas literárias e que, para Paz, é a raiz do poético como discursividade.

Um todo complexo em que tudo é ritmo e mais ritmo para o qual lhe atribui o poder de ser Música, de possuir a sua música própria, e que ainda tem a capacidade de suplantar a própria Música como linguagem artística.

Trata-se de uma teoria que ainda pauta-se na noção de frase como unidade mínima, aproximando-se da linguagem musical. Além disto, o seu todo denota não ser apenas com base interpretação da *A Poética de Aristóteles* de García Barcca que Paz institui toda e qualquer arte como um poema, independente de sua materialidade e lógicas organizacionais diversas. Pode contar também com sua noção de operacionalidade da arte aliada ao tempo mítico e à ideia de que “todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem” (PAZ, 1972, p. 11).

Assim, concretizam-se em arremate as diretrizes da teoria de Paz que se fazem presentes novamente, por elucidar o que acreditamos ser a tal música da palavra. Mas, por outro lado, considerando o todo do que nos propusemos a estudar, o modo como este teórico e poeta transforma o romance em um problema, podemos afirmar que o nosso traçado é capaz de esclarecer ainda algo que não é um puro acaso.

Refere-se ao momento, anterior ao início de seu ensaio, no qual apresenta as temáticas de seus capítulos, já promovendo o *enfrentamento entre o moderno e o antigo*. Nele, comenta, antecipadamente, sobre a coincidência entre “a palavra poética e a social, a história e o homem” (PAZ, 1972, p. 59) no mundo grego arcaico e o clássico, e o detalhe de a epopeia e tragédia possuírem como tema *a liberdade humana*, em oposição ao anômico que acredita estar inserido dentro do gênero épico.

Não é casualidade. Desde o princípio, tudo sempre esteve no poema. Pertence tão somente a ele e provém dele. Faz-se, portanto, em sentido denotativo a propositiva que Paz se dispõe a se aprofundar, a *contradição de se chamar o romance de épico sendo ambíguo*. Impele-nos, sim, a pensar que o romance é uma anomalia por ser ambíguo e a epopeia não. Paz não age como se duvidasse, plurissignificação não fossem algo inerente à Literatura. Ele determina para a epopeia aquelas que harmonizam com a sua visão de Literatura.

Octavio Paz tem como ponto central algo que germina tudo: a música da palavra, a Literatura em si e todas as artes – o seu poemático-fonte: o mito. Um verbal e não verbal, um dizível e um não dizível, um estado em simultaneidade e indissolúvel que está em sua materialidade e que julgamos já ser tempo, mas este teórico o concebe separado dela. Consiste neste estado porque o mito nasce da fantasia que

gera imagens e mais imagens; ele é a própria fantasia em forma de imagem, é o protótipo do imaginado humano, todo o seu potencial imagético emana dele e além disto é isento, livre de toda e qualquer possibilidade de ser embebido por conceitos, pela razão. Mas não é somente isto.

O mito, por ser para Paz a origem da essência da arte, representa a sua essência que cremos se configurar da seguinte maneira e como já foi exposto: ser *um passado que é prenhe de futuro por ter o poder de durar em/por indeterminados presentes, tornando-se sempre presente ao se tornar presente (presença e tempo)*. Por esta razão, circunscreve-se no contraditório da operacionalidade que Paz (1972) nos apresenta de acordo com o seu pensar e elucida coincidir-se, confundir-se com a própria dinâmica do paradoxo do homem, a sua liberdade de percorrer o fio do tempo, como um passado prenhe de futuro, sendo *sempre presente* (existência) em seus presentes. Tempos em simultaneidade indissolúvel que, na visão de Paz, são somente possíveis graças ao germe desse *sempre*, o tempo mítico de seu poemático-fonte – o mito. Um manancial que nunca seca, estagnado como uma instância abstrata.

Aclarando, dessa forma, a razão de Paz impor a necessidade do romance ter que se reportar ao mito no momento de constituir a sua essência impura, a sua “constante oscilação entre prosa e poesia, *conceito e mito*.” (PAZ, 1972, p. 69). Faz isto não com o objetivo de deixá-lo ser o que é, uma forma literária da ordem do imaginário, fundada na narratividade, mas para garantir, teoricamente, que ele tenha em si a fonte que origina todo o potencial de imagem que deve existir em todo poema; para garantir que o romance se concretize sempre como poesia, sinônimo de arte e Literatura.

Assim, revela-se em toda a sua artificialidade o que não é prosa de ficção e nem qualquer romance. Não foram necessários elixires da vida, conhecimento de química, mecânica, física e nem um tempo propício a raios. Apenas oscilar e oscilar para não ser ficção. Deflagra-se, assim, a real existência de uma anomalia dentro do gênero épico, das/nas artes, ou pelo menos, no âmbito do teórico.

Assim, depois de apresentarmos os particulares de um dos três ensaios escolhidos, daquele que impulsiona a nossa escrita de *O romance*, e todos os motivos, fundamentos que impelem Paz a destacá-lo na artificialidade de uma colcha de retalhos, de coisa remendada, concebendo a sua criatura, o seu monstro... E depois de já termos oposto a sua tese acerca do poder da poesia fundar os povos e consagrar uma experiência concreta ao desvelamento também concreto da imprevisibilidade do

mundo humano. E depois de ter colocado este feito de Mann em destaque e mantido em foco por instantes... Depois de tudo isso...

Certamente, podemos chegar à conclusão de que se aquela assertiva de Mann – *Posso [até] imaginar [...]* (MANN, 1988, p. 13) – não abarcar uma teoria que não considera as épicas antiga e moderna narrativas, a razão não está no fato de ele não ter sido capaz de prever algo com tal nível de excelência como o trabalho de Paz, mas porque não era necessário fazê-lo. Bastou desvelar a arte na dinâmica da vida, sua propriedade natural.

Sendo assim, para terminarmos o que começamos como uma ponta e que acaba do mesmo jeito, é imprescindível voltarmos à proporção das não casualidades. Como não é por acaso que Paz tenha promovido o *enfrentamento entre antigo e o moderno* bem antes de iniciar o seu ensaio, por meio do contraste entre as temáticas dos capítulos de seu livro, também não é algo accidental termos feito deste *enfrentamento* uma das primeiras palavras de nosso texto. Sem contar que, em mesma condição de coisas premeditadas, está o fato de termos escolhido o universo helênico, representado pelas palavras de Vernant, Nietzsche e Machado, antecedendo outro confronto, o dos três ensaios.

Palavras que, unidas, naquele momento, às nossas inferências, ajudam-nos, neste instante, não só explicar a coincidência entre a poética e a social, apontada por Octavio Paz, mas também a objetividade da épica antiga e a razão de nela o conhecer e se reconhecer afigurar-se via herói-modelo. Isto porque, acreditamos que tudo decorra do fato da Grécia antiga ser uma sociedade performática, de confronto, fundada justamente na noção de *Agón* (confronto, disputa, luta individual), na qual a epopeia (o *agón* estético) não é apenas o desvelamento da *liberdade humana*, como um dúbio, um simultâneo indissociável, “algo que é histórico (o herói-modelo que é anterior à Grécia épica) e que, ao sê-lo, nega e transcende a história” (PAZ, 1972, p. 59).

A epopeia é mais que o nó de contraditórios que todo poema tem; é mais que a operacionalidade da recepção de algo que é artístico. Embora o seu conhecer e se reconhecer seja indireto e aconteça individual e subjetivamente, como na concepção moderna de arte, não condiz com o dela. Não condiz porque, no tempo-espaco histórico da arte apolínea, o seu revelar causa inveja, estimula e potencializa uma *vida de luta e vitória* e a sustenta.

Por esta razão, o desvelamento que ela promove não é o do paradoxo do homem, como Paz determina. É o *paradoxo literal da vida humana* e se institui como um *agón estético* que é da ordem do real. Porque o povo grego exercita tal contraditório diariamente. Consiste naquele entrelace dos dois *agóns* (o estético e cotidiano), *que se funda na mesma lógica mítica*: a representada pela deusa Eris que impulsiona para ação, fazendo do povo grego um invejoso; pela noção do ver e ser visto, figurado pelo fascínio de Gorgó (Medusa), pelo erótico platônico e pela máxima de Delfos.

Ocorre na condição de um *agón* potencializar o outro (o estético e o cotidiano), de perpetuar a ideia de individualidade que é o seu cerne, sustentando a vida produtiva da cidade helênica e seus fundamentos. Uma ideia de individualidade que coincide com a de confronto e que é construída por meio dele, pois, ser homem, na antiguidade grega, tem sentido apenas estando/sendo interpretado e expresso pelo ato de *ver*. De acordo com Vernant (2002), “o homem é olhar para a sua própria natureza” e “para ser vivo, é preciso, ao mesmo tempo, ver a luz do sol e ser visível aos olhos de todos.” (VERNANT, 2002, P. 179).

Por conseguinte, toda a simultaneidade indissolúvel sócio-político-artístico-religiosa – que caracteriza os dois *agóns* – ela, por si só é capaz de explicar a coincidência entre a palavra poética e a comum do/no universo grego antigo (a histórica). Porém, temos uma visão diversa da de Paz quanto ao manuseio de tal coincidência. Ela é óbvia, mas mantemo-nos firmes com a ideia dos *agóns*, de dois mundos diversos: o estético, da natureza do imaginário, e o cotidiano.

Assim, para embasarmos um pouco mais esta linha de raciocínio, recorremos às próprias palavras de Paz, as provenientes de mais um de seus enfrentamentos entre os mundos antigo e o moderno. Segundo ele, “enquanto o *mito situa-se fora da história*, a utopia é uma promessa que tende a realizar-se aqui entre nós e em um tempo determinado: o futuro” (PAZ, 1972, p. 67). Além disto, de acordo com ele:

A verdadeira épica é realista: embora Aquiles fale com deuses e Odisseu baixe aos infernos, ninguém duvida de sua realidade. Esta realidade é composta de uma mescla do místico e do humano, de modo que o trânsito do cotidiano ao maravilhoso é insensível: nada mais natural que Diomedes fira Afrodite na batalha (PAZ, 1972, p. 70).

De posse de tais revelações, podemos afirmar que é natural, na Grécia antiga, o que ocorre com Afrodite, porque os deuses daquele espaço-tempo não são imortais;

e por mais que insensível seja o trânsito entre os mundos, são dois e bem delineados, o cotidiano e o maravilhoso. A epopeia grega é um Imaginário composto de uma discursividade que é uma mescla do que é da ordem da narrativa e do que é da ordem do poético, é um todo formado por dois tipos de naturezas estético-discursivas. É um extraordinário literalmente ordinário. Faz parte do dia a dia de um povo, mesmo a palavra poética coincidindo com a comum ou exatamente por ser assim, o que inclui todas as peculiaridades já apresentadas a este respeito.

Uma completude que nos leva a concluir ter o poder de colocar em risco a coerência da teoria de Octavio Paz, acaso ela fosse fundada apenas na noção de ritmo como repetição e não a somatória deste com a ideia de ritmo como oposições (imagens). Mas de qualquer forma, este estudioso faz questão de protegê-la, colocando como personagem principal de sua ambiguidade não a palavra narrada, mas o herói-modelo.

Podemos declarar também que, a *indissolubilidade simultânea* sócio-político-artístico-religiosa grega, além de esclarecer os particulares sobre a coincidência das palavras – a poética e a histórica –, propicia-nos compreender a objetividade discursiva da epopeia. No entanto, elegemos como elementos elucidativos tanto o seu caráter do indissociável (os dois *agóns*) quanto os seus propósitos específicos: o político, o religioso, o cultural e o de sobrevivência.

Trata-se de uma atitude que mostra ser possível concluir que esta objetividade não decorra somente do fato de a épica antiga ser “a expressão de um povo como consciência coletiva” (PAZ, 1972, p. 59) e a dos heróis fundadores, como explicita Paz (1972). Como também, ao seguir todos estes parâmetros, leva-nos a acreditar serem tais heróis não somente *aparentemente* as “figuras mais objetivas da Literatura antiga” (CORTÁZAR, 2006, p. 64), conforme Cortázar (2006) indica. Há grande probabilidade de serem *realmente* as mais objetivas.

Cabe-nos destacar ainda e com significativa ênfase que esse indissociável simultâneo do universo grego antigo é capaz de aclarar também o motivo da *revelação do paradoxo literal da vida humana* se efetivar no *herói-modelo*. Julgamos que isto ocorra, não simplesmente por ser a epopeia uma obra de personagens, como justifica Paz. Mas em razão de a disputa acontecer obrigatoriamente *in praesentia* e entre um corpóreo e um outro corpóreo; entre dois indivíduos humanos com toda a plenitude de seres subjetivos, uma vez que tal *encontro* causa sentimentos (inveja, rancor e

ciúmes). Mesmo sendo um deles ficcional e o confronto se concretize por meio de um intermediário, o Aedo, com as suas palavras precisamente cantadas que contam.

Cumprindo essa lógica, o herói-modelo, como representação, é a corporeidade da mítica do enfrentamento *com paradoxo literal da vida humana* presente no cotidiano grego e exercitado. Como se compõe, simultaneamente, mortal e imortal, dois mundos, ele não tem só parentesco com Apolo, como o homem. Ele se identifica com o Resplandecente, o Olho solar e o homem, por sua vez, como ele. É o mais próximo que um humano pôde chegar daquela potência luminosa. Materializou-se no mais alto grau da individualidade/subjetividade humana.

Além disto, é por meio deste literário que o povo grego antigo tem o exemplo máximo, não do que se deva *seguir* como modelo, conforme valores morais, éticos ou de boa convivência.... em/de nossos dias – como Paz pratica ao comparar a epopeia com o romance, decretando a impossibilidade de os heróis deste se estabelecerem como arquétipos, em razão de muitos serem rebeldes, loucos, céticos, antissociais – mas do que se deva invejar como impulsão para ser uma individualidade plena dentro dos limites daquele universo antigo. Constituindo-se, assim, em um tipo de identificação que não está em concordância com a da arte do mundo moderno.

Por fim, convém lembrar que o povo grego antigo nega a sua transitoriedade e perenidade como seres humanos, não pela busca incessante da felicidade, mas para alcançar a glória, elegendo a prerrogativa de se imortalizar na memória dos homens. Configurando-se, portanto, em mais um de seus qualitativos que nos permite sustentar o fato de que a epopeia ultrapassa a ideia de desvelamento da *liberdade humana* percebida e proposta por Paz. É a sua própria prática. Revela-a e a exercita em seu cotidiano. Tudo porque impulsiona o homem a percorrer o fio do tempo, tornando-se imortal no ato libertário de agir, de ser/estar vivo. A epopeia é uma apologia à vida.

2.3 O TRANÇADO FINAL

A trança que se forma, seguindo o padrão de três pontas e que a elas se juntou uma quarta, já se desfez. As palavras que estavam à procura de linhas que as apropriassem, concretizaram-se e se fez uma única ponta. Mas, com certa preparação: apresentamos primeiro as posturas de Mann, Paz e Cortázar quanto às épicas e as suas razões. Depois, somente e muito a Paz: as diretrizes de sua teoria; a análise de jogo de contrários do fim de seu ensaio; os contraditórios que todo poema possui; o efeito suspensivo de Mann; o enfrentamento entre dois mundos, o antigo e o moderno; a música da palavra e o poemático-fonte; o Imagem (Imagens-Imagens) *versus* Imaginário (Imaginário-imagem); e mais inferências nossas sobre o mundo grego arcaico em contraponto às suas ideias.

Ideias: as de Octavio Paz, às quais delegamos o poder de instigar as outras de igual relevância, e todas, em conjunto, como escolhas subjetivas que são, fizeram e continuarão a fazer submergir as que nos são próprias. Mas aquele mundo antigo alheio ao nosso persiste. E como consegue comprovar e enrobustecer a lógica da tese de Cortázar com a mesma competência que as ideias inovadoras de Antonio Damásio, que foram capazes de aclarar, fazer refletir, justificar e explicar a unicidade das teorias de Otávio Paz, Thomas Mann e a de Cortázar, mantenhamo-nos pelos arredores arcaicos gregos por mais alguns instantes.

Começamos com o que avaliamos ser necessário e propício aprofundar. Supomos que, embora Cortázar não considere a noção específica de *subjetividade/indivíduo* daquele mundo, mesmo sendo a subjetividade humana o elemento-chave de seu estudo, acreditamos que tal pormenor não invalide a sua iniciativa. Isto acontece ao se referir a Heitor e Aquiles como “*prefiguração* do indivíduo que se assume inteiramente na hora [...]” (CORTÁZAR, 2006, p. 63, grifo nosso), resultando nesta definição inadequada. Definição que, no mínimo, parece ter como parâmetro para seu delineamento a ideia de subjetividade *psicologizada* de nossos dias modernos ou um olhar etnocêntrico; ou simplesmente, uma prática natural ou automatizada dos anos dos séculos XX e XXI de se qualificar um povo antigo ou indígena (por exemplo) como primitivo?

Na mesma condição, está o uso dos substantivos que se encontram destacados a seguir, dos quais Cortázar se utiliza, para determinar a diferença que julga ser a principal entre as épicas. Conforme apresentado anteriormente, em sua

concepção, enquanto o romance tem como foco a *análise* da subjetividade das personagens, a épica antiga se ocupa de sua “*comprovação e tradução* em atos, em acontecimentos.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64, grifo nosso). Julgamos que estes sejam um indício de que Cortázar detectou um mundo diferente do nosso. Poderíamos dizer que tais substantivos são uma representação de toda aquela complexidade do mundo performático grego, mas em estado bruto.

Essas são peculiaridades que consideramos de importância significativa, em razão de deixarem claro que Cortázar atém-se apenas ao que seus olhos alcançam da *Ilíada*, sem lançar mão de conhecimentos extratextuais, ou, pelo menos, é o que as aparências nos levam a crer. Mas, de qualquer forma, aqueles que expusemos são suficientes para provar e fortalecer a tese de Cortázar. Potencial que acabamos de fazer uso, ao analisarmos a pertinência daqueles substantivos, além de nos ter habilitado, desde o início de nossa escrita, a afirmar ser a sua proposição bem-sucedida e a estabelecer como coerente a impressão de Cortázar a respeito dos heróis da epopeia grega serem as personagens mais objetivas da Literatura antiga, antes do momento presente, em que nos dedicamos exclusivamente ao seu trabalho.

Entretanto, devemos ainda colocar em destaque o porquê de termos declarado aquele traçado sobre o mundo grego antigo possuir a mesma competência que as ideias inovadoras de Antonio Damásio. Tal característica se explica, por terem os dois, como foco de suas atenções, a maneira como é construída a subjetividade humana, o elemento primordial da tese de Cortázar. Um na esfera do científico e outro na esfera de um mítico que, por se afigurar no enlace dos dois *agóns*, é impossível haver dúvidas quanto à consistência da propositiva de Cortázar e a capacidade da epopeia representar, de forma realista, o homem arcaico grego.

Por conseguinte, atestamos ser bem lógica a defesa de Cortázar a favor da ideia de a subjetividade poder ser percebida em seus heróis como nas personagens do romance. Porque, além de tudo o que já foi exposto, elas representam o mesmo homem. Em seus espaços e tempos históricos, (na Grécia Antiga e no mundo moderno) o ser humano, igualmente, apreende o mundo pelos sentidos e a sua percepção se converte para um único predominante, a visão. E é exatamente graças à concepção específica do olhar do grego, do *ver e ser visto*²⁰, que Cortázar pôde

²⁰ Valemo-nos de tal expressão por confiarmos ser capaz de remeter-nos à completude daquele mundo antigo.

delinear o que ele julga ser a diferença principal entre as épicas. Condições estas, as descritas, são as que o propiciam definir *Homero um romancista* e a *Ilíada* “um esplêndido romance” e a epopeia “a mãe de todo romance.” (CORTÁZAR, 2006, p. 64).

Para completar esse contexto de entrelace de tempos e espaços diversos, convém considerar que a prática do paradoxo literal da vida humana, o *agón cotidiano* e o *estético*, toda aquela dinâmica de se imortalizar na memória dos homens, efetiva-se como expressão sistemática das ideias que apresentamos de autoria de Damásio. Portanto, este universo não somente comprova a pertinência da tese de Cortázar, mas o trabalho de Damásio e as nossas inferências sobre a capacidade reflexiva do homem que nasceram em oposição à ideia de mito de D’Onofrio.

Em acréscimo àquele nosso traçado, estão mais algumas palavras de Vernant (2002), que conseguem validar a atitude de Cortázar de garantir que a arte apolínea canta *as consequências* de tais atos e acontecimentos. Segundo este estudioso, no mundo helênico, não há distinção entre o homem e seus pertences, entre o seu mundo e o dos deuses, o dos demônios e o dos mortos. Seus feitos, a sua família, parentes, amigos são o seu prolongamento e, se alguém comete uma falta, impregna a todos e pode atingir a cidade, poluindo todo o território. Porque a ação não se origina no agente, envolve-o. Fica preso a ela e o arrasta, ajuntando-o a uma potência que se estende no espaço e no tempo (VERNANT, 2002).

São dois mundos que se inter cruzam. De um lado, encontra-se Paz, que adota a epopeia como padrão comparativo para explicar o romance, não se pautando simplesmente na tradição de fazê-lo, mas, porque entre as outras (Gilgamesh, Quetzalcóatl etc), somente ela, a “épica grega é simultaneamente teologia e cosmogonia.” (PAZ, 1972, p. 61). Assim argumenta Paz (1972) e depois esclarece afirmando que o grego antigo foi o povo que mais investiu na revelação da condição humana, graças à sua ideia de homem como parte integrante do *Cosmos* na qual se funda a de liberdade. (PAZ, 1972).

Tais palavras demonstram que Paz conhece essa cultura, além de elas nutrirem estreito nexos com as últimas que apresentamos de Vernant, ao nos aprofundarmos na tese de Cortázar. Entretanto, Octavio Paz, ao tratar especificamente da epopeia grega, concentra-se em sua visão particular de arte, sem levar em conta a complexa *simultaneidade indissolúvel* sócio-político-artístico-religiosa do universo em que está inserida. Já no que diz respeito à épica moderna, embora delineie a impossibilidade

de ela acolher aquele sagrado grego, em que homem é parte do *Cosmos*, resgata-o, incorpora-o por meio da noção da circularidade do tempo mítico, pautada na de poemático-fonte e transforma o romance em coisa impura, em um anormal.

De outro lado, está Cortázar, para quem impuro é o mundo humano, “o romance supõe e procura com seu impuro sistema verbal o impuro sistema do homem.” (CORTÁZAR, 2006, p. 68). Mesmo lançando mão da tradicional prática de comparar as épicas, não determina o poemático como fonte única do literário. Considera a épica antiga e a moderna em suas singularidades e, como Mann, delega ao homem a escolha do uso do verso ou da prosa, como recursos composicionais da arte literária, o que pode resultar em estéticas independentes e diversas.

Assim, à proporção que Octavio Paz institui o romance, arte, condicionando a sua existência à poesia, transmutando-o nela, Cortázar (2006) decreta a sua unicidade e autonomia como forma e atesta: “ele é o romance, a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita e confunde. É o romance, não a poesia.” (CORTÁZAR, 2006, p. 71). Esclarece ainda que mesmo sendo necessária a investida da poesia, durante o século XX “no território da prosa ficcional”, porque o olhar do escritor se volta para uma “realidade imediata”, exigindo uma “raiz poética que a persiga e a revele”; mesmo que seja bem violenta, se comparada ao seu *status* anterior de um simples adorno, o romance não se deixa destruir por ser matéria discursiva e que só se apreende de forma racional.

Para Cortázar (2006), o romance é um instrumento de grande importância e mais adequado para o ser humano “conhecer-se e conhecer”. Isto porque, segundo ele, “as relações pessoais do homem consigo mesmo e do homem com sua circunstância não sobrevivem a um clima de absoluto [que é o da poesia]; [a] sua escala é por princípio relativa.” (CORTÁZAR, 2006, p. 67). Apesar de Cortázar outorgar a sua carta de alforria, ao liberá-lo para ser o que a sua natureza impõe – ser romance –, determinando o sistema do homem em impuridade como sustentação para transformar a sua impureza em algo que lhe seja natural; mesmo ele resolvendo com esta medida o anômalo provocado por Paz; e mesmo ou talvez porque faça isto como se fosse uma questão de aceitação da diversidade, lembrando muito a dinâmica da ideia de inclusão social em/de nossos tempos – escolhemos outro caminho.

Uma escolha respaldada pela teoria de Damásio e pela nossa reflexão sobre a prática tradicional de se apartar o imaginário, a fantasia, a emoção/sensação da razão, que se originou em oposição à ideia de mito de D’Onofrio. A nossa visão de arte

também se apoia, obviamente, em nossa experiência como ser humano que observa o mundo a sua volta e se observa, e em nossa vivência como musicista. Sendo assim, iniciamos o nosso caminho, esclarecendo que não comungamos das ideias de linguagem humana como coisa pura ou impura, levando em conta o fato de Paz a definir como poesia em estado natural (em pureza) e se Cortázar determina o sistema do homem impuro, logo ela também é impura.

No nosso entendimento, a linguagem, para o poeta e o escritor, é como um piano, um violino – é um instrumento. Entretanto, diante de tal afirmativa, alguém pode indagar a respeito de como eles lidam com a linguagem no dia a dia, pois, além de possuir esta função *estética*, assume outras da/na vida do homem. Ademais, é possível que cogite alguma similaridade entre esta condição do poeta e do escritor com a do bailarino, a do ator e com a do cantor e as suas ferramentas de trabalho básicas, essenciais – o corpo e a voz.

Certamente, há pontos de contato entre tais circunstâncias, como também diferem daquelas da área da música que envolvem seus instrumentos. Mas, independente de tais diferenças, para delinearmos o nosso pensamento de forma clara, devemos elucidar que desconsideramos o *status* de coisa cotidiana da linguagem, pois ele não tem relação alguma com o artístico. E convém enfatizar, ainda, que nos ocuparemos de sua porção como *potencial em vida*, como um presente/presença em potencial de ser/estar, do mesmo modo que se comportam os instrumentos na/da Música. Por quê? Porque acreditamos que este também seja o estado, o valor, a concepção de corpo e de voz como instrumento para o bailarino, o cantor e o ator.

Assim, dentro desta nossa ideia do fazer artístico, no momento em que o escritor e o poeta se predispõem a impor a pena, a compartilhar o seu mundo imaginário por meio de sua *subjetividade objetiva*, é um exímio tocador de seu instrumento. Carrega uma excelência tanto em termos técnicos, como conhecedor do mundo e de seu mundo, quanto em assiduidade como praticante de estar e ser um tempo-espço especial, como igualmente a sua obra é. Aquele espaço-tempo no qual se perde a noção do tempo.

Neste estado diferenciado da/de consciência, no tempo/espço e no espaço/tempo das sensações, emoções, sentimentos; no do imaginativo humano, o seu instrumento não se encontra fora do seu corpo, como um violão, um violino, por exemplo. Integra o seu eu subjetivo mente/corpóreo e se desabrocha dele e de sua

percepção do mundo. Do mundo a sua volta, que se encontra em um fluxo contínuo com ele e nele, e o nutre. Um ir e vir íntegro, um verdadeiro fluxo em vida, no qual não se fragmenta, não se rotula nada. Não se seleciona: escritor ou poeta? Simplesmente *Poeta*, o artista da palavra Literária.

É em organicidade que se faz *o instrumento* da Literária e seu instrumentista. O poeta tem a seu dispor recursos para lançar mão de acordo com as suas escolhas estéticas e do modo que lhe convier. Não exime a sua criação de possíveis diálogos entre textos, como do direito de afirmar ou negar inovando ou não o que foi estabelecido como modelos formais. Concretiza-se em um estado subjetivo que se objetiva quando imprescindível for.

Portanto, em tais condições, a linguagem humana não tem a mínima chance e nem a necessidade de assumir *status* de instância abstrata como coisa impura ou pura; em formato de rótulos, de qualitativos depreciativos ou em outros em reparação a estes. Como também não é preciso recorrer à noção de circularidade de tempo mítico ou ao sagrado de outra cultura no qual o homem está integrado ao *Cosmos*, para entender ou explicar aquele tempo especial, denominando-o de arquétipo, como Paz procedeu.

Assim, em virtude dessa nossa ideia de arte se render ao inexato das sensações, mas que também é extremamente preciso; por possuir a característica de nos levar e podermos nos deixar levar, potencializa ainda mais o efeito suspensivo do desvelamento, por estar em consonância com a imprevisibilidade do mundo humano. Juntos neutralizam qualquer possibilidade de se cogitar supremacia da poesia (poemático) ou da prosa como fundadora dos povos como instância abstrata e fonte de tudo que se nomeia Literatura e arte em geral.

É importante ressaltar, ainda, que essa nossa concepção de arte se pauta nos esclarecimentos de Damásio de que, na arquitetura cerebral humana, não existem centros individuais (visão, linguagem, emoção, razão etc.), mas especialidades que funcionam de forma harmoniosa com o seu todo, dentre as quais está a do hemisfério direito e a do esquerdo. O estado diferenciado de consciência, sobre o qual nos referimos, diz respeito à dominância do primeiro que Edwards (1984) esclarece ser a modalidade da imaginação, intuição, sensações, noção espaço; é atemporal e apreende as coisas concreta, analógica, intuitiva e holisticamente. Já o segundo é o especializado no que é verbal, analítico, simbólico, abstrato; temporal, racional, lógico e linear (EDWARDS, 1984).

Assim, a nossa ideia de arte funda-se nessas noções associadas a todas as outras já indicadas como as argumentações nada favoráveis à prática tradicional de se apartar o sensível, o imaginário da razão, alinhadas à teoria de Damásio. E estas, por sua vez, somam-se a outra, a que se apresenta como da ordem do óbvio, tendo como princípio o que o nosso olhar alcança como ser vivente. Diz respeito ao que é praticado por nós, humanos, rotineiramente: o fato de apreendemos o mundo pelos sentidos e só depois racionalizarmos, pois é o que explica o motivo de vermos, ouvirmos, sentirmos cheiro, sabor, o contato com as coisas; termos a sensação de estarmos vivos ao sentir os nossos contornos ou vendo-os; e ao pulsarmos biológica e emocionalmente em nossa individualidade que se firma com encontro com outro ou ao olharmo-nos em um espelho.

Em contraposição e simultaneamente em similaridade, está o mundo grego arcaico cuja subjetividade era construída pelos sentidos, pela presença corpórea no mundo como limite entre um homem, o espaço do mundo e o outro. Este homem fazia do outro o seu espelho pelos seus olhos – fosse homem, semideus ou deus. São duas rotinas diárias, a nossa e a deste povo, vividas a cada hora, a cada minuto, a cada segundo e milésimo de segundo, que, colocadas em contraste, possibilitam-nos concluir que as teorias de Damásio não são tão inovadoras.

Isto quer dizer que, por mais que Damásio nos apresente um conjunto de ideias sustentado pelos seus vinte anos de trabalho clínico e experimental – porque é desta forma que se constrói e é aceito o conhecimento científico, com provas e com procedimentos estabelecidos como racionais –, podemos atestar que, no que concerne ao que acabamos de nos referir sobre a vida humana (a nossa e a daquele povo), é algo mais que notório, como também é a prática da negação deste fato. Por este motivo, seguindo a lógica de coisas sistematizadas, recorreremos ao que foi documentado pela História.

Fausto Borém (1997) nos traz dois exemplos concretos da preponderância da racionalidade no mundo ocidental, da prática do hiato entre ela e a noção do que é da ordem do sensível. São exemplos que se situam no/do campo das artes, tendo o segundo deles o poder de tornar evidente o prejuízo que tal comportamento, em formato de regras estéticas, pode causar. Borém (1997) afirma que, nos escritos do teórico medieval, Boethius (480 a 524 d.C.), em cuja obra, *Os Fundamentos da Música*, que objetiva transmitir o conhecimento grego para o ocidente, encontra-se a ideia de que os músicos poderiam ser classificados em classes superior, média e inferior. A

subdivisão de tais profissionais era organizada do seguinte modo: “os teóricos como classe superior dotada de inteligência; os compositores como classe média com algum discernimento e inteligência; e os instrumentistas e cantores como a classe inferior e ignorante.” (BOETHIUS, 1989 apud BORÉM, 1997, p. 70).

Borém (1997) acrescenta que essa supervalorização do que é da ordem intelectual e teórica (conhecimento racional) em detrimento da prática (conhecimento pelos sentidos) mostrou sua inconveniência do século XVI ao XVIII. Isto ocorreu desde os princípios da *secunda practica* de Monteverdi – elaborada para escapar das regras de condução melódica e harmonia ditadas pelo conservadorismo de Artusi – até o erro musicológico de François Fétis, que *corrigiu* e publicou a introdução do Quarteto Dissonante de Mozart sem as *harmonias ásperas* que lhe eram peculiares (BORÉM, 1997).

Configura-se, assim, um exemplo em que a racionalidade associada ao imperialismo estético de uma época, com as suas regras teóricas herméticas, determina a negação de inovações nascidas na/da prática da criação artística e musical, do sensível. Em sentido inverso, está a Música das palavras de Octavio Paz, que nega totalmente a razão. Ela, com toda a sua complexidade embebida no sagrado/sensível, acorrenta a linguagem, a Literatura e todas artes em uma ideia de *Imagem* em pureza. Assim, faz-se justa a presença do sistematizado objetivamente...

Desta forma, é imprescindível enfatizar que a linguagem humana, de acordo com Damásio, são imagens ordenadas durante o nosso pensamento e que, no nosso entender, se fixam como um corpóreo e um não corpóreo igual à voz humana. Porque junto a esta, a linguagem compõe um todo complexo em vibração, em movimento, em vida – a nossa presença subjetiva no mundo. Por consequência, é possível concluir que tanto a prosa de ficção quanto o poema possuem todo um potencial imagético por serem representações (Literatura) de respostas internas (Imagens) de determinado ser humano emitidas a partir do seu contato com o mundo.

Posto isso, atemo-nos, por mais alguns instantes, no que concerne à oposição entre o sensível e a razão. Mas, agora, concentrando a nossa atenção na particularidade do romance. Para tanto, tomamos como elemento impulsionador a afirmativa de Cortázar (2006) de que ele, mesmo possuindo “objetivos poéticos, é material discursivo e apreensível somente *por via racional*” (CORTÁZAR, 2006, p. 71, grifo nosso).

Assim, considerando a coerência de que a arte atende a mesma lógica do raciocínio humano – caso contrário, ela nem existiria e muito menos haveria possibilidade de ser recepcionada; levando em conta a indicação de Damásio (2006) de que as emoções, as sensações, o imaginário integram a maquinaria da racionalidade (DAMÁSIO, 1996) e que o homem primeiro sente, assimila mental/corporalmente a vida pelos sentidos, só depois a entende...

Podemos assegurar que, por mais que o romance explique, analise as ações e os acontecimentos, durante o seu fruir, eles são apreendidos pelos sentidos, além de pertencerem ao universo de seres de papel, à esfera do imaginativo. E por mais que o romance tenha pontos de contato cravados na realidade, como *verdade*, é-lhe indiferente o compromisso com ela.

Uma condição que se iguala a declarar que, mesmo possuindo tais nexos (a racionalidade e o real), a sua prática é titubeante, vacila. Porque a sua morada é o mundo ficcional, a sua essência é o subjetivo humano. Consiste em uma experiência, um confronto individual e único – tanto para quem o escreve quanto para quem o lê.

Concretiza-se em um tempo especial como a poesia. Mas por possuírem lógicas organizacionais melódico-rítmicas diversas, seus modos operantes como um *continuum* específico, como *subjetividades objetivas*, também diferem. São matizes, gradações dessemelhantes deste tempo diferenciado tanto entre formas quanto entre autores e obras.

Ademais, acreditamos que o romance não se limita com a História, com a Psicologia, com a Geografia ou com o mito. Pode acolhê-los. E mesmo que abranja a epístola, a confissão, a autobiografia, o ensaio filosófico, não os são. Se incorpora o último, por exemplo, não se trata de um ensaio que é romance, mas de um romance que é ensaio, um romance-ensaio.

Dessa forma, registramos a nossa concordância com o dizer de Cortázar (2006), mas em partes: como forma literária, há possibilidade, sim, de ele ser “um monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita” (CORTÁZAR, 2006, p. 71), mas este *tudo* pode se confundir como também não. Porque o romance, por ser arte, a sua natureza, como afirmamos antes, é cambaleante, nasce da liberdade de escolhas, gerando individualidades estéticas. Orienta-se pela dinâmica subjetividade de quem impõe a pena e pelo espaço/tempo que o insurge. Faz jus, portanto, à máxima de Mann, pois se é impossível alcançar o gênero, tomando como referência qualquer tipo de arte, o mesmo se aplica à forma.

E se há a tradição de tomar o antigo de outra cultura para entender o moderno, considerando-o fonte do que é ocidental, Mann – como Cortázar, que, de seu modo, procedeu – ironicamente traça um caminho coerente para tal empreitada, enrobustece os qualitativos que acabamos de delinear sobre arte e ainda respalda a sua máxima:

Talvez seja o espírito épico, que de resto pode abranger o elemento lírico e dramático tão bem quanto estão incluídos no drama a epopeia e a lírica, – talvez, digo eu, seja o espírito da narrativa, o eternamente homérico, este espírito vasto, conhecedor do mundo, propagador da criação do passado, o venerável fenômeno do poético e do narrativo, este evocador sussurrante do imperfeito, seu mais digno representante. (MANN, 1988, p. 14).

Um entrelaçado de sentidos que, além de cumprir o que anunciamos, fundamenta a nossa ideia de arte e a ideia específica de Literatura que desenvolvemos até o momento. Isto é perceptível, se nos concentrarmos na proposta de Mann da épica antiga como o *espírito da narrativa*, que nada tem de puro ou impuro, não ostenta algo em detrimento do outro, mas que, ironicamente, ele lhe confere o *status* de o *evocador sussurrante do imperfeito*. Mais uma vez, Mann desvela a realidade.

Com sua visão íntegra do que atende pela qualificação de épico, indica a sua natureza ao exaltar o seu espírito, a sua essência que admite em sua corporeidade incorpórea os dois modos composicionais da arte literária – o poético e o narrativo. Assim, é revelando a sua verdadeira natureza que Mann preserva a da arte como expressão humana, que comporta uma exatidão incerta, uma complexidade abrangente que nos escapa por entre os dedos, por ser plena de subjetividade em confronto com subjetividade de quem a assiste.

Mann, por seguir essa lógica, disponibiliza os tais modos composicionais tanto a Homero quanto para os fazedores do romance moderno e elimina as controvérsias que não somente os afeta, mas a arte literária em seu todo: é em verso ou em prosa? É cantado ou falado? Transforma os elementos da primeira em recursos da palheta de possibilidades estéticas da Literatura, e os da segunda em atos que representam instrumentos diversos (o canto e a fala) de duas artes também diversas, mas que podem compartilhar o mesmo espaço e tempo estéticos – a Música e a Literatura.

Ademais, julgamos ser essa noção de épico a mais acertada para lidar com a estranheza de se comparar o que é em prosa, cuja apreciação estética ocorre na escrita (romance), com o que é em verso e feito para ser cantado, recepcionado,

portanto, na/pela escuta (a epopeia grega). A sua coerência está no detalhe de tal estranheza se converter na tranquilidade de ser detectada somente nas aparências, nada mais que isto.

Tudo porque as épicas, a antiga e a moderna, são artes sonoras, portanto, simultaneamente, verbais e não verbais, e ambas são apreendidas pelos sentidos e oralmente (fala e canto), mas cada uma a seu modo. Confirmando, assim, a particularidade de se figurarem em verso ou em prosa apenas uma questão de escolha estética. Além disso, a concepção de narrativa de Mann dispensa a necessidade de se transmutar a criação (arte) em criatura.

A epopeia e o romance moderno são modos diversos de narrar a realidade imediata, de se reconhecer e conhecer, ou seja, praticar o paradoxo do homem. Um centra-se em um entrelaçado de mundos, o ficcional e o cotidiano – dois confrontos em corporeidade incorpórea. Constitui-se em um ato de se contar cantando o contado sistematicamente (em verso), de um indivíduo subjetivo que situa em si e além de si, integrando um todo cósmico e divino. O outro se desdobra em diversidades de mundos, alinha-se no romancear em graduações ou combinações várias entre poético e o narrativo ou não, configurando-se em abordagens várias (romance psicológico, de costume, histórico, policial etc.) e, em sentido geral, tem um sujeito moral fincado em sua consciência pessoal íntima e única.

Ademais, ele não canta os feitos de um herói nos termos da épica antiga. Não por não desejar, por estar impossibilitado. O seu modelo de herói endoidou-se de tanto ler heróis-modelo – outros, que não os gregos –, e ainda começou a falar, assustadoramente, pela escrita e por causa dela. Fatos que nos levam a admitir as palavras providenciais de Octavio Paz em sua autossuficiência: “Por obra do humor, Cervantes é o Homero da sociedade moderna.” (PAZ, 1972, p. 70).

Não se constitui em um imaginário único que abarca o artístico e o religioso. Não há deus algum para o herói se identificar e nem modelo para o ouvinte se ver refletido pelas imagens que a voz do intermediário provoca em si. Não há mais canto, música. É Literatura. Faz da fala transfigurada em escrita seu instrumento. É ele, o romance, que espelha o mundo do homem e se metamorfoseia em vários fragmentos deste mundo; ou ainda pode se fazer em um jogo de espelho que revela a si mesmo, entre outras possibilidades que a imaginação humana pode antever, alcançar ou criar.

Se considerarmos o comparativo entre a épica moderna e a antiga, não outra além desta, podemos transformar as palavras de Mann em nossas: “É possível e

talvez aconselhável considerar o romance e a epopeia numa tal relação. Um é um mundo moderno; a outra, um arcaico.” (MANN, 1988, p. 18).

Octavio Paz, Julio Cortázar e Thomas Mann, revelam-se como os modos ensaísticos de nossa escolha para este *Objetivo subjetivo* que se costuma chamar-se de tese de Doutorado. São eles, entre investigativas e mais investigativas sobre o romance moderno: as três subjetividades e mais uma, a de Antonio Damásio – as que fazem soar outras, a de Friedrich Wilhelm Nietzsche, Roberto Machado e a de Jean-Pierre Vernant. E a nossa que é ela em meio de tantos. Assim finda-se o que se parte!

3. THOMAS MANN - LITERATURA E MÚSICA

3.1 A arte do romance – Thomas Mann e seu Eu irônico

A escolha do *A arte do romance*, entre tantos escritos de Mann, e a iniciativa de dedicarmos um momento exclusivo a este seu ensaio se respaldam no assunto sobre o qual versa e em sua singularidade; na robustez de suas ideias e no modo como são organizadas. Mas não é apenas nisto. Elas também se apoiam em nossos objetivos de tese em termos gerais e em nossas intenções ao defini-lo como uma das pontas do trançado que se formou, no primeiro dos capítulos de uma sequência por vir, no qual ele, exatamente ele, o *A arte do romance* nos serviu de esteio. Tais decisões sustentam-se ainda em sua riqueza crítica quanto à construção do conhecimento humano, que cumpre o papel de orientar o delineamento de nossa concepção de arte e de outras ideias e conceitos nossos.

Mas, atendo-nos, especificamente, ao que se desenha nas próximas páginas, uma análise descritiva do *A arte do romance*, podemos afirmar que sua existência se explica por ser uma oportunidade de termos contato, de uma forma mais aprofundada, com a ideia de romance de Mann. Além disto, tal empreendimento é motivado pelo enlace que se forma, ao estudarmos um ensaio sobre o romance, sendo o nosso objeto de estudo um romance-ensaio. Mesmo cientes de que ambos ultrapassam tais designações, temos grande interesse em manter tal enlace associado a todas as outras justificativas que acabamos de apresentar. Porque é, justamente, na abundância de possibilidades que tudo flui em Thomas Mann.

Porém é conveniente aclarar que não assumimos o compromisso de descrever, analiticamente, o todo do *A arte do romance*. Um ensaio que faz parte de um conjunto de conferências realizadas na *Princeton University*, de 1938 a 1941, período em que Thomas Mann manteve vínculo com esta instituição, participando de um projeto intercultural do Departamento de Línguas Modernas. Deter-nos-emos apenas no que julgamos, neste momento, relevante para desnudar o seu complexo irônico-discursivo, no que pode propiciar uma melhor apreensão de *Dr. Fausto*, ou possibilitar um entrelaçamento com determinadas ideias, inter-relacionando-as aos outros ensaios trabalhados (os de Cortázar e Paz) ou outros assuntos já comentados detalhadamente ou não.

Mas, antes, faz-se necessário apresentar o que levou Adorno a determinar condutas para se abordar, adequadamente, o trabalho de Mann, aquelas que fizemos

questão de transformar em premissas de nossa tese. Porque, portando-nos desta maneira, além de ser possível criar alguns pontos de apoio para nossa escrita, podemos ampliar a nossa visão sobre o trabalho literário de Thomas Mann. Além disto, propicia conhecer um pouco mais sobre o modo como a sua literatura é abordada teoricamente, uma vez que, na introdução desta nossa escrita, concentramo-nos, entre outros detalhes, no que a afeta quanto à tradição de se pensar Literatura escrita ou a oral²¹ como se fosse Música.

Sendo assim, no texto *Para um retrato de Thomas Mann*, o filósofo e amigo de Mann assenhora-se da função de refutar veemente o que chama de preconceitos que empobrecem a sua obra. Adorno (1965) declara que muitos professores, independente de serem competentes ou não, insistem em seguir um guia nada produtivo. Ele nasce de ideias superficiais sobre a obra de Mann que “[...] a obscurecem enquanto ajudam-na a ser deduzida em fórmulas.” (ADORNO, 1965, p. 7). São elas: o papel da Música, a influência de Schopenhauer e Nietzsche, o fato de a pessoa privada de Mann se assemelhar a suas construções ficcionais; a ironia, a burguesia e o artista, a decadência e a questão da morte.

No decorrer de seu texto, Adorno (1965) comenta sobre algumas dessas, entre as quais, estão a antítese entre burguesia e o artista; a ironia; a decadência e a morte. A respeito da primeira, declara que além de ser a mais divulgada, constitui-se como herança da de Nietzsche – *vida e espírito* – e que se conforma desde a novela *Morte em Veneza* (1911) até o romance *Dr. Fausto* (1945). Já sobre a *ironia*, afirma que “não deixou de contribuir decididamente não apenas para produzir ilusões como também para desmenti-las.” Enfatiza que “seus motivos nunca foram meramente privados.” (ADORNO, 1965, p. 9).

Quanto ao clichê de *decadente*, de acordo com o filósofo, é complementar ao de burguês, sendo nada coerente definir Mann como uma figura de final de século, um *Pierrot Lunaire* (ADORNO, 1965). Considera também inviável pensar que, em razão “de suas obras *parecerem* ter como centro a morte”, se deva vincular esta aparência a uma possível “nostalgia da morte”, ou exclusivamente, a uma “afinidade com a decadência.” Porque, segundo Adorno (1965), o motivo de adotá-la como tema não passa de pura superstição de Mann, sendo tal medida uma estratégia de “afastar

²¹ Consideramos Literatura oral o que é da ordem da fala contada ou poetada e não o que é literalmente cantado, a música folclórica, as cantigas tradicionais, por exemplo, que têm a mesma característica de ser passada de boca em boca, geração após geração.

e banir [...] o invocado e mencionado.” (ADORNO, 1965, p. 15, grifo nosso). “O que repreende em Thomas Mann como decadência, era ao contrário, a força da natureza para compreensão da sua própria caducidade. E isso se chama humanidade.” (ADORNO, 1965, p. 15).

Fórmulas, rótulos, clichês... É exatamente esta matéria que Mann manipula e ridiculariza em seu ensaio-conferência *A arte do romance*. Tendo como centro de suas atenções o modo como é conduzido o estudo científico das artes, mais especificamente, o que afeta a Literatura – a forma romance e o próprio Thomas Mann como romancista –, o seu ensaio leva naturalmente ao desvelamento de como é construído o conhecimento humano. Pelo fato de a ironia assumir *status* discursivo, é dela que nos ocupamos especificamente como rótulo, além de mostrarmos a lógica organizacional do texto.

Ademais, tal escrito consegue comprovar o que Adorno declara especificamente sobre a *ironia* em Mann. Neste texto, é possível perceber que ela serve tanto para criar ilusões quanto para desmenti-las, além de exercer o papel de confundir o leitor ou o público presente em sua conferência. Deixa claro ainda que os motivos de Mann em fazer uso dela “nunca foram meramente privados.” (ADORNO, 1965, p. 9). São privados, sim, mas também profissionais, estéticos, artísticos.

Como o foco mais específico de nossa análise é desnudar a maneira como Mann constrói o seu discurso irônico em sua conferência-ensaio *A arte do romance*, em estreito nexos com supervalorização do poemático, sustentada pela prática de se transmutar a Literatura em Música, é possível declarar, com plena convicção, que Mann escolheu não adotar, nela, uma postura profissional, formal e distanciada, técnica e objetiva característica de um conferencista, mas a de outro tipo. Uma outra postura que também não deixa de ser técnica e objetiva, a do literário, a objetividade do estético da qual Mann é ávido praticante.

Em vez de construir um discurso em que poderia mostrar os conceitos incongruentes sobre as épicas disseminados pela academia, entre poetas e escritores, em contraposição aos que ele, Thomas Mann, acredita serem os mais coerentes, alertando o público presente (os estudantes) sobre o assunto, decide contrariar o significado do título de *A arte do romance*, o seu *status* de conferência, o do espaço no qual é realizada e o de toda ordem que abrange este conjunto de coisas. Nega, ao mesmo tempo em que afirma tudo isto, abrindo um leque de pluralidades de sentidos com o qual refresca, atordoa os olhos, os ouvidos, a alma do público presente.

Configurando-se, assim, em um contraste entre dois elementos: o do programado com o do realizado, que são os sentidos literal e o não literal, o dito e o não dito em fluxo contínuo de/em reciprocidade. Este é o irônico em Mann.

Contraria arquitetando um complexo todo irônico, porque não se trata apenas de refutar noções incoerentes sobre as épicas, mas de revelar destruindo e destruir revelando o que tem para si como o inadmissível, que é o modo como são geradas e que as sustentam. Não se trata somente de um discurso puramente crítico em relação à realidade que vivencia, mas uma crítica enraizada na ridicularização que leva ao cômico, a um estado do grotesco e, conseqüentemente, ao estado grotesco do que é real. E a torna concreta tendo como respaldo o traço característico do *A arte do romance* ser uma escrita ensaística, estar encerrada na ordem do estético.

Esta particularidade de sua conferência permite não só envolver a assistência, mas ter também o potencial de determinar a ela os papéis tanto de ridicularizada quanto o de ridicularizadora, e tudo isto depender de como reage ao texto, em termos individuais e/ou em seu todo, e da forma como ele é apresentado. Ao praticar tal habilidade, Thomas Mann quebra, em certa medida, as hierarquias, cria um mundo às avessas ao do cotidiano e propicia desvelar, ironicamente, o poder de algo considerado ínfimo, ordinário socialmente por ter a característica de ser altamente subjetivo, mas que, na verdade, tudo lhe é medido, programado, por isso intencional. Dá a conhecer a objetividade do estético, do literário. Um objetivo com mais alto grau de subjetividade, considerando a distinção que fizemos entre objetivo subjetivo e subjetivo objetivo (arte).

Assim, para atingir o seu propósito de demonstrar uma maneira mais adequada de como abordar não só as épicas, mas a linguagem artística em geral, e, ao mesmo tempo, poder revelar destruindo e destruir revelando a verdadeira face de como são abordadas as épicas, no ano de 1939, na *Princeton University*, Thomas Mann elege como procedimento, para compor o todo de seu complexo irônico, a ridicularização. Como procedimento deste jogo, a ridicularização possibilita a Thomas Mann lançar mão de toda uma palheta de intenções, nuances, coloridos, estados emocionais, intensidades constituindo-se, como sarcasmo, exibicionismo, divertimento/lúdico, gracejo, deboche, ironia como *tropos* inserido no texto, entre outras artimanhas que podem promover o riso ou não.

Convém aclarar ainda que julgamos que a natureza crítica do ensaio de Mann não se restrinja ao modo como era conduzido, em 1939, o ensino e o estudo científico

da Literatura na *Princeton University*, mesmo que seu foco seja este. Ultrapassa, rompe tais limites, pois é assim que os fortalece. Além disto, é a partir do estabelecimento desse tempo presente ao qual pertencem as suas palavras, que Mann principia a manipulação da temática de seu ensaio (o romance), fazendo nascer um jogo dialético diferente do que demonstramos existir no gracejo da introdução de *A gênese do Doutor Fausto* e da parte de *Dr. Fausto* que pretendemos analisar.

Devemos acrescentar ainda, conforme já foi elucidado, no momento em que fizemos aquela análise prévia do trecho dedicado à *Divina comédia* de Dante, que o ensaio-conferência *A arte do romance* é um complexo irônico no qual Mann deixa bem claro lançar mão de forma dissimulada dos argumentos de outrem para mostrar e convencê-los de quão “ignorantes”, “ridículos” são os seus discursos²². Porém, cabe enfatizar que, naquela passagem sobre a obra de Dante, ele faz mais que isto: debocha, brinca, *faz uso da superficialidade* de recorrer ao *significado enciclopédico* de romance para definir a *Divina comédia* como romance²³.

Isto equivale a afirmar que Thomas Mann, além de efetivar a artimanha irônica que propõe em termos discursivos, simultaneamente, cumpre-a, aplicando os mesmos procedimentos metodológicos praticados, naquele espaço acadêmico. Ridiculariza os atos de diagnosticar, categorizar, enquadrar, o que o leva ao mesmo tipo de resultado que ele próprio refuta: cria um rótulo.

Mas, para tal empreendimento, *adota a tradição* de se definir a obra de Dante como *a epopeia italiana* e não algo novo, declarando no fechamento de seu jogo dialético, lúdica e escarnecedoramente o seu feito: “esta epopeia sacra, obra-origem da língua italiana atual, *é no sentido da palavra* um *romanzo*, um romance.” (MANN, 1988, p. 15, grifo nosso).

Segundo Carpeaux (2011), a *Divina comédia* é a única das grandes obras universais convencionada como epopeia que não tem relação alguma com os modelos antigos. “A Itália, herdeira imediata da civilização latina, nunca foi ‘primitiva’; por isso, não produziu ‘epopeia nacional’ à maneira da *Chason de Roland* [França], do *Poema de mio Cid* [Espanha] ou do *Nibelungenlied* [Alemanha]”. Por conseguinte,

²² Com o uso de tais vocábulos, estabelecemos, antecipadamente, um diálogo com a natureza constitutiva do discurso do ensaio de Mann, com a sua complexidade e peso irônico. Em mesma condição, estão todas as outras incursões de igual ou similar teor a serem apresentadas ao longo de nosso texto.

²³ Reportamo-nos às primeiras linhas sobre este ensaio que se encontram no último parágrafo da página 55.

“a Itália burguesa do ‘Trecento’ já não pôde criar uma epopeia heroica.” (CARPEAUX, 2011, p. 252).

Carpeaux (2011) esclarece ainda que a obra de Dante não tem ação e nem enredo em sentido estrito. O seu primeiro herói, Virgílio, e o último, *La Somma Sapienza*, são dois polos entre os quais se desenvolve a ação e representam o homem e Deus. “Há mil episódios”, mas o único elemento que une os versos, os cantos de suas três partes (Inferno, Purgatório e Paraíso), é a pessoa do poeta, com “a sua confissão pessoal, lírica, identificando-se com a humanidade inteira. [...] A *Divina Comédia* é um edifício colossal, cuja unidade está garantida justamente pelas convicções religiosas, filosóficas e políticas do poeta; e pela *terza rima* ²⁴” (CARPEAUX, 2011, p. 252, 254, 255).

Sendo assim, no trecho sobre a *Divina comédia*, Mann pratica outro procedimento que adota no decorrer do seu ensaio: a inversão de elementos (a epopeia e o romance), que, neste caso, se refere à situação que ele cria, colocando em foco o que representa o avesso do estabelecido. Transforma a *Divina comédia* que é tida como *epopeia italiana* em romance e em sua resolução/fechamento, delineia-a como epopeia e romance ao mesmo tempo. Com esta conduta, promove de forma travessa a *aproximação* dialética entre as épicas.

Assim, cabe fazer notar – apenas como referência para entendermos a dinâmica do texto de Mann, e não como algo fechado – os procedimentos que adota nas partes de seu ensaio nas quais prevalece o teor irônico, sarcástico, gozador, lúdico. Mann, além de inverter os elementos (epopeia e o romance), para criar fórmulas; ou inverter, fazendo destes e de suas definições os próprios rótulos, como acabamos de demonstrar em Dante, toma como ponto de partida proposições ou termos, e cria o seu texto arremedando-os ou teoriza citando-os.

Em contraste a eles, o romancista alemão mantém, mas não de uma forma rigorosa, certa constância de apresentá-los intercalados a outros com valores denotativos, não os eximindo de investidas de valores inversos. É assim que procede, depois de inverter a situação de a *Divina Comédia* de epopeia italiana para romance

²⁴ Dante inventou este metro que não possibilita decomposição analítica alguma. Nada pode ser retirado sem que este ato de subtração seja auto denunciável. Ele montou uma arquitetura “em que a primeira linha rima com a terceira e a segunda com a linhas 1 e 3 do terceto seguinte, e assim por diante [...]. A *comédia* é um todo, um mundo só.” (CARPEAUX, 2011, p. 252).

e colocar as duas ajuntadas em forma de rótulos, como se o ridículo de uma fosse o reflexo do da outra.

Continua o seu texto com o movimento de quebrar as fronteiras entre o que é em verso e em prosa dentro do gênero épico. Define “os romances da *Távola Redonda* como soluções em prosa da epopeia do Graal”, a “poesia heroica anglo-normanda.” (MANN, 1988, p. 15, grifo nosso). Destaca-os como os romances de cavalaria que penetraram na Espanha no século XIV, entre os quais, está o *Amadis de Gaula*, o modelo dos romances que endoidaram o valoroso fidalgo de La Mancha. Nasce, assim, um livro “contra o romantismo de cavalaria idealístico-heroico” com objetivo puramente satírico e mundialmente popular (MANN, 1988).

Segundo Mann, Dom Quixote é um romance “que ninguém hesita em colocar ao lado das mais elevadas criações de *espírito poético*” (MANN, 1988, p. 15) como as de Shakespeare e Goethe. Acrescenta ainda:

Temos diante de nós um fenômeno criativo em que desaparece totalmente a diferença teórico-estética entre epopeia e romance, e o próprio épico eterno se manifesta, indiferentemente se cantado ou falado, se em versos ou em prosa, em sua unidade e em sua independência (MANN, 1988, p. 15).

Convém comentar que, pelo que tudo indica, esta dedicação a *Dom Quixote* seja um indício de ele ser o romance que Mann toma como modelo, para criar a epopeia que é romance, por configurar como o primeiro entre os modernos. Portanto, é com aquele que é da ordem do ridículo, uma sátira – Dom Quixote – que Mann ridiculariza o ridículo: “esta epopeia sacra”. Ela se constitui em uma expressão sarcasticamente ridicularizada e ridicularizante, que representa toda uma construção teórica: a *grandiosidade* em termos de total incoerência e a seriedade tradicional com a qual é concebida e que sustenta a *Divina comédia* como epopeia italiana.

Quanto ao fato de ninguém titubear em igualar *Dom Quixote* com o mesmo peso “das mais elevadas criações de *espírito poético*” (MANN, 1988, p. 15), concordamos, prontamente com Mann, considerando, obviamente, os seus objetivos já esclarecidos no decurso destas linhas e outros ainda por serem alumiados. Estamos em comum acordo, porque, neste épico, até ao cavalo do heroico e valoroso Dom Quixote são dedicados sonetos. Um entre eles se apresenta da seguinte forma: Sou Rocinante do famoso/bisneto do bom babieca/ por pecados de fraqueza/ parei nas mãos de um Quixote”. E continua: “Parelhas corri a frouxo/mas à uma de cavalo/ não

se me escapou cevada/ pois ganhei do Lazarilho/ quando, pra furtar o vinho/ do cego, lhe dei a palha.” (CERVANTES, 2012, p. 59). Sendo assim, realmente, não há maneira alguma de se negar o seu espírito poético, que ainda é enrobustecido por Octavio Paz, mas em sentido diverso, uma vez que seu propósito é outro:

Cervantes desprende o romance do poema épico burlesco; seu mundo é indeciso como o da aurora e daí o seu caráter alucinante da realidade que nos oferece. Sua prosa se limita, às vezes, com o verso, não só porque com certa frequência incorre em hendecassílabos e octossílabos, como também pelo emprego deliberado de uma linguagem poética (PAZ, 1972, p. 72).

Com todos esses dizeres, que evidenciam um pouco mais o posicionamento de Mann, totalmente inverso ao de Octavio Paz, quanto às épicas, na circunstância deste se encontrar envolvido com peso da grandiosidade do poético (da epopeia) e Mann na leveza de uma sátira (do romance), fecha-se o que principiou com a *Divina Comédia*. Já em seu ensaio, em sequência àquela descrição de Dom Quixote, Mann retoma a obra de Dante e a de Cervantes com significativa ludicidade, nos seguintes termos: “A *Divina Comédia* é um romance, como a *Odisseia* também já era um, assim como o *Dom Quixote* é uma epopeia, e das maiores.” (MANN, 1988, p. 15, 16, grifo nosso).

Como fechamento, contrapõe este conotativo (um valor a ser esclarecido um pouco mais à frente) a uma máxima de duplo sentido, quanto à irrelevância da forma da arte quando se destaca a grandeza do gênio. Assim, considerando este final; aquela resolução/fechamento em que Mann transforma a *Divina Comédia* em uma epopeia que é romance, compondo uma aproximação travessa entre eles; e o *status* que atribui a Dom Quixote como a manifestação do *épico eterno, do espírito do poético*, podemos concluir que Mann deixa bem claro não possuir interesse algum em traçar aproximações entre as épicas como tantos outros teóricos fizeram e do modo como o fizeram. Cumpre este procedimento, adotado, normalmente, por Cortázar, brincando, ridicularizando-o.

Mas, por outro lado, levando em conta a importância daquelas duas propositivas finais sobre as quais acabamos de comentar, e apostando no grande potencial do trecho sobre a *Divina comédia* poder nos revelar a inconsistência do que se alcança ao adotar a noção de se categorizar, sistematicamente, enquadrando, a todo custo, algo tão dinâmico como uma obra de arte – ao determinar um padrão de

comportamento que, neste caso particular, refere-se a um gênero que é forma e a uma forma – damos vazão ao todo daquele texto, com o objetivo de completar o nosso estudo:

Fiquemos um instante com Dante! Ele é um cantor, não um narrador. Poder-se-ia considerar impróprio chamar a *Divina Comédia* de romance? Qual é, portanto, a definição *enciclopédica* de romance? De onde vem o nome, a palavra, que mesmo em inglês nem sempre é chamada de *novel* ou *Fiction*, mas sim romance, como em alemão *Roman*, em francês *roman*, e em italiano *romanzo*? Originalmente, significa simplesmente uma obra narrativa que foi captada na língua popular de um povo românico. Ora, a *Divina Comédia* enquadra-se bem nesta definição: foi escrita na *língua parlata* e não em latim, é neste sentido uma obra popular, acessível ao povo; com isso passa da Idade Média para os Tempos Modernos, – esta epopeia sacra, obra-origem do italiano atual, é no sentido da palavra um *romanzo*, um romance. (MANN, 1988, p. 15).

Concentrando nossa atenção precisamente no que implica o alerta todo sarcástico, zombeteiro de Mann acerca de Dante ser “um cantor e não um narrador”, podemos atestar que tudo se afigure como uma troça completa. Mann ridiculariza, de modo incisivo, a prática de se desejar *alcançar a arte*, tendo como referência apenas um padrão de comportamento como modelo – se em verso ou em prosa (se em verso, Dante é cantor, se em prosa, narrador).

Agindo assim, ele coloca por terra a segurança ilusória desta conduta. Faz isto ridicularizando-a com aquele *lembrete* e depois com a criação do rótulo de uma epopeia que é romance e, *no sentido da palavra*, bem ridículo. Isto, porque contrapondo a estas duas situações, há a grande possibilidade de, no mínimo, vir à mente do leitor/público o fato da *Divina Comédia* ser em verso, a imagem de Dante como cantor. Porém, o aparato discursivo, a pilhéria de Mann não se resume a esta dinâmica, da mesma forma que o seu potencial para a destruição das aparências, ilusão das coisas, também não é somente este que acabamos de apresentar.

A situação refere-se, exatamente, ao procedimento de negar à epopeia o direito de ser uma narrativa. Com apenas *aquele lembrete*, a advertência irônico-sarcástica sobre Dante Mann destrói toda e qualquer possibilidade de a existência de um empreendimento daquela natureza surtir efeito. Porque tudo não passa de uma situação na qual um *equivoco* sustenta-se em um *equivocado*.

Ao lançar mão de um conceito de *cantor* (o Equívoco), que tem a capacidade de remeter a tudo aquilo que é em verso, em nome do que é grandioso, de natureza

elevada, sublime, sinônimo do sensível e de pureza, de poetar como sinônimo literal de cantar versos, Thomas Mann ridiculariza, de forma bem enfática, uma tradição (o Equivocado), a ideia teórica de se exaltar estes valores, delegando-os tão somente ao poético (poemático). Mas, como a epopeia (sinônimo do gênero épico) é um poemático, a estratégia é abstrair-lhe, ocultar o que é natural a ela, a sua discursividade narrativa, instaurando-se, com tal medida, o império poemático-fonte.

Equivale a afirmar que Mann desvela a verdade, ridicularizando algo fajuto, uma fraude sedimentada em outra fraude e que dura por um tempo bem alongado. Sem contar que o discurso raso tecido por Mann, com a finalidade de enquadrar, estabelecer a *Divina Comédia* com rótulo de romance, fundamenta-se naquele aviso irônico – sobre o *status* de Dante como cantor que não canta, é apenas poeta – e faz-nos reportar sempre a ele, porque é o impulso de todo o jogo dialético.

Mann, realmente, não previu naquela assertiva “Posso [até] imaginar [...]” (MANN, 1988, p. 13) a possibilidade de existir uma teoria que não considerasse as épicas antiga e moderna narrativas. Não era necessário fazê-lo, porque, além de desvelar a arte na dinâmica da vida, que é a sua propriedade natural, o seu Eu-irônico aniquila, metodicamente, pela raiz de toda e qualquer coerência de tal procedimento.

Além disto, devemos salientar o fato de aquele *lembrete* de Mann ter o poder de revelar o esteio da supremacia do poemático – a transmutação da Literatura em Música – e destruí-lo em sua fragilidade ilusória, da mesma forma que, simultaneamente, faz com a primazia do que sustenta. E se juntarmos ao todo que já desenvolvemos, até o momento, quanto ao poemático-fonte e ao romance, fica bem evidente a comprovação de nossa segunda tese em toda a sua completude. Isto porque ela diz respeito, exatamente, a esta relação intrínseca de coisas inúteis que destitui a Literatura de sua essência como arte, a sua dinâmica em vida, afetando, obviamente, os contornos de suas próprias arquiteturas.

Convém deixar registrado ainda que toda essa zombaria de Mann, calcada na denominação do poeta como *cantor*, tem alguns pontos de apoio, no decorrer de seu ensaio, que a confirmam como tal. O primeiro é o momento em que ele revela *Dom Quixote* como a manifestação *do épico eterno*, condição na qual não importa se *cantado ou falado (escrito)*, deixando claro, com o uso de verbos e não de substantivo (canto), a ação de se cantar algo, de tal épica ser cantada, referenciando a epopeia grega, “o espírito da narrativa, o eternamente homérico.” (MANN, 1988, p. 14).

O segundo ponto de apoio, ocorre em outra parte de seu escrito, quando apresenta as épicas antigas como Música vocal, deixando bem marcada a sua característica de ser algo sem fim, que não acaba nunca. Mann soma o caráter do interminável de seu texto ao do repetitivo de sua melodia cantada embebidos em seu descompromisso, desinteresse em delineá-la precisamente: “as epopeias *dos tempos primitivos* não foram lidas e nem narradas; *de certo* é uma *ladainha* acompanhada por música de cordas.” (MANN, 1988, p. 18, grifo nosso).

Ademais, como é possível perceber, faz questão de utilizar a palavra *música*, pois, em textos com foco em estudos em literatura, há uma tendência considerável de os vocábulos *acompanhamento*, *acompanhado* ou *acompanhar* assumirem o valor de fundo musical para algo que se declama. Ainda, neste segundo momento em que esclarece a épica antiga como Música, declara ser legítimo o uso do “nome de ‘cantor’ [...] para designar o poeta”, durante o período arcaico até a época dos trovadores²⁵ (Idade Média). Tal ação se faz com considerável nitidez porque, realmente, eram performances musicais, Música vocal, *canto*. Além disto, Mann não perde a oportunidade de transformar a sua declaração em pilhéria, ao definir tal denominação como “textualmente correto[a].” (Mann, 1988, p. 18).

Deste modo, termina afirmando não ser nada incoerente a presença da palavra *canto* em obras como a *Ilíada* e a *Odisseia*, a *Edda* e a *Canção dos Nibelungos*, considerando como chegaram até nós – em formato de texto escrito (MANN, 1988). Deixando bem clara a lógica das inscrições, Canto I, Canto II, Canto III..., nestas, como sendo justamente marcas de algo que foi, um dia, literalmente cantado, performance, Música, cujo fruir estético ocorria somente na e pela escuta.

²⁵ Grout e Palisca (1994) esclarecem que os trovadores eram compositores (músicos) e poetas da região sul da França que escreviam na Língua d’oc (provençal), ao passo que os troveiros exerciam a mesma função, mas no norte deste país. Estes poetavam na langue d’oil, dialeto medieval do qual se originou o francês dos nossos dias. Geralmente, eram aristocratas, mas nada impedia que alheios a esta classe pudessem ascender em decorrência de seu talento. Muitos, além de compor, cantavam, sendo as suas peças também interpretadas pelos menestréis (homens e mulheres), músicos que se deslocavam em pequenos grupos, para ganhar a vida cantando, tocando, dançando e exibindo animais amestrados por aldeias e castelos. Como a aprendizagem era feita de ouvido, os menestréis faziam suas próprias alterações, o que explica as diferentes versões de uma única música. Eram organizadas em coletâneas denominadas de cancioneiros, chegando até nós cerca de 2600 poemas e mais de 260 melodias dos trovadores e cerca 2130 poemas e 1430 melodias dos troveiros (GROUT; PALISCA, 1994, p. 84). Cabe salientar que melodia é sinônimo de música apenas e somente na/para linguagem musical.

Trata-se, realmente, de uma situação “textualmente correto[a]” (MANN, 1988, p. 18), em virtude da apreciação de tais obras acontecerem há muito tempo pela escrita, apenas como texto, não mais como Música. Cada um dos *cantos* configura-se, portanto, como uma parte de determinada epopeia, como em qualquer texto escrito. Assim, tomando como referência estas particularidades, podemos afirmar que, em igual condição, estão literaturas várias que nasceram e nascem como coisa escrita e incorporam tais designações. Elas não passam de nomes das partes da obra, não sendo, de forma alguma, música, canto em termos literais.

Essas nossas conclusões não são instrumentalizadas apenas por aqueles dois pontos de apoio. Mann nos disponibiliza com mais um que se localiza quase no fim de seu ensaio. Consiste em um momento no qual ratifica a epopeia grega como Música em consonância com Carpeaux, que demonstra a impossibilidade da Itália possuir uma épica heroica, caracterizando-a como discurso musical ao citar as epopeias da França, Espanha e Alemanha – *Chason de Roland*, *Poema de mio Cid* e *Nibelungenlied*, respectivamente – todas peças vocais: Música.

Entretanto, convém assinalar o modo como Mann materializa tal feito. Elucida o fato do romance europeu ser estranho na Alemanha, em virtude do espírito alemão não ter vínculo “com o democratismo nativo da arte do romance” e nem com o sentido amplo da palavra democracia (MANN, 1988, p. 22). Atesta ainda que o ponto de contato que este povo tem com o que é universalmente europeu, “A contribuição da Alemanha à *arte monumental* do século XIX não é do gênero literário, mas musical – de um modo altamente característico.” MANN, 1988, p. 22).

Refere-se à obra de Richard Wagner, que nutre estreita relação “com a epopeia, mas é um drama musical.” (MANN, 1988, p. 21). Ademais, de acordo com Mann (1988), o trabalho de Wagner e o romance do século XIX igualmente fazem uso de planos psicológicos e temporais, além de os *Anéis de Nibelungos* possuírem semelhanças com o naturalismo simbólico de *Rougon Macquat* de Émile Zola e compartilharem o mesmo *leitmotiv*. Por outro lado, distanciam-se no que é particular a cada um deles: o espírito social do francês em contraste com o mítico e poético *primitivo* do alemão. Aclarando, portanto, as diferenças que podem existir entre artes de culturas que mantêm conexão com o mítico (Alemanha e Grécia Antiga), se comparadas com uma outra (a francesa) que se apartou de seu mundo primitivo. Algo que evidencia a complexidade e a imprevisibilidade que envolve o discurso artístico.

Assim, considerando todos os pormenores apresentados sobre *A arte do romance*, podemos afirmar ser a postura irônica que Mann desenvolve a socrática. Ela é composta por dois procedimentos: o *artifício* e a *simulação*. Segundo Kierkegaard (1991), consiste em se apropriar do discurso alheio, o que significa aceitar a sua linguagem e seus argumentos, temporariamente, com a finalidade de aclarar as aparências incontestáveis, destruí-las, desvelá-las, tendo como princípio o fato de que toda apropriação já possui a essência de sua própria aniquilação (KIERKEGAARD, 1991). Trata-se, portanto, de uma afirmação carregada da destruição que, na verdade, é *uma negativa travestida de afirmativa* e que não reside apenas no âmbito frasal. Fundamenta-se na construção, na dissimulação discursiva que se arquiteta no silêncio e se concretiza com a sua abertura “em atrito com o dito”, e que tem o poder de convencer outrem de quão ignorante/ridículo é o seu discurso e prática (KIERKEGAARD, 1991).

É desta maneira que Mann se apropria dos argumentos e procedimentos metodológicos de outrem, os científicos de 1939. Desnuda-se como ironia socrática, nomeada também de dialética negativa – que segundo Kierkegaard (1991) é uma ferramenta que tem como objetivo apurar a capacidade de perceber as contradições da realidade (KIERKEGAARD, 1991). É exatamente no fechamento/resolução do jogo dialético da *Divina comédia*, no momento em que epopeia se torna um romance, o texto de Mann se concretiza como uma *simulação* toda dissimulada e o todo que está antes deste ponto estabelece-se como algo que causa estranhamento ou como uma preparação para o risível. Tal desvelar efetiva-se com o uso de um pronome demonstrativo que indica a quem pertencem tais artimanhas práticas e discursivas cujo calibre do adjetivo que a proprietária recebe, além de revelar o que lhe é próprio – ser da ordem do ridículo, remete ao seu autor, ao gênio.

Referimo-nos à expressão “esta epopeia sacra.” (MANN, 1988, p. 15). Ela se encontra por baixo daquelas palavras sobre o romance. Mann simula o modo como foi criado o rótulo de epopeia italiana para *Divina Comédia*, demonstrando minuciosa e de forma escarnecedora a lógica da criação de um clichê calcada na importância de sua especificidade inútil – o da *Divina Comédia* como romance. Constitui-se, portanto, de uma negativa travestida de afirmativa, atendendo as características que Kierkegaard (1991) nos apresenta da ironia socrática.

Com seu jogo dialético, Mann destrói *as aparências irrefutáveis* com um equívoco que aniquila um completamente equivocado, por meio do ato de recriar o

processo infundado da sacralização do poemático como rótulo, ridicularizando-o, *destronando-o* com a criação de outro que está ao alcance de suas mãos como romancista. Inverte a situação para combatê-la, sim, mas não como Cortázar que torna o sistema do homem impuro para eliminar a pureza do poemático que Octavio Paz, entre tantos outros, aninha. Mostra quão ridículos são os dois rótulos, um revela o outro. São o nada, o vazio. Mas ridículos também são o discurso e o procedimento empregado pelo gênio. Seja o gênero ou forma, apenas e somente ela, a arte se revela por ela mesma.

Tanto é assim que Mann fecha o seu jogo reafirmando o que acabou de realizar: “*Divina Comédia* é um romance, como a *Odisseia* também já era um, assim como o *Dom Quixote* é uma epopeia, e das maiores. A forma da arte é indiferente quando o gênio do gênero artístico se destaca na sua soberania e na sua livre grandeza.” (MANN, 1988, p. 16, grifo nosso). Sendo assim, primeiro, ele se refere ao clichê que acabara de criar (o romance), depois ridiculiza o tradicional (o equivocado) como fluxo de tempo/espço de uma jornada aventureira impulsionada (embasada) pelo equívoco (o cantor) e, finalmente, com o primeiro romance, *Dom Quixote* com o qual ninguém se incomoda se em verso ou prosa; se cantado ou falado; mesmo tendo o *espírito do épico eterno* e um herói-modelo maluco. Tudo faz rir.

Quanto à proposição sobre a indiferença da forma da arte, acreditamos ser autoexplicativa no contexto em que está envolvida. Porém é válido acrescentar que tem duas funções: a de encerrar o conteúdo que acabamos de comentar e de manter o gênio com a qualificação de *gênio do épico* na incursão que se encontra na sequência. Nela, este gênio é a personagem principal e representa o momento em que Mann declara, de forma velada, que seu ensaio *A Arte do romance* é exercício prático do que vem a ser ironia em termos técnicos.

Tal incursão teórico-irônica é um discurso para o qual Mann pede licença para iniciar por ser “uma confissão pessoal e não acadêmica.” É a forma que ele encontra para praticar “o objetivismo irônico do épico [*A arte do romance*] [...]” “[...] uma ironia cheia de amor [...] cheia de ternura para com o pequeno.” Neste novo jogo discursivo, simula outro formato de construção científico/acadêmico condenável por ele: a análise descrita, como a que se faz real diante dos olhos do leitor destas páginas. Mas, é oportuno destacar que ele deixa evidente que o problema está na falta de consistência e na lógica que a encerra e não no raciocínio analítico descritivo em si.

Nesta sua incursão teórico-irônica, não há elementos para inverter, mas o diagnóstico, a categorização já foi concretizada: trata-se do próprio Thomas Mann classificado como escritor irônico, cujo discurso que desenvolve é o espelho do delineado pelo tal *Gênio épico*, é seu arremedo. Agindo, assim, cumpre os quesitos socráticos, criando um jogo com os argumentos insipientes do outro, transformando tudo em irônico e em ironia (a épica, Apolo, a arte), não deixando de reservar um espaço específico para a ironia romântica.

Por conseguinte, essa conferência-ensaio se afigura como um exercício técnico, mas não é da esfera do artístico como acontece na Música, com as peças instrumentais denominadas de Estudos. Aqueles como os de Schumann, Chopin, Rimsky-Korsakoff, Saint-Saëns, os Transcendentais de Liszt, Os doze Estudos de Villa-Lobos, entre tantos outros, nos quais, geralmente, cada um tem como foco trabalhar um aspecto físico-motor aliado ao estético. *A arte do romance*, o ensaio de Mann não é arte, Literatura. Constitui-se um Estudo, sim, mas pertence ao âmbito do literário.

Convém relatar ainda que essa nossa análise acerca da *A arte do romance* se iniciou tendo como uma de suas justificativas o fato de ser uma oportunidade de conhecermos a concepção de romance de Thomas Mann. Tal justificativa se conformou desta maneira, por se consistir em uma empreitada que não apenas parecia cumprir o simples papel de ser uma análise de um texto, mas que assumia *status* de estratégia para ajudar a desvelar as particularidades do objeto de estudo da presente tese de Doutorado – *Dr. Fausto*. Por esta razão, pautamo-nos na especificidade de tal ensaio ser um texto sobre *a forma literária* que elegemos como foco de nosso trabalho – o romance, e por carregar a característica de ter sido elaborado com a mesma técnica/estética empregada na obra escolhida como centro de nossas atenções – a escrita ensaística.

Assim, depois de se tornar concreta a atitude de nos servir de um ensaio a respeito do romance como um meio para melhor apreender um romance-ensaio e de se estabelecer o ponto final *da primeira parte* deste nosso empreendimento analítico, é possível perceber que, se Cortázar (2006) declara que “[...] O romance é um monstro, um desses monstros que o homem aceita, alenta e mantém ao seu lado; mistura de heterogeneidades, grifo transformado em animal doméstico” (CORTÁZAR, 1998, p. 63), em Thomas Mann, a monstruosidade se faz no próprio ato de falar sobre o romance.

Entretanto, mesmo em meio de sua significativa complexidade, conseguimos detectar pontos de contato entre *Dr. Fausto* e o *Arte do romance*. Sendo assim, é imprescindível fazer notar que Carpeaux (2013), em seu livro *A História Concisa da Literatura Alemã*, enrobustece a nossa inferência a respeito dos dois possuírem caráter ensaístico. Segundo ele, *Dr. Fausto* se encontra em igual condição que *A Montanha mágica*, em termos constitutivos, pois se estabelece como um dos primeiros exemplos de *essai-roman* (romance-ensaio), modo de escrita muito praticado na Literatura moderna (CARPEAUX, 2013, p. 157). É neste seu escrito que Carpeaux (2013) certifica o uso, em *Dr. Fausto*, de “uma fabulosa técnica de construção novelística em vários níveis” (CARPEAUX, 2013, p. 157), sobre os quais não elucida coisa alguma. Tornando-se, por esta razão, um dos problemas de pesquisa, que junto a um fragmento do posfácio de Jorge Almeida à edição brasileira de *Dr. Fausto*, foi definido como uma abordagem inócua acerca do polifônico em Mann.

Em compensação, naquele mesmo momento inicial de nosso trabalho acadêmico, no qual o identificamos, já começamos a resolvê-lo. Fizemos isto ao antecipar a apresentação da lógica da polifonia em Mann, utilizando o gracejo do livro *A gênese do Doutor Fausto*. E, ao procedermos, desta forma, descobrimos que este escrito não só descreve o processo criativo do romance de Thomas Mann, como é *seu espelhamento*.

É exatamente por isso, por gozar do poder de revelar *Dr. Fausto*, o romance, que este nosso estudo analítico, que se encontra na introdução da presente tese, ultrapassa o objetivo de demonstrar um procedimento composicional específico do trabalho de Mann e de comprovar parcialmente que a polifonia é algo natural ao literário e à Literatura, da mesma maneira que é na Música. Ultrapassa porque confirma, e com muita clareza, a coerência de nossa tese de que *Dr. Fausto* é um romance polifônico, além daquele estudo preliminar se fixar como prova cabal de tal fato.

Ademais, o próprio autor valida nossas convicções e nos beneficia com mais detalhes, ao afirmar que “o principal ganho na inserção do narrador foi poder situar a narrativa num plano temporal duplo, entrecruzando polifonicamente os eventos que abalam o narrador.” (MANN, 2001, p. 30). Uma declaração que também consegue explicar e representa parte ou o todo do que Carpeaux nomeia de “vários níveis”.

Mas, independente de tais possibilidades, o gracejo por ter o poder de espelhar *Dr. Fausto*, desvela-o muito mais e com maior profundidade que esta declaração de

Mann sobre o seu aspecto polifônico. Por meio dele, podemos chegar à conclusão de que *Dr. Fausto* é um romance *polifônico*, mas ainda é *dialético* e *irônico*. Em seu gracejo, não segue à risca as indicações de Kierkegaard (1991) quanto à postura socrática, pois não se apropria do discurso alheio, aceitando-o, temporariamente, para destruir as aparências irrefutáveis. Mann se apropria, mas não o aceita de modo algum e, mesmo assim, as destrói. Contesta-o colocando-o, ironicamente, em contraposição à realidade dos fatos.

Assume uma postura travessa de fazer uso da própria maledicência direcionada a sua obra e a si mesmo, para mostrar na prática e em termos técnicos o que é o seu *Dr. Fausto*. Transforma-a em um dos elementos da montagem de seu polifônico dialético, representando uma resposta categórica aos benevolentes observadores de sua biografia. Revela quem realmente é profissional e que o problema não está em seu livro, mas na competência de quem o avalia. Para tanto, coloca, brincadeiramente, os benevolentes no meio do polifônico, para que, quem sabe, finalmente consigam entender do que se trata o romance.

Mas no que diz respeito ao gracejo ao que é específico de seu caráter polifônico, podemos afirmar que, embora seus planos conformem-se, diversamente, dos do fáustico em Mann, de qualquer forma, são dois. Configuram-se como espaciais ao apresentar o que está na frente e atrás; e espaço-temporais sobrepostos, pois são dois presentes de existências (o de quem escreve; e o de quem lê) e dois passados também de existências (os das ações dos benevolentes e do narrador/escritor). Trata-se, portanto, de um polifônico que se consolida como localizável. Ou seja, acontece no âmbito estético-discursivo.

Assim, em decorrência de Mann ter realizado, em seu *Dr. Fausto*, a proeza de simular um efeito possível de ocorrer em Música, – sobre o qual aprofundaremos em momento oportuno –, torna-se essencial criar condições para entendê-la, mas resguardando o que é particular de cada uma das expressões artísticas envolvidas. Para tanto, conforme ficou determinado em nossas diretrizes de trabalho, na próxima seção, tomando como referência noções básicas da linguagem musical, desenharemos aproximações e distanciamentos entre a Música e a Literatura.

Esta iniciativa, além de proporcionar uma compreensão apurada da estética denominada de polifônica – que, em Mann, acreditamos ser a várias existências e não a várias vozes como na Música –, possibilita ainda defender a nossa tese de que não há lógica alguma em a Literatura se transformar em outra arte. Resolvendo, assim, o

problema de ordem geral que afeta especificamente o trabalho de Mann e os Estudos Linguísticos e em Literatura.

3.2 Duas artes sonoras – aproximações e distanciamentos

A relação entre a Literatura e a Música é tão antiga quanto as suas existências e, por esta razão, se deixa registrar, ao longo de toda a História da Literatura Ocidental e da Música. Muitos compositores adotaram e adotam a Literatura como fonte de inspiração ou como parte integrante de suas obras; poemas são musicados, e, da mesma maneira, escritores lançam mão do uso de termos e/ou procedimentos característicos da linguagem musical em suas obras, como a polifonia e o *leitmotiv*; além de jargões, em ambas as artes, serem representados pelas mesmas palavras (ritmo, encadeamento, cesura etc), mas com aplicabilidades particulares e com possíveis significados discrepantes.

Dr. Fausto, de Thomas Mann, é um exemplo de romance em que a Música não apenas se faz presente como temática, no contexto de uma vida que tem a particularidade de ser marcada por um pacto com o diabo em troca da capacidade de se poder compor uma obra-prima. Ela integra toda a trajetória do protagonista, como um homem, que nasceu em um país, tal qual a Alemanha, em que o ato de se cantar a várias vozes figurava-se como algo corriqueiro. As crianças se sentavam em um banco debaixo de uma Tília e o canto era organizado pela Hanne, a servente dos estábulos da granja onde Adrian *Leverkühn* (o protagonista) morava quando criança (MANN, 2015). Assim relata o narrador, *Serenus Zeiblom* que toca viola *D'amore* e nutre um grande amor por *Adrian*, compositor.

No decorrer da obra, além de tudo girar, tematicamente, em torno da Música, que é tratada, de forma minuciosa, com o uso de termos técnicos desta área do conhecimento, um número considerável de personagens é caracterizado por meio de *leitmotive*. Conta também com determinadas situações e espaços concebidos sob a lógica da *forma variação* (tema e variação) originária da Música, que colabora de maneira específica para se instalar uma atmosfera do extraordinário. Sem contar que se beneficia ainda da polifonia, técnica composicional que assume o formato de registros abstratos de existências, épocas.

Porém, para podermos tratar das especificidades de *Dr. Fausto*, do que significaria a característica da Música integrar a trajetória do protagonista, em termos estéticos, demonstrarmos o modo como Mann concebe o seu polifônico teórico, precisamos, primeiro, criar condições básicas, concretas para realizarmos tal tarefa a

contento. Anunciamos, portanto, ser este o momento de colocarmos em prática a estratégia que determinamos previamente, como garantia para abordar o nosso objeto de estudo, sem colocar em risco a integridade das artes que o envolvem. Consiste naquela que se sedimenta na lógica de que, se o impasse está em transmutar a Literatura em Música, o mais acertado é delinear os contornos desta para podermos fazer aflorar os daquela. Por conseguinte, assim se faz.

Entretanto, convém precaver o leitor de que, ao efetivarmos essa empreitada, não a executaremos pura e simplesmente. Como tal estratégia tem a particularidade de ajudar a entender o polifônico em Mann, declaramos, como um dos impulsos para concretizá-la, a impossibilidade da noção de sequencialidades simultâneas (polifonia, duas ou mais linhas melódicas) na/da Música coincidir com a da Literatura. Além disto, aproveitamos a temática da música em *Dr. Fausto* para delinear os contornos da poética dos sons ao mesmo tempo em que desnudamos alguns deste romance.

Mas, antes de fazermos isto ou retomarmos o emaranhado de motivos que incapacita o homem de distinguir, consciente ou inconscientemente, a Literatura da Música, é imprescindível lembrar e destacar o poder da advertência toda sarcástica do Eu irônico de Mann. Aquela a respeito de Dante ser “um cantor e não um narrador” (MANN, 1988, p. 15), que não só comprova a segunda de nossas teses, como também desnuda quão insustentável e inútil é a ideia da transmutação de Literatura em Música.

Lançamos mão do poder daquele *lembrete* de Mann, por representar a destruição dessa ideia de transmutação. Por ela ser o esteio da primazia do poemático, já se faz explícito o aniquilamento do próprio motivo de sua existência e do que ela suporta. Firmando-se, portanto, como um *lembrete* também capaz de enrobustecer, significativamente, a nossa primeira tese que é justamente o estabelecimento da *impossibilidade de uma arte se transmutar em outra*.

Sendo assim, podemos afirmar que, no caso da Literatura e da Música, no máximo, é possível as duas se juntarem transformando-se em outra (uma terceira), mas sem deixar de ser elas mesmas; ou uma poder se unir a outra na condição de uma arte ser paralela, e/ou sobreposta a outra, mas também sem deixar de ser elas mesmas; ou ainda haver a probabilidade de uma arte incorporar procedimentos originais da outra, ou mais praticados por ela, enriquecendo a sua palheta de recursos composicionais, ou seja, a sua própria existência individual.

Essa primeira configuração, em que a Literatura e a Música compartilham o mesmo espaço e tempo estéticos, é a mais comum. Trata-se da música vocal, da

palavra literalmente cantada, sendo a epopeia grega, o exemplo mais trabalhado neste nosso espaço de escrita. Mas, se é composta por duas artes que não perdem os seus contornos naturais, obviamente, toda a sua singularidade se firma em uma relação simbiótica, como, igualmente, se comporta a outra conformação, a segunda delineada, em que as duas artes são paralelas e/ou sobrepostas. Porém, sobre esta, teceremos mais detalhes posteriormente, o que não nos impede de adiantar o fato de ocorrer tanto na Música vocal quanto na instrumental. Já a última refere-se justamente ao trabalho de Thomas Mann, que concretiza, em seu *Dr. Fausto*, com os seus *leitmotiv*, a prática da *forma variação* e o estabelecimento da *polifonia*.

Esclarecidas tais particularidades, atestamos que, naquela ideia em estado de defesa, a nossa primeira tese, ainda se enraíza em outra: na proposição de que, se a Literatura e a Música são artes sonoras, concretizam-se cada uma a seu modo. Sendo sonoras, são *naturalmente* espaço-temporais. Vibram, portanto, no espaço-tempo de nossas existências, mas cada uma com a sua materialidade e recepção que lhes são próprias.

Uma vez exposta a nossa primeira tese em detalhes, reportamo-nos ao enlace mais comum entre a Literatura com Música: a Música vocal. Algo que pode ser explicado em razão da voz humana ser o seu instrumento e por ser ela a concretização da linguagem/fala humana, que é o instrumento da Literatura. E que, por sê-lo, fixa-se como a mais praticada como cantigas folclóricas, diferentes gêneros da música popular e erudita.

Ela, como a rítmica do poético, é o parâmetro, a *origem tradicional* do problema que acomete a Literatura em sua totalidade – a sua transformação em Música. Tanto é assim, que Paz, para abordar o romance, elege-a como referência (a epopeia grega) e Mann faz uso dela para elucidar o equívoco, destruindo o equivocando. Além disto, é por meio deste parâmetro que Mann deixa patente, com a expressão “textualmente correto”, o instrumento de trabalho dos campos dos conhecimentos humanos voltados e envolvidos com o estudo da Literatura – o texto.

Assim, em virtude desses particulares, associando-os aos fatores causadores de nosso problema de ordem geral (a transmutação da Literatura em Música) – a supervalorização do racional e/ou de se apartar este do sensível; e o fato do homem ter a visão como o sentido predominante e não haver interesse político e social de se investir em uma educação estético-auditiva – podemos supor ser natural o ato de cantar se estabelecer ao primeiro a vir à nossa mente, como sinônimo de Música.

Além disto, podemos vislumbrar outra prática possível se consolidando: a de se pensar que o texto em si é Música, sob o argumento de ser a letra (o texto) e o som de altura/rítmica definidas, algo tão bem entrelaçado. Julgamos, portanto, trata-se de um conjunto de situações em estado de complexidade, que fortalece e causa a transmutação da Literatura em Música, configurando-se em um todo que ainda pode contar com a primazia do escrito, do simbolizado, das coisas em estado de abstração no momento da leitura do literário e do que já se concretizou como um comportamento recorrente. Porque, se esta transmutação é o esteio da supremacia do poemático, lógica e óbvia é a conclusão de ela ser uma prática também tradicional.

Após tais pormenores sobre a configuração em que duas artes se ajuntam, transformando-se em outra, mas não deixando de ser elas mesmas, propomo-nos demonstrar o segundo tipo enlace entre a Literatura e a Música, ao mesmo tempo em que aclaramos as características de *Dr. Fausto*, beneficiando-nos de seu enredo. Mas, antes, como preparação, devemos esclarecer o que é música absoluta e a programática.

A absoluta se caracteriza por valer-se, única e exclusivamente, do elemento basilar da linguagem musical, o som, com toda a sua lógica de se organizar como discurso não verbal, nada mais que isso. Já a música descritiva, programática, de programa, além de ser ordenada da mesma maneira como é a absoluta, lança mão de recursos não musicais, que direcionam a escuta. Por objetivar descrever ou narrar ou, simplesmente, representar algo, tem estreita relação com a Literatura e a Pintura, pois é programada, planejada para provocar sensações e imagens na mente do ouvinte. Tais recursos extra-musicais podem ser uma imagem, um roteiro, um poema, uma impressão, um pensamento, uma personalidade, uma nota introdutória ou o próprio título da peça, igual ao que acontece na *Sinfonia Fausto*, composta por três movimentos (Fausto, Gretchen e Mefistófeles) e na *Sinfonia Dante* (Purgatório e Inferno) obras de Liszt (1811-1886).

Já o caso de *A caçada do rei*, de John Bull (1563 – 1628), peça renascentista para virginal (instrumento de teclas com cordas pinçadas), evoca cenas e sons como barulho dos arreios, cavalos correndo etc. Os concertos *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi (1678-1741), do barroco italiano, por sua vez, são concebidos atrelados a poemas escritos pelo próprio compositor, o que fica evidenciado em suas partituras, nas quais as letras A, B, C... indicam cada trecho que corresponde ao poema. Por último, fazemos notar a existência de um tipo específico de música

programática, devido ao fato de Thomas Mann referenciá-lo indiretamente, em seu romance, *Dr. Fausto*. Trata-se do poema sinfônico, forma musical representada em Mann, pela *Dança Macabra* de Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921), peça do romantismo francês.

Mann concretiza-a no capítulo VII de seu *Dr. Fausto*, fase em que *Adrian*, o protagonista vai morar com seu tio, *Nikolaus Leverkühn*, luthier de violinos e proprietário de um magazine bem estabelecido no mercado, na cidade de Kaisersaschern, e que possui um estoque de instrumentos musicais de “primeiríssima qualidade.” (MANN, 2015, p. 52). Após apresentar as personagens e o ambiente onde se encontram, *Serenus*, o narrador-escritor, dedica algumas páginas de seu escrito aos instrumentos musicais, que se encontram, ali, dispostos. Detalha as suas características físicas e sonoras, os recursos técnicos e expressivos de cada um, suas funções e evolução ao longo de suas Histórias e, em determinado momento, direciona o seu olhar para “O xilofone, que parece feito para criar nos ouvidos a ilusão de esqueletos que, na hora de lazer da meia-noite, bailem no cemitério, existia por ali com toda a multiplicidade de suas Lâminas cromáticas.” (MANN, 2015, p. 54).

Como é possível de constatar, Mann (2015), em seu romance, não cita Saint-Saëns, mas é este o papel do xilofone em seu poema sinfônico e a atmosfera desta sua obra, algo que pode ser confirmado com sua apreciação estética e leitura do roteiro, que se encontra logo a seguir. Segundo Bennett (1986), a forma orquestral, denominada de poema sinfônico, foi inventada por Liszt (1811-1886) e tem como característica ser composta por um único movimento de caráter descritivo, cuja construção é, de certo modo, livre e se fundamenta em uma diversidade de fontes, que inclui a literária, a pictórica e filosófica como *Os Prelúdios*, *Hamlet*, *Orpheus* e *A Batalha dos Hunos*, de Liszt e *Assim falou Zarathustra*, de Strauss (BENNETT, 1986, p. 61; ISAACS; MARTIN, 1985, p. 295).

Cabe assinalar que Saint-Saëns, antes de criar a sua *Dança Macabra* orquestral, musicou o poema de Henri Cazalis de igual nome, tendo a canção (1872) e o poema sinfônico (1874) os mesmos temas geradores. A escuta do último pode ser direcionada pelo seu título, no entanto segue a mesma lógica dos concertos *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi (1678-1741), pois foi concebido atrelado a uma expressão literária. A sua partitura, como as do compositor barroco, possui as letras A, B, C, D... indicando cada trecho que corresponde ao poema de Henri Cazalis.

O termo *programa* também pode se referir ao elemento extra-musical, como o escrito por Cazalis, com a possibilidade de ser entregue ao público em forma de folder, ou anunciado verbalmente, ou a sua existência ser apenas comentada, ou, simplesmente, ignorada. Assim, para demonstrar a coerência da atmosfera de *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, com a da *Dança Macabra* de Saint-Saëns, concebemos um roteiro como guia para a apreciação estética desta peça,²⁶ pautando-nos, somente, nos seus elementos sonoro-musicais.

A introdução do poema sinfônico é composta por 12 badaladas de um relógio marcando meia-noite, realizadas pela harpa. Na sequência, estão os violoncelos representando o caminhar da Morte com seus 8 (oito) passos, o que nos leva a imaginá-la se aproximando. Feito isto, ela se apresenta ao tocar o seu tema identificador.

A Morte é representada pelo violino com o seu tema, caracterizado por ser dissonante e rítmico, constituído de um trítono (aos 18s)²⁷, cuja qualidade sonora tem toda uma relação com os ares da peça. A orquestra expõe o primeiro tema (27s) mais rítmico, e o violino o segundo (41s), que é melódico e, a seguir, desenvolvem um diálogo. Ao 1min45s, pela primeira vez, o xilofone imita o som dos ossos das caveiras dançando, o que se repetirá outras vezes, e é o que Thomas Mann comenta em seu romance. A partir dos 2 minutos, os temas vão se transformando, o vento marca presença pela primeira vez aos 3min28s e, aos 6min23s, o galo canta, amanhece e todos voltam para as tumbas.

Julgando procedente a constatação de Massaud Moisés (2013) a respeito de *Dr. Fausto* de Thomas Mann ser um romance de artista (*Künstlerroman*) e levando as suas caracterizações já apresentadas por nós, podemos afirmar que, seguramente, a *Dança Macabra* de Saint-Saëns não é a única peça inserida no contexto desta obra

²⁶ O roteiro que apresentamos a seguir é parte integrante do artigo *O maravilhoso na música e a dança macabra em Saint-Saëns* de nossa autoria. Cabe ressaltar ainda que o oitavo passo da morte executado pelos violoncelos é tocado junto com a entrada do violino, ou seja, com seu primeiro som. No caso da *Dança Macabra*, encontram-se, nas referências, tanto o poema sinfônico quanto a canção, sob as designações CAMILLE Saint-Saëns, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YyknBTm_YyM>; e ANNE Sofie von Otter, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hrth6geFn2Q>>.

²⁷ São dois sons tocados simultaneamente, cujo resultado é bem dissonante e tem toda uma tradição relacionada com o extraordinário. Trítono, na Idade Média, era denominado de *diabolus in musica*, por ser um intervalo musical difícil de ser cantado, devido, justamente, à sua característica dissonante. Seu uso só foi liberado no século XVII (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 102; WISNIK, 1989, p. 134).

capaz de sinalizar o seu vínculo com a Música. Mas, de qualquer forma, beneficiamo-nos um pouco mais dos esclarecimentos de Moisés (2013) acerca desta estética composicional. Segundo este teórico, ela “avizinha-se até certo ponto do Bildungsroman” (romance de formação), uma modalidade de literatura tipicamente alemã que nasce com *Agathon* (1766), de Wieland, e tem como ápice *Wilhelm Meister* (1795-96), de Goethe (MOISÉS, 2013, p. 57, 264).

Moisés (2013) qualifica o romance de formação como uma literatura que possui como foco as experiências pelas quais passam as personagens do decorrer “dos anos de formação ou educação, rumo da maturidade, fundada na ideia de que ‘a juventude é a parte mais significativa da vida [...], é a ‘essência’ da modernidade, o sinal de um mundo que procura o seu significado no futuro, mais do que no passado” e “quando gravita em torno da carreira de um artista, denomina-se *Künstlerroman*.” (MOISÉS, 2013, p. 57). Esta designação pode ser aplicada tanto em romances quanto em novelas, tendo como característica principal a de “gira[r] em torno da evolução de um escritor, um artista plástico ou um musicista, e da luta contra as dificuldades oferecidas pela Arte e o meio ambiente.” (MOISÉS, 2013, p. 264). Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2005) complementa esta definição de Moisés, distinguindo-o por ter como tema a arte, abordar a relação entre a arte/artista e a vida, e retratar o aprendizado, o desenvolvimento da personagem-artista (BAILEY, 2005).

Sendo assim, retomamos aquela época, em que *Adrian Leverkühn* tinha dez anos de idade e morava com seu tio, *Nikolaus Leverkühn*. Era o tempo em que aconteciam as conferências de seu professor de música gago, o Sr. *Kretzschmar*. Estas são definidas por *Serenus* como “condenadas ao malogro” pela falta de interesse que despertavam na população de Kaisersaschern, por serem rebuscadas, pela temática tratada e pelo fato de o conferencista transformá-las em uma “viagem agitada, sujeita a naufrágios, ora angustiante ora ridícula e suscetível de desviar a atenção inteiramente do teor espiritual e de convertê-la numa espera nervosa do próximo encalhe convulsivo.” (MANN, 2015, p. 63).

Em uma das conferências, o professor Sr. Kretzschmar, à medida que trabalha a *Sonata para piano opus 111* de Beethoven, menciona outras peças do mesmo compositor, como seu Quarteto *opus 59* e a Sinfonia em lá maior, entre outras. Já no capítulo IX, *Serenus*, ao comentar sobre o envolvimento de *Adrian* com a Música e seu aprendizado, declara que o professor tinha lhe propiciado assistir, pela primeira vez, a uma ópera, levando-o ao teatro. Neste momento, referencia personagens como

Fígaro, da ópera Bodas de Fígaro e nomes de obras como Flauta Mágica, ambas de Mozart: “[...] solene e infantil Flauta mágica; a graça ameaçadora do Fígaro; o demonismo dos clarinetes graves no imponente drama lírico O franco atirador, de Weber; [...]”. Mas, antes deste acontecimento, o narrador (*Serenus*) relata que o *Sr. Kretzschmar* tinha introduzido pequenos exercícios de orquestração, que direcionavam *Adrian* ao acompanhamento pianístico de canções:

A essa altura, Adrian travou pela primeira vez contato com a gloriosa cultura do lied artístico alemão, a qual, após inícios um tanto áridos, desabrochava gloriosamente em Schubert, para, logo depois, obter incomparáveis triunfos nacionais pela produção de Schumann, Robert Franz, Brahms, Hugo Wolf e Mahler. Que encontro sublime! Tive a sorte de presenciá-lo e de participar dele. (MANN, 2015, p. 93).

Em seguida, o narrador-escritor coloca à vista do leitor *lieder* como *Noite de Luar*, de Schumann, *Nas asas do canto*, de Mendelssohn, e *Ó Morte quão amarga és!*, de Brahms, entre tantos outros. Com estes, terminamos o contraste que promovemos dos esclarecimentos teóricos de Moisés (2013) e de Bailey (2005) com o nosso relato sobre alguns acontecimentos em *Dr. Fausto*. Trata-se de uma conduta que nos possibilita tornar clara a capacidade desta lista de *lieder*, bem como a daquela sucessão cronológica dos *trunfos nacionais* representados pelos nomes dos compositores (Schubert, Schumann, Robert Franz...) e a das primeiras óperas assistidas por *Adrian*, de enriquecer nossa proposta de demonstrar a pertinência de ser a Música vocal a configuração mais comum, dentre as possíveis de serem firmadas, entre as duas artes objetos de nosso estudo.

Lieder, óperas e triunfos, que não apenas assumem este papel de enriquecê-la, mas também o de fundamentá-la, além de se estabelecerem desta mesma maneira quanto à relação da Literatura com a Música ser qualificada por nós como duradoura. E por ocorrerem no espaço-ficcional do fazer artístico todo singular de Mann, a Música se concretiza, com significativa nitidez, como uma de suas temáticas, estando vinculada a ela a modalidade de romance apresentada por Moisés (2013) e Bailey (2005).

Outro romance que carrega a poética dos sons em seu cerne é o de Romain Rolland, *Jean Christophe* que, segundo Tadié (1990), recebe o epíteto de “o Beethoven no mundo atual” (TADIÉ, 1990, p. 90). Escrito de 1904 a 1912 e composto por dez volumes, representa, também, do nascimento à morte, a vida de um músico,

mas de origem belga. Porém não é com este autor que fechamos essas exemplificações de romances que têm como tema a Música. Thomas Mann fica como o responsável por apresentar o último que nos propomos listar.

Relata que, em seu livro *A gênese*, a escrita do capítulo XIV de *Dr. Fausto* foi interrompida “por um acontecimento literário memorável” e pessoal que o ocupou por muitos dias (MANN, 2001, p. 62). O romance *Jogo das contas de vidros*, de seu amigo Hermann Hesse, chega da Suíça e se abre diante de si:

Diversas vezes eu já tinha comentado que esta sua prosa me era tão próxima como ‘se fosse parte de mim’. Agora lendo o todo, fiquei estupefato com a afinidade entre ele e o assunto que estava me ocupando com tanta premência. A mesma ideia do arremedo biográfico, com os traços de paródia que essa forma traz consigo. O mesmo vínculo com a música. Uma obra também criticando época e cultura, embora mais onírica enquanto utopia cultural-filosófica do que propriamente uma explosão crítica do sofrimento ao constatar nossa tragédia. (MANN, 2001, p. 62).

Ao deixarmos revelar-se o de Herman Hesse, concretiza-se *Dr. Fausto* em detalhes. Detalhes capazes de nos levar a pensar um pouco mais a respeito de certa categoria de romance tipicamente alemão, o *Künstlerroman*. De posse de tais particulares, ele, de possível modelo categórico, passa à referência de significativa importância na singularidade de autor. Da mesma maneira se portam os comentários gerais e específicos de Moisés e os abrangentes de Bailey (2005). Porque, se esta modalidade de romance tem como base a juventude como cerne, como “o sinal de um mundo que procura o seu significado no futuro, mais do que no passado” (MOISÉS, 2013, p. 57), Mann inverte a situação. Estabelece *Serenus Zeitblom* no tempo presente da Segunda Guerra Mundial e em meio a trepidações de bombardeios. Assim, ele, um narrador que é escritor, tem como matéria exclusiva de escrita, um passado que representa o prenúncio de um futuro: o holocausto.

Sendo assim, depois de termos conseguido incorporar *Dr. Fausto* em nosso texto conectado à *Dança macabra* de Saint-Saëns para podermos fixá-la como um exemplo do segundo tipo de entrelace possível entre a Literatura e a Música; depois de ter concretizado tal ação, objetivando possibilitar uma visão mais ampla de *Dr. Fausto* no que concerne às suas características literárias de ser um romance de artista (*Künstlerroman*), em que a música faz-se presente em todo seu enredo, iniciamos um

novo relato sobre esta obra um pouco mais amplo que o primeiro, complementando-o.

Serenus Zeiblom é um humanista, doutor em filosofia. Nutre grande devoção por *Adrian*, mas, na verdade, trata-se de um relacionamento não vivido, por ambas as partes, do modo que esperavam que fosse. Sob a forma de um *arremedo biográfico* (aproveitando as palavras de Mann), a infância, a fase adulta e a morte de *Adrian Leverkühn* são contadas entremeadas pela música, pois, consistem em uma história da vida de um músico, como bem detalha o subtítulo do romance: *Doutor Fausto – a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn* narrada por um amigo.

Na granja de seus pais, *Adrian* passa a infância em meio das investigações sobre a Natureza, feita pelo seu pai, Jonathan Leverkühn. Dentre estas, está o experimento da “música visível”, um aparelho de física, uma chapa de vidro redonda apoiada apenas, no centro, por um pino. Polvilhada por areia, é tocada de cima para baixo com um velho arco de violoncelo, produzindo figuras e arabescos. Uma demonstração de acústica, que agrada muito a *Adrian* e *Serenus*.

Ainda, nessa fase, o narrador tece comentários sobre a voz da mãe de *Adrian*, *Elisbeth Leverkühn*, algo que somente um bom conhecedor de Música teria a capacidade de fazer: “havia nessa mulher de mais lindo era a voz, um meio-soprano de timbre cálido.” (MANN, 2015, p. 21). Na granja, há ainda uma empregada, já apresentada por nós, a Hanne dos estábulos. Ela era “uma criatura de cheio animalesco, de voz estridente”, mas de bom ouvido que ensina canções populares a *Adrian*, *Serenus*, e *Georg* (irmão de *Adrian*), naquela época, com treze anos: “nos juntávamos ao canto, assumia ela a terça, da qual passava, sempre que convinha, para a quinta ou sexta inferiores, deixando-nos o soprano, enquanto ostensiva e acentuadamente se encarregava da segunda voz.” (MANN, 2015, p. 27). Evidenciando, assim, por meio do narrador, a Música como algo inerente à cultura alemã.

Depois, é com o objetivo de frequentar o colégio que *Adrian* vai morar na casa do tio, *Nikolaus*. Neste contexto, o narrador dedica várias páginas descrevendo as características dos instrumentos expostos da loja de *Nikolaus*, nas quais está aquele fragmento citado sobre o xilofone. *Serenus* e a personagem Luca Cimabue, funcionário da loja de *Nikolaus*, dão uma verdadeira aula sobre a história da evolução de determinados instrumentos musicais:

E quão lindo, em conjunto, não era aquele exército de charamelas, chegadas, numa longa evolução, ao apogeu de sua perfeição técnica, diante de cada qual de seus tipos, incitava-se a ambição dos virtuosos, quer apareçam sob a forma de bucólico oboé ou do corne inglês, que se entende em melodias tristes, quer como o clarinete rico em chaves, que, no registro grave de chalumeau²⁸, sabe soar espectralmente sombrio, porém nas regiões mais agudas resplandece no argênteo fulgor de floridas melodia e ainda tem por irmãos o como di bassetto e o clarone (MANN, 2015, p. 40).

E os tímpanos de cobre, dos que Berlioz ainda alinhava dezesseis em sua orquestra – pois ele desconhecia o modelo apresentado por Nikolays Leverkühnm sob a forma de um tímpane mecânico, que o executante facilmente, com uma rápida manobra, pode adaptar a qualquer modificação da tonalidade (MANN, 2015, p. 41).

Serenus, *Adrian* e *Nikolaus* (o tio) começam a frequentar as palestras do professor de órgão, o *Sr. Krestzachamar*, como os únicos componentes da plateia, cujos temas são estritamente musicais: “Porque a Sonata, Opus 111, de Beethoven não tem o 3º movimento”, “Beethoven e a fuga”, “Música e o Olho” e “O elementar na música.” (MANN, 2015, p. 60).

No capítulo VIII, seção em que a Música também é tema principal, *Serenus* ocupa-se de narrar as características do palestrante gago, o seu ímpeto para tocar o “piano de armário de qualidade sofrível, mas com interpretação magnífica.” (MANN, 2015, p. 50). Além disto, comenta sobre o modo como conduz suas palestras, tocando, cantarolando e mostrando passagem por passagem, intermediadas por comentários puramente técnicos, sobre estilo dos compositores, o caráter das peças e as implicações históricas que envolvem as obras musicais apresentadas.

Em seguida, *Adrian* torna-se aluno de órgão do *Sr. Krestzachamar*, relata suas experimentações composicionais a *Serenus* que descreve sua rotina de estudo, como já expusemos. Num dado momento, *Adrian* resolve deixar a Música para estudar Teologia. Curso que não termina, pois decide, definitivamente, voltar à Música e ser compositor. *Serenus* detalha todo o seu desenvolvimento e as peças que cria ao longo de sua carreira, lançando mão de termos técnicos da área da música e ainda comenta sobre a recepção de suas obras.

No decorrer do romance, como acabamos de demonstrar, tudo gira tematicamente em torno da linguagem musical, que é tratada de forma minuciosa com

²⁸ *Charamela* é uma família de instrumentos à qual pertencem o *Chalumeau* e a *bombarda*. São instrumentos antecessores da moderna clarineta, do oboé, do fagote e do corne inglês (ISAACS; MARTIN, 1982, p. 73).

o uso do jargão desta área do conhecimento humano. Um grande número de personagens está envolvido com ela e a maioria das discussões sobre cultura, política e filosofia acontece durante os saraus musicais. Além disto, desenvolvem-se debates sobre o trabalho de compositores de vários períodos.

Em linhas gerais, podemos afirmar que *Dr. Fausto* divide-se em duas partes: a primeira concentra-se na infância de Leverkühn, no seu percurso na área filosófico-teológica e o de suas primeiras composições musicais; a segunda inicia-se com a revelação do seu pacto com o Diabo, por meio de uma carta endereçada ao narrador; a sua ascensão como artista, o fracasso afetivo, a loucura e sua morte.

Um romance que, certamente, possui *traços de paródia*, tendo como texto-fonte não apenas o *Fausto* de Goethe, mas também o *Fausto* histórico, uma vez que Mann desconstrói este mito. Como já demonstramos, há indicativos claros quanto à sua porção de *Künstlerroman*, da qual este romancista tira proveito, estabelecendo-a na peculiaridade de um todo crítico *contra uma época e cultura*.

Algo que pode ser observado no trecho em que *Serenus* relata o primeiro contato de *Adrian* “com a gloriosa cultura do lied artístico alemão.”²⁹ (MANN, 2015, p. 93). Mann, faz isto criando *Serenus*, que é o ponto de vista de quem se encontra envolto no tempo atroz do Nacional-socialismo. É nesta condição que este narrador constrói caprichosamente *uma simultaneidade de sentidos* possibilitada pelo modo que escolhe e dispõe as palavras como um todo irônico. Este simultâneo se encontra fincado na sequência de compositores que afirma se dedicar ao *Lied* a partir de seu *desabrochar* em Schubert como canção vernácula.

Segundo Isaacs e Martin (1985), o *lied* é uma canção de natureza melódica de origem folclórica que surgiu em meados do século XIII. Geralmente, estrófica e monódica, era composta, em sua maioria, por membros *Meistersinger* e *Minnesinger*. Nos séculos XV e XVI, torna-se polifônico e, durante o barroco, canção solo com acompanhamento de baixo contínuo.

Com Schubert (séc. XVIII), ganha *status* de a canção alemã, artisticamente bem posta, assumindo caráter festivo, sendo a linha do canto e o acompanhamento interdependentes em sua proposta como arte. Em forma estrófica ou constituída por apenas uma melodia, pode fazer parte de um ciclo de canções, uma tradição que se

²⁹ Reportamo-nos à citação da página 125.

mantém com Schumann, Brahms, Wolf e Pfitzner, Mahler e Richard Strauss (ISAACS; MARTINS, 1985).

Dessa forma, podemos afirmar que, naquele trecho sobre os “inícios um tanto áridos”, *Serenus* faz “desabrochar” o espírito do nacional dentro do processo de aprendizagem de *Adrian*, ao mesmo tempo em que *tais inícios* assume o tom irônico, referindo-se à Alemanha. Esta simultaneidade de dois sentidos é confirmada pelo dizer também irônico “Que encontro sublime!”, transformando-se, em seguida, em três com este: “Tive a sorte de presenciá-lo e de participar dele.” (MANN, 2015, p. 93). Este terceiro nos leva a retomar mentalmente o todo do que foi dito e a perceber que aquelas palavras de *Serenus* se referem também ao tempo em que está sentado escrevendo aquelas linhas em meios aos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. *O momento triunfal daqueles valores mostrados em sua origem.*

Posto isto, cabe lembrar que o fato de expormos as diferenças entre a Música absoluta e a programática permitiu-nos adentrar nas particularidades do poema sinfônico e, conseqüentemente, na atmosfera de *Dr. Fausto*, tornando-se a *Dança Macabra* de Saint-Saëns o nosso exemplo da segunda configuração em que a Literatura e a Música compartilham o mesmo espaço-tempo estético. Aquela em que duas artes se unem na condição de uma arte ser *paralela* a outra, mas sem deixarem de ser elas mesmas.

Trata-se de uma medida que nos conduziu ao desvelamento da natureza de *Dr. Fausto*, de Thomas Mann como um *Künstlerroman* (romance de artista), não sendo, portanto, apenas de uma narrativa cuja temática é a Música, mas uma que se inscreve tanto nesta estética romanesca quanto na de *essai-roman* (romance-ensaio). Acreditamos, também, que, por se encerrar naquela modalidade de romance genuinamente alemão, somada, sobretudo, às suas características de ser uma biografia que é romance, um romance biográfico e a outras apresentadas por nós, Mann designa-o como *arremedo biográfico* e “uma explosão crítica do sofrimento ao constatar a nossa tragédia.” (MANN, 2001, p. 62).

Para completar a complexidade da obra de Mann, ocupamo-nos, agora, de sua característica de incorporar procedimentos de outra arte ou mais praticados por ela, mas tendo como foco somente a polifonia inscrita em *Dr. Fausto*. Neste caso, Thomas Mann converte o seu fazer no espaço do possível, não somente em termos de acontecimentos, mas com seu “entrelaçamento muito peculiar de épocas”, (MANN, 1915, p. 291). Instala tal procedimento/estética no fruir estético da escrita – no

romance, em *Dr. Fausto*. Se a sua intenção, o planejado era equipar os seus dois planos temporais aos quesitos básicos que definem uma música dentro da estética polifônica, Mann, certamente, alcança o seu intento.

Tudo é possível porque esse romancista simula um efeito como se as existências/cronologias fossem entradas de vozes, duas linhas melódicas em Música – e teoriza. Ele delinea, no espaço da escrita Literária, algo particular de uma arte estritamente sonora, a sua capacidade de desenhar sequencialidades simultâneas. Realiza uma façanha que, pelas suas características, exige certa parcimônia para apreendê-la em sua totalidade, pois, mesmo sendo, ou justamente por serem duas linguagens artísticas envolvidas – uma referenciando a outra – acreditamos sempre existir tanto aproximações quanto distanciamentos entre elas. Assim, atestamos que Mann, ao escolher assemelhar a Literatura escrita ao fazer polifônico da Música, tomando-o como parâmetro, concretiza-o com plena consciência de suas materialidades diversas e, por esta razão, é bem-sucedido em sua empreitada.

O motivo de nossa convicção se baseia, por exemplo, no desvelamento que alcançamos com a análise de seu *Prelúdio ao órgão*, a resposta que Mann reserva à perversidade teórica de Werfel. Porque a complexidade desta contestação toda singular denota, claramente, ser a sua existência somente possível tendo um autor com aprofundado conhecimento tanto em Música quanto em Literatura. Esta constatação é ratificada pela rotina diária de intensa atividade cultural de Thomas Mann, como espectador de apresentações musicais sobre as quais ele próprio relata em seu livro *A gênese do Doutor Fausto*. Como também é confirmada pela sua experiência na área da Música, que ocorreu de sua infância até a juventude, período em que estudou e participou de concertos como violinista.

Informações confirmadas por Prater (2000): “[...] Ele continuou a praticar violino até os vinte e poucos anos, mas o seu o prazer em relação à música era muito maior como ouvinte do que como intérprete.” (PRATER, 2000, p. 28). Ademais Mann, em uma entrevista concedida a *Ungeheuer* (1987), para a revista *Die Zeit*, deixa documentados os efeitos de sua vivência musical no seu próprio modo de perceber o mundo: “as sensações do som tiveram influências [em mim] que superaram muito aquelas da visão.” (UNGEHEUER, 1987, p. 83).

O mesmo tipo de comportamento consciente quanto aos distanciamentos naturais entre as artes pode ser observado em Bakhtin (1997), que declara ter adotado “convencionalmente” a designação de romance polifônico para qualificar o trabalho

inovador de Dostoiévski, pois a “[...] sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumamos aplicar a manifestações do romance europeu.” (BAKHTIN, 1997, p. 5).

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música, os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo romance polifônico, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo. (BAKHTIN, 1997, p. 21, grifo nosso).

Embora o fragmento esteja em consonância com o olhar analítico de um teórico e filósofo, e não de um profissional que produza ou vivencie música corpórea/mentalmente, logo em seguida, Bakhtin (1997) deixa claro o seu cuidado, igualmente como Mann, de não banalizar a Arte Literária, transformando-a em Música, nem tampouco colaborando para que ela deixe de ser o que é, um romance. Mas, ao final, evidencia um comportamento totalmente discrepante do romancista alemão: reconhece as materialidades diversas de tais artes, mas justifica o uso do termo criado por ele (romance polifônico) por falta de outro melhor. Fazendo-se simplesmente em uma analogia figurada, uma metáfora.

Mas, mesmo com esta diferença ou em razão dela, acreditamos ser importante aclarar o que motivou Bakhtin a cunhar o termo *romance polifônico*, como um procedimento teórico e não como um procedimento composicional como Mann propõe. Ele percebeu, de forma categórica, que, no romancear de Dostoiévski, a voz do herói é autônoma em relação a do autor, além do escritor russo criar uma multiplicidade de personagens que não se misturam por possuírem consciências bem delineadas e independentes (BAKHTIN, 1997), contrapondo-se, assim, à tradição romanesca “monológica (homofônica)” da Europa (BAKHTIN, 1997, p. 6).

Ao tomarmos como princípio o ato de esclarecer as posturas coerentes de Thomas Mann como romancista e a de Bakhtin como teórico/filósofo quanto às diferenciações entre a Literatura e a Música, não só é possível elucidar este particular, como também fazer despontar o contraste entre Bakhtin e Mann. O feito de Bakhtin

de definir, teoricamente, o romance de Dostoiévski como polifônico, em 1929, como o “novo modelo artístico do mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 1), e a polifonia teorizada e praticada na Literatura, que Mann apresenta em *Doutor Fausto* em 1947.

Assim, em decorrência da complexidade dessa situação, escolhemos concentrarmo-nos, apenas, no fazer específico de Mann, conforme programamos desde o início de nosso traçado. E em razão da multiplicidade em sua obra não ser de vozes, mas de existências, e ter a natureza de simular um efeito relacionado à Música, é imprescindível delinear alguns pormenores desta arte, além dos já apresentados, seus distanciamentos e pontos de contato com a Literatura. Significando, claramente, uma medida que propiciará um melhor e mais aprofundado entendimento da concepção de romanesco em Thomas Mann.

Para colocá-la em prática, tomamos como ponto de partida as condições discrepantes entre a Música e a Literatura, a impossibilidade de correspondência estrita entre artes. Por ser uma questão bem elementar, podemos instaurar o fato da sequencialidade simultânea da Música não coincidir com a da Literatura – linhas melódicas com identidades próprias, independentes e contrastantes, por isso, identificáveis, que se movem e ocupam, simultaneamente, o mesmo espaço e tempo estéticos – uma vez que esta é verbal e aquela é uma linguagem não verbal e com altura/duração determinada ou manipulada.

A razão das diferenciações está no fato de a Música ter como seu elemento basilar e único, que a define como tal, algo não verbal, o som. Tendo como opção para quem decide ser compositor ou intérprete tecer um discurso, exclusivamente, desta natureza. Independente de ser erudita ou popular ou de estar circunscrita em gêneros híbridos como o choro, blues ou jazz, a Música, como linguagem artística, tem como foco de existência a sua propriedade sonora. Ao negar ou afirmar os seus parâmetros (altura, duração, intensidade e timbre),³⁰ ressaltando, especificamente, um mais que o outro ou valorizando todos eles, sempre o seu ponto de interesse como arte é o de ocupar a nossa atenção pelo que nos toca concretamente, pelo que faz vibrar os nossos ouvidos.

³⁰ A *altura* refere-se ao quanto um som é grave (baixo) ou agudo (fino); a *duração* diz respeito à sua capacidade de se prolongar ou não (longo, curto, médio); o *timbre* é a propriedade do som que possibilita discernir a voz da Maria da de Clara, o som de um violão do de um piano – é a cor do som; e a *intensidade* tem relação com o quanto é forte ou *piano* (fraco) um som.

A linguagem musical é um fruir estético que acontece no espaço, que é cênico, como o do teatro e o da dança. Trata-se de uma expressão artística cuja existência só se realiza na *performance* e na escuta, seja ela *in praesentia* ou ao apertar um botão play. A sua natureza apreciativa não se estabelece na escrita/leitura, como acontece com um romance, que se efetiva em um se entregar pleno a partir do ato de se abrir o objeto chamado livro e no contínuo movimentar de suas páginas.

Sendo assim, para compreender o motivo da impossibilidade da noção de sequencialidade simultânea da Música coincidir com a da Literatura e, mesmo em tais condições, a proposta de polifônico de Thomas Mann ser bem-sucedida, empreendemo-nos em uma jornada que se principia pelo território das particularidades físicas do som. Para tanto, tomamos como referência o modo como o som se configura na Música Erudita Ocidental Moderna, excetuando todas as inovações das vanguardas do século XX. Medida que acreditamos facilitar a compreensão da natureza não verbal do som e ser capaz de deixar claro e bem marcado outro traço distintivo da Música – o de ser uma arte espacial, condição primeira para que ela soe e tenha o potencial de penetrar em nossos ouvidos e nos afetar.

A poética dos sons, independente de sua fonte sonora ser um instrumento acústico (violão, piano, etc) ou eletroeletrônico (teclado, guitarra) ou um aparelho eletroeletrônico, sempre precisa de espaço, de matéria para se propagar, para existir. Por possuir tal compleição, o resultado qualitativo de um concerto, de uma audição sempre está condicionado ao tamanho, formato e características acústicas da sala, do espaço no qual irá se realizar. Mesmo quando se faz uso de sistema de sonorização, há que se levar em conta a necessidade de conhecimento técnico para determinar a adequada potência das caixas à dimensão espacial do lugar em que a apresentação ocorrerá, entre outros detalhes de ordem acústica.

Tudo porque o som possui como traço primordial durar em um espaço-matéria que pode se figurar em estado gasoso, líquido e sólido (ar, água, madeira, metal etc), sendo a sua existência impossível no vácuo (SOM..., 2015). Além disto, é importante frisar que ele recebe a denominação de onda mecânica pelo fato de precisar de um impulso para existir: um pulsar de uma corda de um violão; um bater de palmas, de um martelo ou em um instrumento de percussão; um estalar de dedos; cada articulação de nosso aparelho fonador no momento de fala etc. Impulso que provoca perturbação nas moléculas de ar que se encontram mais ou menos organizadas no

espaço de uma sala (por exemplo), sendo ela nada mais nada menos que um processo em que uma molécula empurra a outra, criando regiões em que se aproximam uma da outra; e outras nas quais se afastam (regiões de refração e de compressão) formando, assim, as ondas sonoras.

Trata-se, portanto, de um movimento no qual a energia sonora é transportada de um ponto ao outro, mas sem o deslocamento das moléculas de ar do ponto de origem para o final.³¹ Contudo esta descrição é apenas uma parte do fenômeno que diz respeito à propagação do som pela sala, porque, na verdade, as ondas sonoras são movimentos que criam movimentos; perturbação de uma matéria que perturba outra matéria e mais outra; vibração que impulsiona outra vibração e mais outra.

Ao pulsar uma corda de um violão, por exemplo, este ato gera vibração na matéria, na madeira de seu corpo (caixa de ressonância). Por ser um espaço que tem um formato específico que caracteriza o instrumento e possuir ar dentro dele, acontece um processo de perturbação dentro do próprio som (ponto de origem). Por esta razão, a caixa ressoa, amplia o som que se propaga pela sala, provocando mais perturbação (regiões de compressão e de refração) e que, por sua vez, faz vibrar nossos tímpanos, ou seja, produzindo mais perturbação.

O som, no nosso corpo, segue a mesma lógica: a membrana timpânica recebe pressão de ar proveniente de dois lados e de forma contínua, do ouvido externo e da garganta. Ela é a única parte sensível do ouvido e vibra para frente e para trás a partir das compressões e rarefações das ondas sonoras. O resto de sua estrutura (martelo, bigorna, estribo e fluído da cóclea) tem a função de apenas passar a energia para frente e ampliá-la 22 vezes a mais que a pressão inicial no tímpano. Em seguida, é traduzida sob a forma de impulso elétrico sendo reconhecida pelo cérebro.

Como o seu durar no espaço, seu penetrar, mover-se contínuo e regular, mas finito, é a razão de o som ser o que é e, por representar a sua natureza, constitui-se como condição primeira do existir da Música, que se organiza estritamente por meio dele como linguagem artística em toda a sua plenitude. É considerando todos esses pormenores que um compositor faz escolhas e manipula o espaço-tempo que é o som, o que possibilita entender, também, o modo como a palavra tempo, em Música, é tomada como um termo técnico.

³¹ Se houver interesse em visualizar o que é próprio do som, sugerimos acessar os vídeos O QUE são ondas sonoras? Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqJYBkg-UNk> e SOM no vácuo? Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CrXLjeE_uUw.

Trata-se de uma síntese desse durar no espaço cuja peculiaridade, geralmente, é desconsiderada, passa despercebida tanto no dia a dia de determinado músico (intérprete ou compositor) quanto no do público-ouvinte, por estarem envolvidos com a linguagem musical em um nível perceptivo de superfície: o músico envolto no manipular do fluir de sua existência finita ao construí-lo rotineiramente como discurso, e o espectador no fruir estético, recebendo-o pronto e acabado. Por conseguinte, Música só dura durante um tempo, só é tempo, porque é espaço e sem espaço ela não existe, porque a sua existência é impossível no vácuo.

Esclarecidos esses particulares, atemo-nos agora àquela ideia de que a Música seria a mais temporal de todas as artes. Cremos que tal noção tenha nascido, provavelmente, da sensação da qual o homem se apropria de que tempo e som são fenômenos abstratos. Se o som faz vibrar a matéria, o que inclui nós, seres humanos, tal pensamento a seu respeito realmente se sustenta? E tempo? Não é um mover-se no espaço, não é nada mais que espaço, um espaço em movimento, a Terra?

Essas duas questões juntas e com respostas já implícitas nos levam a concluir que este estado de coisas é um complexo de abstrações. Um que é movido pelo fato de a visão ser o sentido dominante no/do homem moderno, podendo ainda contar com a particularidade da segunda questão ser, concretamente, respaldada por ele. Representada pelos velhos, incansáveis e úteis ponteiros de um relógio, engana, pois é claro, para todos nós, que uma música dura como passa o tempo. A leitura de um livro, um espetáculo de dança, de teatro ou um filme duram igualmente como o tempo passa.

Sendo assim, *Cronos*, como o fluir da existência de todas as coisas do mundo cujo destino final é a morte, representa, com grande eficácia, tanto o fluxo de uma peça musical cuja duração é de 10 minutos (por exemplo), quanto a leitura de um poema, um conto ou um romance realizada em minutos, horas, dias, meses. Isto porque cada uma, a sua maneira, se concretiza como algo que começa e tem o seu fim (dura) no espaço-tempo de sua recepção.

Cabe salientar que essa aproximação entre a Música e a Literatura elucida, um pouco mais, o que foi abordado sobre o tempo e o som como abstrações. Sem contar que também coloca em destaque o contraste no que concerne aos tipos de recepções que cada uma possui e que são diversos. Algo apontado um pouco antes do início do

traçado sobre as particularidades físicas do som. No entanto, não se resume somente a isto³².

Não se resume a isto porque é justamente, no que diz respeito à duração, este *parâmetro* que tomamos como referência para mostrar aquela aproximação entre a Literatura e a Música em que é possível perceber a marca particular da linguagem musical. Nesta arte, não há somente a situação de *um fluir de existência finita*, como a Literatura lida/escrita, a Dança, o Cinema, o Teatro, por exemplo possuem. Existe também *a existência de um fluir singular*, um espaço-tempo único, o das alturas definidas e diversas. Trata-se do som musical, que se conserva íntegro, mesmo ao se transformar em uma linguagem artística (a Música), tomando forma de sequencialidades simultâneas ou não (melodias, linhas melódicas).

No momento em que o compositor(a) elege quais sons (notas) irão compor a sua obra, a singularidade de cada um deles é determinada pelo seu próprio potencial de durar, pelo número e velocidade de movimentos oscilatórios que fazem parte de seu corpo. Quanto mais agudo o som, menor é a sua capacidade de durar. Por ser de alta frequência, ter um maior número de oscilações por segundo, move-se mais rápido no espaço enquanto que o desempenho de um mais grave ocorre de maneira inversa.

E se o som musical conserva-se íntegro ao se transformar em discurso, logo, aquele padrão oscilatório que diferencia um som de outro (se grave ou agudo) também se mantém em todo e qualquer instrumento musical, nas pregas vocais/corpo humano durante o canto, no decorrer de sua propagação pelo espaço e ao fazer vibrar os nossos tímpanos. A sua característica é ser uma *existência de um fluir singular* que faz parte do *fluir de existência finita* do discurso musical em seu todo. O primeiro fluir é a própria existência do segundo: é perturbação de uma matéria que perturba outra matéria e mais outra. Sendo esta última matéria, nós mesmos, que fazemos de sua abstração prova de sua concretude ao tocar os nossos ouvidos. O som é um fenômeno abstrato porque não o vemos, mas é concreto.

Em termos de discurso, a Música se estabelece como uma rede de durações específica, de fluíres singulares (sons graves/agudos - Altura) constituídos cada um por um *continuum* próprio e finito. Uma vez escolhidos pelo compositor, geralmente, este profissional os organiza em um *continuum* (o discurso em si) definido pela manipulação que ele imprime em cada som em particular, quanto à duração. Qual será

³² Referimo-nos ao último parágrafo da página 133 e ao primeiro da página 134.

mais curto ou mais longo ou igual em relação ao outro, fazendo surgir o que denominamos de ritmo. Assim se faz uma melodia, um vocábulo que apenas e somente é sinônimo de Música, é música, nesta arte chamada Música. Uma sequencialidade com alturas e durações determinadas.

Cada som, durante a execução de uma peça, ocupa o espaço(tempo) específico de seu existir, porque ele próprio é espaço, dentro de uma rede formada por tantos outros. É um espaço que é tempo – um espaço-tempo de contorno/corpo singular que, por ser assim, ocupa o espaço (uma sala) de forma peculiar. O som musical como espaço(tempo) é a concretude de sua existência, é seu próprio fluir, um corpo-movimento e um corpo em movimento. E como localidade em Música é um tempo que é espaço (o próprio som), a lógica métrico-rítmica (de duração dos sons) desta linguagem, apenas a confirma como tal.

Se simultâneos, concretizam-se desta forma, não apenas porque são tocados ou cantados juntos, mas por se situarem no mesmo tempo(espaço) em condição de sobrepostos, por serem cada um, um espaço(tempo) diferenciado: se mais grave, está abaixo de outro mais agudo, por exemplo. E é graças ao fato de terem contorno/corpos bem definidos (alturas determinadas e diversas), que são passíveis de ser identificados, localizados, percebidos auditivamente, juntos e separados no mesmo espaço que é tempo, o mundo do homem. Um espaço específico como uma sala de concerto, por exemplo, e não uma folha de papel como no caso do romance, ou no do jogo polifônico irônico do gracejo de Mann, que seguem os parâmetros de sons falados.

Mas, de qualquer maneira, apesar de termos direcionado a maior parte de nosso traçado para as particularidades físicas do som musical, todos os pormenores acerca de seu processo de propagação pelo espaço e em nosso corpo – como ondas que são movimentos que criam mais movimentos por meio da perturbação de um espaço-matéria – correspondem a toda e qualquer onda mecânica, mesmo que seja um ruído. Por conseguinte, tal contexto inclui, obviamente, a fala humana.

Ademais, embora este ato de entonar seja uma linha melódica, uma melodia, ou seja, uma sequência de sons de alturas/rítmica indeterminadas e livres, não há e não possui condições mínimas de ser Música, ter a materialidade sonora que a defina como tal e nem ser seu sinônimo, no caso de ela ter valor artístico. Primeiro, porque a fala humana, tomada como linguagem ou idiomas, não é arte e nem algo sistematizado esteticamente.

Segundo, porque ela é, sim, um *objetivo subjetivo*, mas criado para o homem se comunicar, para se manter vivo individual e socialmente e não para ser uma experiência única e individual, como esclarecemos em Octavio Paz, em nossa concepção de arte e, particularmente, com o universo grego antigo. Porque, mesmo este contando com uma literatura (o *agón* estético – a epopeia grega) – que assume o papel de manter a vida produtiva da cidade, impedindo que seja destruída em todos os sentidos –, e que contém em si o *agón* cotidiano, e este aquele, são *dois agóns* cujos contornos são bem estabelecidos.

De um lado, está um canto (Música) que narra os feitos do herói-modelo por meio de um discurso linguístico objetivo, um mundo maravilhoso, ficcional, que é Arte. De outro, está uma fala/linguagem/idioma, que se figura também como discurso linguístico objetivo, *similar* a todo e qualquer da vida cotidiana humana, embebido em crenças e valores. Ficam assim, resguardadas as diferenças culturais e espaço-temporais de quaisquer povos nos quais este instrumento de comunicação entre os homens tem morada certa.

Com esses dois argumentos, deixamos clara a incapacidade da fala humana, como uma melodia que é, ser Música. Entretanto, ainda temos que continuar nesta mesma linha de raciocínio, isto é, no que concerne a diferentes tipos de linhas melódicas, para provar, definitivamente, o estabelecimento da *impossibilidade de uma arte se transmutar em outra* – a Literatura em Música.

Esta propositiva é pertinente, porque a fala humana, sendo som, comporta-se igualmente como aquele que apresentamos em detalhes – o musical. E, uma vez onda mecânica, som como este, ao se firmar em forma de discurso como instrumento de comunicação entre homens em seu cotidiano, mantém-se também em sua materialidade primeira de forma íntegra.

Ademais, como esta sua conduta é parte constitutiva de seu caráter, ao assumir a função de instrumento do poeta ou escritor e se consumir como uma fala que é Literatura ou literário em sentido estrito, conserva-se dentro de sua lógica natural de ser uma sequência de sons com alturas/rítmica indefinidas e livres, e que tem o potencial de ser registrada por meio de signos no espaço de uma folha de papel ou virtualmente. Portanto, continua sem condição alguma de ser sinônimo de Música ou se transmutar em Música.

Se literatura/literário escritos, a sua recepção/leitura se concretiza no instante em que o homem está em contato com o espaço de uma folha de papel/virtual. Se

oral, propaga-se pelo ar e a sua recepção é pela escuta da mesma forma que é a da Música. Todavia a sua materialidade é totalmente incongruente em relação a esta: a Música é composta por uma melodia com alturas/rítmica definidas/determinadas, ao passo que literatura oral falada, ou declarada, ou lida, ou teatralizada, é uma sequência, como já afirmamos, de sons com alturas/rítmica indefinidas e livres. Tendo ainda a prerrogativa de ser registrada, documentada para não se perder como patrimônio cultural humano e sua recepção passar a ser mista (oral/escrita) ou se transformar, definitivamente, em coisa lida/escrita.

Por outro lado, em razão da fala humana ser algo mais complexo que a designação que utilizamos ao longo de nosso texto, como melodia de alturas/rítmica indefinidas e livres, devemos aclará-la um pouco mais. Na verdade, tais qualitativos denotam ser uma sequência sonora que não possui um rigor, mesmo que seja possível torná-las determinadas de forma aproximada, com o objetivo, por exemplo, de registrá-las graficamente. E, se justas, naturalmente, não têm o compromisso de sê-lo.

A fala literária/literário não tem a exatidão da Música instrumental e nem da Música vocal (do canto). Nestas, cada som tem um número predeterminado de vibrações por segundo para ser o que é. A nota (o som) que recebe a denominação de Lá, no sistema de afinação ocidental, por exemplo, vibra a 440 Hz, além da rítmica desta arte ser definida por meio de proporções matemáticas.

Ainda que se neguem essas medidas, ou que sejam manipuladas tecnologicamente, configurando-se entre a fala e o canto, por exemplo, jamais esses sons deixariam de ser o que são – Música. Mesmo nos casos de povos que não seguem o padrão de afinação ocidental ou que têm outros alheios a este, como a Índia e outros antigos que fazem uso de microtons ou outros parâmetros, as suas Músicas, certamente, têm um material sonoro previamente fixo em termos de alturas e rítmica.

Assim, com todas as particularidades de cada uma expostas, podemos confirmar a veracidade da proposição da Literatura e da Música serem naturalmente espaço-temporais por serem sonoras. Porque não há como serem sonoras sem a condição básica de se configurarem como um espaço que é tempo, sem vibrarem no espaço durante um tempo. E, como ficou provado, não existe som no vácuo e, mesmo que mental, a fala é sonora. Porque todo movimento, independente de ser audível para nós humanos, é som.

A Literatura e a Música são artes que têm em suas essências a potencialidade de desenharem discursos lineares, são sequenciais. São espaços que duram, mas cada um a seu modo, por serem fluíres diversos: um com contorno/corpos matematicamente delineados, embora se busque organicidade – a exatidão do que é próprio do homem – por meio do ato de se cantar e de se tocar, ao passo que o outro tem como marca o descompromisso com a precisão matemática, fazendo-se, naturalmente, em fala humana. Contornos, que uma vez colocados em contraste, confirmam a procedência de elas terem materialidades diversas e recepções próprias.

Assim, se tomarmos como referência, especificamente, os seus contorno/corpos diversos, fica comprovada a impossibilidade de correspondência estrita entre tais artes, como também a incapacidade de ocorrer a transmutação de uma em outra. Mas, se considerarmos estas diferenças não isoladas, mas juntas com as suas semelhanças, confirmamos a veracidade da ideia de serem estes dois parâmetros os que propiciam a Literatura e a Música se enlaçarem sem deixarem de ser elas mesmas.

Porém, além dessas duas, ainda há mais uma situação que devemos retratar: se uma única melodia da linguagem musical difere sistematicamente da que caracteriza a Literatura, logicamente, este comportamento se mantém, tratando-se de duas linhas melódicas ou mais em simultaneidade. Portanto, é razoável ratificar que Mann, ao estabelecer a polifonia, teoricamente e na prática, como algo natural à Literatura e ao literário escritos, da mesma maneira que ela é da Música, concretiza tal tarefa ciente da impossibilidade das noções de polifonia, nestas duas artes, coincidirem.

A razão está no fato do traço característico da Literatura e do literário escritos ser o descompromisso com a precisão, o som falado não é um tempo que é espaço, *uma existência de um fluir singular*, em estado do exato. Sendo assim, a concretude de seus contornos, o que faz ser localizável, são dois espaços. São eles que permitem a polifonia existir na Literatura/literário: a folha de papel e a imaginação de quem aprecia e de quem lê, associados à sua visibilidade e sonoridade que lhe é inerente.

Esses são os parâmetros que possibilitam serem detectadas as suas linhas melódicas com identidades próprias, independentes e contrastantes, por isso, identificáveis em simultaneidade no mesmo espaço e tempo estéticos na Literatura/literário. Desta forma, propomos ao leitor que retome as duas linhas

melódicas do jogo polifônico irônico com mesmo texto³³, o do gracejo de Mann. Depois aprecie *Come again* de John Dowland³⁴, atentando-se às duas melodias cantadas separadas e repetidas juntas.

Constitui-se em um procedimento que possibilita observar que tanto o trecho do gracejo quanto *Come again*, de John Dowland, cantada a duas vozes, tem a mesma condição textual: possuem um único texto em jogo. Contrapondo-se, assim, o ato de se entonar com o de se entoar, o que enrobustece, de forma decisiva, a comprovação de nossas teses e todos os particulares aventados até o momento entre as duas artes envolvidas em *Dr. Fausto*.

São duas artes sonoras que acontecem no tempo e no espaço de seus criadores (poeta, na Literatura, compositor e intérprete, na Música) e de seus públicos, ambos ouvintes. Pois, mesmo no silêncio do ato criador e/ou no tempo-espaço da recepção, cada um, a seu modo, escuta: um, sua própria voz interiorizada, à medida que cria ou lê (o poeta); e mais outros, o som interno e o que lhe é externo (o compositor e o intérprete): todos, criadores e públicos, ouvem e sentem a vibração das emoções, sentimentos, das imagens que estas artes provocam. São ondas que se propagam, o cérebro interpreta, aflorando e atribuindo-lhes sentidos. Literatura e Música, duas artes.

³³ Citação se encontra na página 12. O texto com melodias diversas é “escreveu aos setenta anos seu livro mais ‘louco’.” (MANN, 2011, p. 11).

³⁴ Sugerimos a peça de John Dowland (1523-1626), *Come Again* cantada por Emma Kirkby (soprano) e Joel Frederiksen (baixo) acompanhados pelo Ensemble Phoenix Munich. Encontra-se, nas referências, como COME again. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UjWYw-w9rKg> >.

3.3. O polifônico em *Dr. Fausto*

Muitas personagens, em Thomas Mann, recebem um epíteto, uma alcunha, um apelido. A *Serenus Zeitblom* é reservado o mais adequado à sua profissão. Trata-se da ação característica de um professor, mas que, em *Serenus*, se transmuta da ação para o sonoro, para uma única palavra. Trata-se de seu *leitmotiv* – *repito*. Mas, se comparamos a sua materialidade e objetivo, que é o de representá-lo com o que é tema e/ou motivo, em Música, podemos constatar não haver correspondência alguma entre tais noções nestas artes. A razão está no fato de o discurso da Literatura se alicerçar em sua verbalidade e o da Música em sua não verbalidade.

Assim, para podermos comprovar a falta de correlação do que Mann propõe como material para representar *Serenus* (uma palavra) com a lógica organizacional da linguagem musical, sugerimos que se ouça a versão de *Now o Now*, de John Dowland, para teorba com Thomas Dunford³⁵. Para tanto, sugerimos que se considere tema em Música na proporção de uma frase musical ou mais, e motivo como um grupo de sons, como os quatro da 5ª sinfonia de Beethoven. Em Dowland, o tema é exposto até os 20s e repetido no limite dos 33s com alguns ornamentos na cabeça do tema (21s), outro aos 28s e mais outro ao final (32s).

Dunford apresenta duas variações sobre o tema por diminuição, uma aos 34s e outra dos 47 para 48s. A um minuto, acontece o segundo tema de caráter modulante característico da Renascença e que leva ao primeiro aos 1min12s, seguido de mais duas variações, sendo que a segunda começa aos 1min48s com aplicação de outro tipo de ornamento que altera a sua rítmica.

Na sequência, sugerimos que se ouça a versão cantada por Emma Kirkby³⁶ (soprano). Do início aos 10s, ela expõe o mesmo material temático tocado na teorba, que se repete com outra letra, terminando com ornamentos na palavra *love*. Aos 37s se inicia o segundo tema, que leva ao primeiro. Joel Frederiksen (baixo) apresenta a sua melodia que é diferente da do soprano. Emma Kirby entra no segundo tema e as melodias se desenvolvem sobrepostas homofonicamente, ou seja, com a mesmo ritmo.

³⁵ Nas referências, encontra-se como: THOMAS Dunford. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rN70ckTkzoQ>>.

³⁶ Nas referências, encontra-se como: NOW o now I needs must part Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pdt3QFtcUSw>>.

Uma vez delineado o que é tema, em Música, fica patente o seu distanciar do *status* que Thomas Mann confere à noção de epíteto em seu romance e se torna absolutamente indispensável esclarecer ainda a sua dessemelhança com a concepção de tema, comumente, praticada na Literatura: “uma ideia principal ou secundária que se pode subtrair de um texto ficcional após a sua leitura” (MOISÉS, 2013, p. 458).

Em razão do afastamento entre os dois procedimentos literários, o *leitmotiv*, em Mann, e a ideia de tema, recorremos outra vez ao que acontece em Música: trata-se de algo que representa, identifica uma personagem (como o que ocorre na ópera) ou uma situação ou uma ideia ou um objeto ou um lugar ou um tipo de emoção ou de caráter³⁷. Pode ser um tema condutor que direciona, guia determinado discurso musical do começo ao fim, um *leitmotiv* como podem ser muitos que representam elementos de uma obra, entre outras possibilidades dentro destes parâmetros (ISAACS; MARTIN, 1985; GROUT; PALISCA, 1994).

Leitmotiv, como um procedimento composicional originário da Música, foi utilizado primeiro por Mozart, depois, por Verdi, Weber, Strauss, tendo maior recorrência em Wagner. Segundo Moisés (2013), uma vez “transferida para os domínios literários, dentro e fora dos círculos germânicos, a palavra nem sempre tem sido empregada univocamente, mercê da sua vizinhança e confusão como ‘motivo’, ‘tema’, ‘topos’”. (MOISÉS, 2013, p. 267). Porém, mesmo nestas condições, este teórico elucida que, geralmente, refere-se a motivos principais de uma obra reiterados em seu transcorrer, mas que têm uma significação específica (MOISÉS, 2013).

Em contraposição ao caráter ambíguo da noção de *leitmotiv*, na Literatura, apontado por Moisés (2013), que pode ser tudo e qualquer coisa, está *Serenus*, o narrador, em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann. Mas a sua diversidade não se restringe a este respeito, já que não se constitui apenas de um ser ficcional que tem a função de enunciar o discurso. Ele ultrapassa a ideia de se conformar como um ser capaz de “delimitar e controlar o seu campo perceptivo ao imprimir sua subjetividade na matéria narrada” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 4) e de deixar bem definidos os seus contornos por meio do modo como se relaciona com o universo ficcional. O sujeito que narra, em Mann, é também uma ação transmutada em uma única palavra – *repito*

³⁷ Caráter é um termo técnico que nasce das sensações que a Música como linguagem não verbal suscita. Portanto, uma peça pode ter um caráter galante ou reflexivo ou leve ou pesado ou sério ou jocoso etc.

– e que de tanto repeti-la se transforma em eco do próprio romanesco, um *continuum* que guia: este é *Serenus*.

Thomas Mann toma como referência o conceito de *leitmotiv* diretamente da fonte, o praticado na linguagem musical, pois a palavra-motivo, *repito*, representa um narrador-professor, procedimento este que tem o objetivo de caracterizar personagens e é extensivo a outras de seu romance. No entanto, no caso de *Serenus*, aproveitando o fato da figura do narrador ser a que conduz todo o fluxo ficcional, Mann (2015) cria um efeito sonoro. Um efeito que guia, um tema condutor/guiador, um eco que leva à personificação do eco, à criança Eco; Nepomuk Schneidewein, o silfo Eco, o sobrinho de *Adrian*, ao endereço de maior sofrimento em *Dr. Fausto*.

Por conseguinte, o *leitmotiv* de *Serenus* não consiste somente em sua representação por meio de um ato que ele próprio repete, mas também em todo um aparato técnico de escritura que tem conexão com o desespero, sofrimento e solidão do mundo alemão decorrentes do pacto que a Alemanha assinou com sangue e que se figuram, de forma mais intensa, nos episódios que envolvem *Adrian* e *Nepomuk*. Trata-se, portanto, de um *leitmotiv* que conduz, guia a um dos temas/motivos fundamentais da obra.

Assim, considerando todos os pormenores que acabamos de expor; a origem da acuidade sonora de Mann – a sua vivência musical desde de tenra idade; a sua consciência e entendimento sobre as diferenças operacionais do verbal na Literatura e do não verbal na Música; e “[...] O seu instinto lúdico indomável que por nada se deixou intimidar, conservou-se ainda na morte [...]” (ADORNO, 1965, p. 15), arriscamo-nos em afirmar que Thomas Mann se fundamenta, jocosamente, na noção de *leitmotiv*, da linguagem musical, para compor o *continuum* em *Serenus*, ciente da inexistência de pontos de contato entre as duas expressões artísticas neste quesito. A poética dos sons e a das palavras têm apenas aproximações no que tange à sua definição como termo técnico, visto que o seu emprego é intrínseco à materialidade singular de cada uma, e como a veracidade de nossas palavras podem ser comprovadas, referenciamos *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev (1891-1953).

Este compositor russo, objetivando atrair o público infantil, concebe uma obra que extrapola o seu teor didático e a faixa etária em foco em razão de sua complexidade e beleza. *Pedro e o Lobo* é uma peça para narrador e orquestra, em que as cores sonoras (timbres) e discursos (temas) de alguns instrumentos representam/caracterizam as personagens da história, são os seus *leitmotiv*: a flauta

transversa representa o pássaro; a clarineta, o gato; o oboé, o pato; o fagote, o avô; o quarteto de cordas, Pedro; o trio de trompas, o lobo; o naipe de madeiras e percussão, os caçadores³⁸.

Prokofiev destaca didaticamente, em certa medida, a lógica da não verbalidade da linguagem musical, ao criar um paralelismo/sobreposição entre ela e o ato de se contar uma história, sendo o nosso exemplo do segundo tipo de entrelace possível entre a Literatura e a Música. Deixa claro, com o emprego deste procedimento, o fato de a Música ter mais proximidade da prosa que do verso. A lógica da não verbalidade do discurso musical e seu modo de se dispor em frases podem ser percebidos aos 07min35, por meio de diálogos, discussão, entre os instrumentos que representam o pato e o pássaro.

Assim, encerramos as linhas dedicadas ao *leitmotiv* e adentramos em *Dr. Fausto*. Com as cortinas fechadas da cena de teatro produzida, especialmente, para o diálogo entre *Adrian* e o Diabo, *Serenus* principia o próximo capítulo, o de número XXVI, comentando sobre a extensão do anterior. Afirma que é “um consolo o fato de que o leitor não imputará” a ele a sua extensão desproporcional e que nem precisa se preocupar com o esforço que exige de quem o lê. Porque, simplesmente, transcreveu-o, “letra por letra”, da carta de *Adrian* escrita em papel pautado³⁹ para o seu manuscrito. Argumenta ainda que a cópia não saiu rápido quanto possa parecer, se comparado com outros textos redigidos por ele próprio. (MANN, 2015, p. 290).

Na sequência, justifica que o tempo gasto em um trabalho de cópia acompanhado de reflexões pode ser de igual intensidade a um construído com ideias próprias. Pelo menos é como expõe a questão, mas recorre a *Monsenhor Hinterpförtner*, seu amigo, para respaldar sua posição, como se ele estivesse ao seu lado. Assim, completa toda a sua dissimulação:

[...] e o leitor que, por ocasião de trechos precedentes, talvez já tenha subestimado a quantidade de dias e semanas que dediquei à elaboração da biografia de meu saudoso amigo, certamente se enganará também com relação ao tempo em que escrevo estas linhas. Pode ser que minha pedantice o faça sorrir, mas acho indicado comunicar-lhe que desde que iniciei estas anotações decorreu quase

³⁸ Partindo do princípio de que Música é um fruir estético que existe apenas, na escuta, enfatizamos a importância de se ouvir, pelo menos, fragmentos desta peça. Encontra-se nas referências como: PEDRO e o Lobo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ggRJSJvFTA>>.

³⁹ Folha de escrita musical com pautas.

um ano, e enquanto nasciam os últimos capítulos já sobreveio o abril de 1944. (MANN, 2015 p. 291, grifo meu).

Mas, antes de prosseguir, é imprescindível enfatizar que os contornos a serem desenhados a respeito da polifonia possuem conexão com este preâmbulo que acabamos de expor. Ademais, por ser *Dr. Fausto* um *essai-roman*, não podemos perder de vista o fato de a escrita ensaística, em si, ser fundada no estético, no subjetivo, no emotivo e, ao mesmo tempo, ter predileção pelo que é real. Peculiaridades estas atestadas por José Luis Gómez-Martínez (1992), em seu *Teoría Del ensayo*.

Esse teórico elucida ainda que o ensaio possui a característica de travar diálogo com o leitor, além de teorizar promovendo a reflexão, simular respostas a perguntas subentendidas, entre tantos outros traços que o constituem (Gómez-Martínez, 1992). Assim, para completar o detalhamento sobre a escrita ensaística, fazemos notar ser o seu último traço distintivo, discriminado acima, o que ocorre, no momento, em que *Serenus* comenta sobre o famoso bairro de editores de Leipzig em escombros.

[...] um imenso patrimônio literário de grande utilidade e imenso valor educativo, grave perda não somente para nós, os alemães, mas também para todos quantos se preocupam com a cultura, e todavia, por obcecação ou acertadamente (não ousa emitir uma opinião a esse respeito) estes parecem não se importar com tal destruição. Sim, receio mesmo um fim desastroso para nós, depois que a política de inspiração funesta nos pôs em conflito, simultaneamente, com a potência mais rica em material humano [...]. (MANN, 1992, p.292).

Algo que leva a deduzir que, por ser um *essai-roman*, uma ficção e não um estritamente ensaístico, o “sim” e a frase que o acompanha compõem uma resposta produzida a partir de uma suposta pergunta colocada na boca de quem lê o romance ou proferida por um também suposto aluno que está em presença de *Serenus*, enquanto, naquele momento, exerce o seu papel de professor. Considerando a primeira situação, podemos afirmar que o seu suposto leitor é mais um a aprender sobre as minúcias da Segunda Guerra Mundial, em suas intenções de sujeito ficcional. Um efeito meticulosamente planejado, que, somado ao seu *leitmotiv*, soa em consonância com um relato do filme de Peter Cohen (1992), *Arquitetura da Destruição*.

Nos anos de 1930, em determinada aldeia da Alemanha, o povo já tinha uma noção de Nacional-socialismo e sua relação com a pureza e o poder do Estado sobre a esfera mais íntima da existência humana, a sexualidade e a reprodução. “E quando

as mulheres idosas falavam sobre esta rigidez, balançavam a cabeça e diziam: esse nacional-socialismo é extremo. Só um professor sabe lidar com ele ou talvez um barbeiro.” (COHEN, 1992).

Uma vez terminada a exposição acerca do ensaístico, o modo como Mann adota um de seus recursos técnicos e elucidada a sua escolha por um narrador professor, retomamos o esclarecimento sobre os parâmetros tomados como referência para se chegar às devidas conclusões acerca do polifônico, em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann. Serão aquele fragmento de texto de teor todo dissimulado ludicamente (a antepenúltima citação direta) e o conteúdo que a antecede, em contraposição ao que dispomos em seguida. Naquele, *Serenus* intensifica a proximidade do leitor real com o narratário, ao promover uma identificação do primeiro com o segundo, de propósito e de ordem natural, por se tratar de um narrador que é escritor, afirmando que “[...] o leitor que, por ocasião de trechos precedentes, talvez já tenha o subestimado [...]” (MANN, 2015 p. 291).

Procedendo assim, *Serenus* não só potencializa a identificação, como deixa bem marcado que, enquanto escreve a biografia de seu amigo e a crônica de seu tempo, o leitor real as lê. Mas, ao lançar o comentário [...] “Pode ser que minha pedantice o faça sorrir [...]” (MANN, 2015 p. 291), provoca reflexão sobre a veracidade deste seu poder, criando um efeito de estranhamento, de distanciamento nos termos de Brecht. Como o objetivo é quebrar a identificação do público com o que lhe é apresentado, presumimos que a tenha intensificado, com todo aquele jogo acerca do tempo gasto para fazer a cópia da carta de *Adrian*, para tornar mais nítida a sua ruptura, em forma de gracejo.

Serenus, assumindo tal atitude, mostra ao leitor que tudo que ele lê não é nada mais que ficção e, ao promover o distanciar, cria um movimento para fora do ficcional, em direção ao autor. Trata-se de Thomas Mann, mas em estado ficcional, igual ao de um ator de teatro, em cena, durante este efeito Brechtiano. É ele, mas não é, porque se inscreve, reside e se articula no mundo ficcional, sem deixar de ser, naquele momento, um narrador que escreve. Quanto ao potencial do “leitor real” rir, acreditamos ser impossível de descartar a probabilidade, mas a impressão que passa é que quem ri, “realmente”, é quem tem a pretensão de induzi-lo ao riso, é aquele narrador entremeado no jogo que desvela e se desvela.

Além da passagem relatada, existe outra em que ocorre um aproximar do leitor possível com real e do narrador com o escritor. No entanto, para apresentá-la,

retornamos ao preâmbulo sobre *Dr. Fausto* no ponto em que o havia deixado, a favor de elucidar os critérios a serem empregados no estudo de seu polifônico. Assim, após o comentário sobre a sua pedantice, *Serenus* completa que, desde que começou o seu trabalho como escritor, já havia passado quase um ano, e que a data na qual escreve não é aquela em que transcorre a sua narrativa, vinte dois meses antes da outra guerra, outubro de 1912, e inicia a sua teorização:

Não sei por que esta cronologia dupla retém minha atenção e me impele a assinalar os tempos pessoal e objetivo, o tempo no qual avança o narrador e o outro no qual decorrem os fatos narrados. Trata-se de um muito peculiar entrelaçamento de épocas, destinadas, aliás, a se unirem com uma terceira, que é o período que o leitor um dia talvez aproveite para tomar conhecimento do que comunico. Assim sendo, ele se defrontará com um triplo registro de tempos: o seu próprio, o do cronista e o histórico. (MANN, 2015, p. 291).

Não quero me perder ainda mais nessas especulações, que, a meu ver, têm o cunho de certa fadiga nervosa, e apenas acrescento que o termo “histórico” se aplica com uma veemência bem mais sinistra à época em que escrevo do que àquela da qual trato. Nos últimos dias, desencadeava-se a furiosa luta pela posse de Odessa, uma batalha muito sangrenta, uma batalha muito sangrenta. (MANN, 2015, p. 291).

O entrelace de tempos não é nada mais que o desnudamento da proposta estética do romanesco de Thomas Mann, que está enredada à subjetiva materialidade irredutível de sua escritura. Estabelece, nas entranhas de sua arte, o que já lhe é natural, a recepção e a persistência do talvez na/da arte, do incerto em/de sua entrega, como tudo na vida. Procedendo desta maneira, desnuda a sua característica de permanência, quão incontáveis são as vezes em que, pelas mãos do leitor, que se inscreve na ordem do possível, o espaço-tempo passado da criação poderá se transformar no espaço-tempo do presente, no do fruir estético do leitor real e ser vivenciado.

Tudo porque arte não se rende a *Cronos*, mas, nem por isso, o mata como fez Zeus. Mesmo sendo atingida pela sua foice, que apenas consegue arranhar suas páginas de amarelo, resiste. Reinventa-se com uma diferente roupagem a cada nova edição. Porque arte “[...] nunca termina de dizer aquilo que tem para dizer” e [...] “persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.” (CALVINO, 1993, p. 11, 15). É [...] “aquele[a] que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele[a]”

(CALVINO, 1993, p. 13), pois o tempo de sua criação tornando presente, o homem potencializa a sua própria existência humana.

É justamente por todas essas condições do artístico e por ser uma criação/expressão humana que se sujeita à maleabilidade imaginativa do homem, que, acreditamos, ter sido possível a Mann (2015) alcançar o objetivo de criar o seu polifônico de forma efetiva. E também porque, independente da Literatura trazer grafada a recepção (o leitor possível) e a Música, geralmente, não; e mesmo a fruição do romance se concretizar na leitura e o leitor real ser uma das linhas melódicas, enquanto que, na Música, ela aconteça, estritamente, na escuta, e o seu público a vivencie, sem fazer parte do jogo melódico como uma das linhas, apenas se deixando ser vibração da vibração, mesmo assim, a Literatura e a Música são duas artes sonoras.

Assim, na teoria ficcionalizada de Mann sobre o seu fazer romanesco (o entrelaçar de tempos), o fruir estético não é função-leitor alguma. Trata-se de uma existência em/de determinada época, o futuro do presente de *Serenus*, que se concretiza com o verbo defrontar (“ele se defrontará com um triplo registro de tempos: o seu próprio, o do cronista e o histórico” (MANN, 2015, p. 291)). Sendo uma existência, lhe é implícita a condição de localizável no espaço e tempo, e sendo localizável e existência, é um durar no tempo como a natureza do som, um fenômeno em que a vibração é o próprio corpo, um corpo-vibração em movimento. Portanto, o que permite a Thomas Mann construir o seu entrelace muito peculiar diz respeito a todo um estado de coisas e que tem como referência algo restrito à Música, a sua capacidade de ser polifônica, de realizar simultaneidades.

Mesmo considerando a impossibilidade das noções de sequencialidade simultânea, na Música e na Literatura, coincidirem em razão de uma ser não verbal com altura/rítmica definida e a outra o inverso, Mann incorpora um procedimento composicional daquela e o concretiza nesta, mostrando ser possível e natural a ela. Levando em conta que a recepção de um romance ocorre na escrita/leitura, ele cria um simultâneo localizável, obviamente, na folha do papel e lança mão do que, normalmente, pode compor o mundo da ficção, diferentes tipos de discursos: a escrita de uma biografia em contraste com a de uma crônica. Mas, além de seu polifônico ser realizável, como em Música, é teórico.

Esse contraditório, criado com a arte referenciada, a Música, é de fácil explicação porque a sua polifonia não precisa ser teorizada, no momento da

apreciação, para existir. Sequencialidade simultânea lhe é algo possível de ocorrer naturalmente, no âmbito do realizável, durante o seu fruir, sendo a sua potência de ser estabelecida na fase de estudo, preparação, representada pela sua leitura/escrita, na qual, em certa medida, o conteúdo que se toca ou canta também é localizável na folha de papel (partitura). Há regras, teorias, técnicas sobre a construção do polifônico, denominadas de contraponto/harmonia, mas também é sinônimo de preparação, o que não impede de existir alguma peça vocal, que tenha incorporado a sua teorização.

Para elucidar a construção do polifônico, em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann, com mais precisão, tomamos como ponto de partida o que é realizável em sentido estrito. Iniciamos com a afirmativa de que a forma romance, como toda a Literatura escrita ou não, é sequencial por natureza e se concretiza como uma única linha melódica falada, com alturas/rítmica indefinidas e livres, a ser lida por uma pessoa de cada vez, com a sua voz interiorizada ou não, e que também tem a capacidade de emitir somente uma única melodia por vez.

Essa situação se iguala à dos instrumentos musicais melódicos (flauta, saxofone, oboé, clarinete, voz humana cantada) com os quais, jamais, se consegue realizar sequencialidades simultâneas, quando tocados sozinhos, sendo possível apenas monodia (uma única melodia). Porém, pelo fato de possuírem sons com contornos bem precisos, em termos de timbre, e de seguirem um padrão de afinação de alturas determinadas, é possível, se tocados em grupo, criar um discurso em que possam existir vozes com identidades próprias, independentes e contrastantes, por isso, identificáveis, que se movem e ocupam, simultaneamente, no mesmo espaço-tempo estético – polifonia. Algo que pode ser observado, em *Pedro e o Lobo* de Prokofiev, nos momentos em que diferentes instrumentos tocam juntos ou com o trio de trompas representando o lobo, por exemplo.

Côncio das peculiaridades da forma romance, de não possuir os quesitos naturais da Música, Mann define e presume épocas, datas para cada um dos tipos de discursivos existentes em sua obra, transformando-os em Tempos-narrativos-existências (o do leitor, o do cronista e o histórico), criando, um efeito de entradas de vozes. Ou seja, imita a noção de tempo, termo técnico da Música, que é o próprio Som, o durar no espaço, um corpo em movimento como toda e qualquer existência no mundo.

É assim que aproxima a sua literatura do polifônico em Música, ao fazer aflorar o seu muito peculiar entrelaçamento de épocas (registros abstratos de existências),

no âmbito do realizável, considerando mais de uma passagem do romance. Isto porque a literatura se constitui de uma única linha melódica por vez e além do fato de sua recepção acontecer por meio da voz falada de quem a lê, uma linha melódica específica. Nestas condições, cada um dos Tempos-narrativos-existências com identidade discursiva independentes e contrastantes entre si, formam um entrelaçado de linhas sonoras, que produz um todo harmônico, uma polifonia.

Faz-se necessário elucidar ainda que polifonia, em Música, pode existir entre duas ou mais vozes chamadas também de partes: melodias cantadas ou tocadas a serem desenvolvidas em estilo imitativo, fugado ou homofônico. A noção básica de homofonia é aquela em que há uma melodia preponderante acompanhada por outras, ou seja, que têm a função de sustentar harmonicamente a primeira.

Um exemplo próximo de nós, deste tipo de homofonia, é a música popular brasileira, quando acompanhada por um instrumento que desenha uma sequência de acordes, blocos de sons simultâneos com rítmica idêntica à da melodia. Já no caso em que a homofonia é polifônica, os corais luteranos em específico, as sílabas dos textos de cada voz têm a mesma duração (rítmica igual), desenvolvendo-se, simultaneamente, formando, assim, a harmonia. Mas, ao mesmo tempo, cada linha melódica é independente e contrastante em relação a outra (TOLEDO, 2018), como acontece com as vozes de Emma Kirkby (soprano) Joel Frederiksen (baixo) na versão vocal de *Now o Now* de John Dowland.

Um exemplo de polifonia em estilo fugado pode ser encontrado na *Paixão Segundo São Mateus* de Bach. Aos 56 minutos, há um dueto no qual se alterna o estilo imitativo e homofônico polifônico, em contraste o com coro (homofonia polifônica), seguido de um canto em estilo polifônico fugado⁴⁰ a 4 vozes (baixo entra, na sequência tenor, contralto e soprano)⁴¹.

Feitos esses esclarecimentos e considerando que todo o potencial da Música para a prática da simultaneidade já foi bem delineado, com a nossa iniciativa de expor as propriedades físicas do som e todos os outros pormenores quanto ao seu discurso

⁴⁰ Fugado ou estilo fugado (imitativo) refere-se a uma passagem, dentro de uma obra, escrita em estilo fugal. Já a fuga é uma escrita contrapontística que tem regras de estruturação e representa um todo de uma peça. Com auge em J. S. Bach (1685-1750), teve grande importância no último período em Beethoven (1770-1827) (ISAACS; MARTIN, 1985).

⁴¹ Encontra-se, nas referências, como:

A PAIXÃO segundo São Mateus J B Bach. [2014]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KNJZzXalO8Q>>.

ser, essencialmente, não verbal, adentramos, no do literário de Mann, no que lhe é também detectável, não com a propagação do som pelo ar, mas na materialidade do livro. Em sua materialidade, encontra-se o mínimo necessário para ser o que se propõe: as duas linhas melódicas independentes e contrastantes, os dois Tempos-narrativos-existências (o do cronista e o do histórico), que podem ocorrer em capítulos diversos, no mesmo capítulo ou na mesma página ou no mesmo parágrafo, por exemplo. Este é um dos modos da simultaneidade, do polifônico se estabelecer como procedimento na Literatura/literário escritos, sendo outra possibilidade a praticada no *jogo polifônico irônico* do gracejo de Mann que demonstramos analiticamente.

Concretiza-se, portanto, de forma sequencial, por meio dos relatos um após o outro, dois tempos-existências localizáveis no espaço da escrita: o de 1943 a 44 seguido do de 1885 a 1940 ou vice-versa. Nas mesmas condições da simultaneidade que se instala como potência de ser na visibilidade do papel, acontece a no âmbito do realizável no/pelo corpóreo/incorpóreo do leitor, à medida que vai se empreendendo em sua tarefa. São sons que ecoam e repercutem como um amontoado de significados diversos e sensações várias, a partir das particularidades provenientes dos diferentes, identificáveis e independentes, Tempos-narrativos-existências, que, ao longo de todos os momentos de desfrute, e ao final, sempre deixa um quê de permanência.

É nesse lugar do corpóreo/incorpóreo do leitor que se forma um todo harmônico de sensações cujas vozes vivenciadas ressoam, incessantemente, a cada abrir do livro e insistem, mesmo depois de fechadas as páginas. Momento único – o do agora – aquele que é só o do leitor real diante do objeto chamado arte (o livro/Literatura), e que tem poder de mantê-lo num mundo em suspensão, mesmo depois de dias do término da entrega e do se entregar, vibrando por semanas, meses em forma de fragmentos de memória e/ou de memórias inteiras. Porque, ao se render às escolhas de outrem, as suas próprias se efetivam na plenitude do descompromisso com o real, por estarem as primeiras embebidas num gesto do já é, independente de ser.

Assim, Mann (2015) cumpre as exigências básicas da estética musical no seu polifônico, em termos de simultaneidade, no âmbito do realizável. No que concerne ao teórico, estabelece-o nas entranhas do seu ficcional, que é o próprio eu discursivo de *Serenus*, concebendo as existências sonoras (Tempos-narrativos-existências) atreladas ao que é natural a uma obra de arte: os tempos de sua criação e de sua fruição. *Serenus* desdobra o seu olhar de narrador-escritor em dois pontos de vista e

tece os fios teóricos acerca do seu fazer, ao mesmo tempo em que cria a sua arte. Delineia, intelectualmente, a sua proposta estética, o seu entrelaçamento de tempos, antes mesmo de se consumir como matéria, no Tempo/existência do artista durante o seu processo de criação; como também abrange o Tempo/existência do “leitor real” durante a recepção da obra, definindo as características das duas situações. Agindo de tal forma, concebe, duas vertentes de polifônico, de sequencialidade simultânea: uma como potência de ser sob o ponto de vista da criação e outra como realizável sob o ponto de vista da fruição.

Por conseguinte, em sua teoria sobre o seu polifônico, podemos imaginar uma pista de corrida com tiros de largadas individualizados, um subsequente ao outro. O ponto de vista da criação é o primeiro a largar (o tempo de *Adrian*, o dos fatos narrados; o da história – 1885-1940); depois, tempo de *Serenus*, o do narrador e seu presente; o da crônica – de 1943 a 1944. Os dois se juntam, em seguida, ao do leitor (o ficcional – o do tempo da ordem do possível) com o seu “um dia talvez aproveite”, concretizando o que, em Música, se chama de movimento original. Já o trajeto sob o ponto de vista da fruição, o do futuro do presente de *Serenus*, efetua-se em movimento inverso a partir de quem olha para o passado, para trás, o espelhamento: o “leitor real”, por exemplo, em 2020, começa a sua trajetória primeiro, depois o narrador (1943 a 1944) e, em seguida, os fatos narrados (1885-1940).

Trata-se, portanto, de uma escrita composta por 3 (três) registros temporais, que, por analogia, fogem uns dos outros, uma polifonia em estilo fugado (imitativo). Para conseguir o seu intento, além de adotar o procedimento natural de atrelá-los aos pontos de vista da criação e fruição, parte do que é possível de se realizar num romance: da definição de épocas vinculadas à construção de existências enlaçadas a modos de escrita, em termos discursivos – as existências discursivas contrastantes.

É por meio deste procedimento composicional que Mann assemelha o seu fazer romanesco aos contornos naturais do fenômeno sonoro, sem precisar de um tal impulso para torná-lo visível, que *Serenus* qualifica como sendo de bruxaria, o de certo “homem de Wittenberg” com seus arabescos inscritos uma chapa de vidro redonda tocada com um velho arco de violoncelo. Basta muita imaginação e quem manuseie uma pena intrépida e atrevida, não para produzir um experimento com objetivo de provar algo, mas para proporcionar o simples deleite do leitor de ter em mãos uma obra literária que transcenda a sua própria natureza de ser uma sequencialidade única, em termos de significante, embrenhando-se pelas arquiteturas das simultaneidades.

Ao fazer alusão ao estilo fugal, cria um efeito de fuga, de coisas que, naturalmente, nunca se encontram a não ser na mente/corpo do criador e na do leitor ou na materialidade da obra de arte. Mas não apresenta, somente, uma única sequência de melodias identificáveis, simultâneas (paralelas e sobrepostas). São duas sequências de melodias, um entrelace duplo.

Tempo do histórico – o dos fatos narrados – (Passado).....
Tempo da crônica - o do narrador – (Presente).....
Tempo do possível–o do leitor ficcional–(destinado ao futuro)
Tempo do histórico – o dos fatos narrados – (Passado)
Tempo da crônica - o do narrador – (Passado).
Tempo do “leitor real” – (Presente)...

Thomas Mann, ao agrupar, de três em três, os Tempos-narrativos-existências, melodias independentes umas das outras, definindo a ordem de suas entradas, torna concreta a impossibilidade de nunca se encontrarem. Elas desenvolvem o ato de fugir juntas, no mesmo espaço-tempo, sob os olhares do narrador-escritor e do “leitor real”, mas é sob o olhar deste a única possibilidade de as melodias temporais se juntarem em um fruir/fluindo finito.

O primeiro se situa no presente da criação de sua obra de arte, representa o artista em atividade e que possui o poder de olhar para o passado e para o futuro, como todo ser humano vivo compenetrado em sua rotina do dia a dia. No entanto, naquele momento em específico, ao olhar para frente, antevê o que nutre o seu fazer no tempo em que se encontra e que já nasce entremeado no possível, no talvez. Já o segundo, o olhar que representa o leitor, localiza-se também no presente, mas no da fruição da obra pronta e acabada, tendo, assim, a capacidade de presentificar o passado que se encontra, diante de si, prenhe de ser. Um passado, o tempo de criação daquela obra ficcional.

Entretanto, o ato de Mann, de imprimir, inscrever, em sua obra, algo que tem a aptidão para a separação e, ao mesmo tempo, potencial de ajuntamento, não se limita à fuga, abrange também o próprio fazer artístico, em sentido geral, e que faz parte de sua arte como uma nova expressão do polifônico. Porque, ao adotar este procedimento, evidencia, em sua composição, com as entradas dos Tempos-narrativos-existências, em movimento, em fuga, o que é natural aos dois olhares – aos Tempos/existência da criação e o do desfrute –, um conter o outro, o que é

intensificado com a peculiaridade dos dois conjuntos de melodias do polifônico duplo serem um ser reflexo do outro.

Para favorecer ainda mais a efetividade de seu empreendimento, está o detalhe de que *Serenus* constrói sua proposição, à medida que escreve seu romance e sob o ponto de vista da criação documenta/registra o seu Tempo/existência. Ademais, é no Tempo/existência do desfrute, do realizável, que todo este aparato estético se reflete no olhar de quem o vivencia. Portanto, não se trata, apenas, de um teórico, mas de um que se entranha no ficcional, e, por esta razão, também é arte e se instalar no âmbito do realizável.

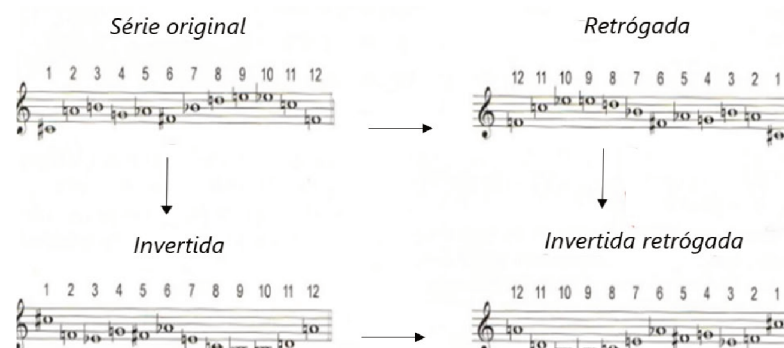
Não é, simplesmente, uma teoria sobre determinado fazer artístico que se materializa durante o ato em si (o da sua criação e o da fruição), para que o leitor possa percebê-lo com maior clareza, como também não é, tão somente, um teorizar à proporção que *Serenus* reflete sobre o seu fazer e impulsiona quem o lê a refletir. Trata-se de um polifônico que é mais que um refletir. Um que é espelho do outro, como o seu todo é o reflexo da linguagem artística, porque tudo lhe é natural.

Mann concebe uma fuga dodecafônica com um duplo polifônico, sendo os movimentos original e invertido apenas uma alusão às séries básicas da Música dodecafônica. O dodecafônico, como um método de se compor Música atonal, contraria as relações constantes no sistema maior/menor (tonal e modal). Schönberg (1874-1951), depois de o ter deixado de lado a favor do atonal, resolve criar um novo princípio que o substituísse e que desse coerência ao atonalismo que era, de certa forma, livre de regras. Concebe, assim, o dodecafonismo ou o serialismo, tendo como origem uma série (uma escala) que não é nada mais que o resultado da ação de se escolher, livremente, uma sequência de doze sons, utilizando a escala⁴² cromática⁴³.

⁴² Toda música é composta tendo como material básico uma sequência ordenada de sons. As escalas são estes agrupamentos de sons sequenciais. Sugerimos acessar um teclado virtual. Encontra-se nas referências como: PIANO virtual on line. Disponível em: <<https://teclado-pianovirtual.online/>>.

⁴³ Antes de adentrarmos na teoria/prática da linguagem musical, é importante ressaltar que, nesta área do conhecimento, há vários tipos de teorias: a dos tratados específicos de composição, a dos estudos analíticos de peças musicais, a das técnicas performáticas, a da teoria aplicável na prática musical, entre outras. Cabe enfatizar que o texto introdutório, sobre as escalas da nota de rodapé anterior, refere-se a este último tipo de teoria e que a nossa proposta é desenvolvê-la de forma bem simplificada, atendendo adequadamente nosso público que não se restringe a estudiosos de Música. A nossa escolha se sustenta no fato de a linguagem musical ter a escuta como a única maneira de ser entendida e de Mann em *Dr. Fausto* respalda-se neste tipo de teoria para criar o seu polifônico dodecafônico escritural.

É em tais condições que se estabelece a escala fundamental, o modelo, a original que é a base para formar as outras séries.⁴⁴



A segunda série consiste na original tocada ou cantada de trás para frente denominada de retrógrada. A terceira resulta do ato de tomar como referência o movimento que acontece, na original, executando-o de forma inversa, ou seja, o que sobe, na original, desce na terceira, o que desce naquela, sobe nesta, uma é espelho da outra. Já a quarta é a execução da terceira, da invertida de trás para frente, formando, assim, a inversão retrógrada.

As quatro séries são a referência-base do método de composição dodecafônico, porque o sintetizam, originam e definem os movimentos a serem empregados em todos os outros onze sons restantes da original, tendo o compositor, a seu dispor, um total de quarenta e oito séries (escalas). E não é por puro acaso que Thomas Mann concretiza seu romance, compondo-o com quarenta e oito capítulos. Mas, por outro lado, é imprescindível enfatizar que *Dr. Fausto*, com *status* de romance dodecafônico, estabelece-se em fase inicial de estudo, como uma intuição primária de algo possível de ser aprofundado em pesquisa futura.

⁴⁴ Sendo assim, podemos afirmar teoricamente que tocando apenas as teclas brancas do teclado virtual de dó3 (C3) a dó4 (C4), obtém-se a escala de Dó maior (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), o modelo de todas as outras maiores (Si maior, Ré maior etc). Já o modelo da menor harmônica pode se concretizar ao se tocar a mesma sequência de notas substituindo as teclas brancas das notas mi e lá, por duas pretas anterior a elas, resultando deste ato a escala de Dó menor (dó, ré, mib, fá, sol, láb, si, dó). Em termos gerais, a sistematização da relação entre as escalas maiores e menores compõe o chamado sistema tonal ao passo que o atonalismo, em resumo, é a ruptura com todas as regras de montagem das escalas maiores e menores, tendo os 12 sons, todas as teclas brancas e pretas à disposição para se compor uma peça. Trata-se da escala cromática. Desta forma, sugerimos que a toque subindo e descendo e faça o mesmo com a Dó maior e Dó menor. Por fim, escolha os seus 12 sons formando a sua escala original.

Posto isso, deixamos aflorar o que *Serenus* se propõe a ser, um narrador-escritor. As suas linhas nascem, letra por letra, no instante em que são lidas. De vez em quando, depõe a pena para descansar e olha para o nada. Ao mesmo tempo, o *leitor do possível* deixa o objeto/arte um pouco de lado e olha para o nada. Ambos respiram. O presente sempre é apenas um, para o criador e para o *leitor do possível*, composto pelo tempo da criação e o da fruição; sobrepostos ou entremeados como em qualquer obra arte, mas com o diferencial, neste caso, do primeiro ser personificado pela figura de *Serenus*.

Concretizando-se, assim, em um polifônico todo particular que é mais uma estética, que é mais que um procedimento composicional. Representa a dinâmica da apreciação estética proposta, ficcionalmente, por Thomas Mann, e que fortalece, mais que qualquer outra obra, a noção da arte como permanência, como algo para ser vivenciado. Porque ela acolhe em seu cerne o processo de criação e recepção em sua existência, em fluxo.

Referenciando Tadié (1992), acrescentamos, ainda, a tais particularidades, a lembrança de que *Dr. Fausto*, como um *Künstlerroman* (romance de artista), é um tipo de narrativa que carrega a característica de refletir a si mesmo, uma vez que expõe a sua estética por meio do Romance do romance, de sua gênese escrita pelo seu próprio romancista (TADIÉ, 1992, p. 199). Porém, Mann ultrapassa estes limites com as próprias características de seu polifônico, provoca um pensar sobre a arte e o seu romance. Ao expor a sua estética, teorizá-la, no seu próprio romance, a sua porção *Künstlerroman*, de arte fazendo arte, mescla-se ao que é da natureza do ensaístico, que se sustenta na proposta de se refletir sobre algo e provocar reflexão. Ademais a leitura do texto *O ponto de vista na ficção*, de Friedmann (1967), leva a concluir que aquelas especulações estéticas (o polifônico), no ficcional de Mann podem ser decorrentes também do poder de *Serenus* como testemunha.

[...] logo a sua característica distintiva é que o autor renuncia à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos e escolhe deixar a sua testemunha contar somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui *apenas* pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a história daquele ponto em poderíamos chamar de periferia nômade. (FRIEDMANN, 1967, p.176, grifo nosso).

Por perceber o que Friedmann (1967) determina com um simples *apenas* como sendo algo que representa o mais próximo do que se possa chegar da real natureza humana (exprimir pensamentos, sentimentos e percepções), defendemos a ideia de que seja exatamente esta característica de *Serenus*, uma das que permitem a ele ser capaz de promover um movimento entre o leitor possível e o real e, ao concretizá-lo, num ímpeto reflexivo, conseguir afrontar o ficcional. Ímpeto que, por existir, retrata o quanto é o seu entrelace teórico embebido no ensaístico e no ficcional, possibilitando que o seu todo, que é artístico, realize-se com organicidade.

Como se ensaiasse um gesto de rompimento com o ficcional, *Serenus* afronta-o, mas, ao proceder de tal maneira, enreda-se mais ainda nas tramas do fictício, incansavelmente, por ser ele próprio ficção. Sendo assim, com o objetivo de aclarar a questão, retomamos o fragmento de texto, o da proposição do polifônico, analisando-o. Para tanto, transcrevemos aquele que o antecede:

É escusado dizer que essa data se refere ao momento em que realizado o trabalho atual e não àquele até o qual progrediu minha narrativa, que se encontra no outono de 1912, vinte e dois meses antes do começo da outra Guerra Mundial, quando Adrian, em companhia de Rüdiger Schildknapp, regressava de Palestrina a Munique e, por enquanto, domiciliava-se na Pensão Gisella, do bairro de Schwabing.

Não sei porque esta cronologia dupla retém [...]. (MANN, 2015, p. 291).

Ao lê-lo, é possível notar que *Serenus*, depois de detalhar as datas, épocas de cada narrativa (a da biografia do amigo e a da crônica de seu tempo), quebra o fluxo do discurso com um comentário em tom reflexivo e distanciado, que pode ser interpretado como forjado no irônico, no zombeteiro, delineando a dupla cronologia que o incomoda – o seu entrelace de épocas, o polifônico. Ao fazê-lo, refere-se a si mesmo na terceira pessoa, o narrador, e neste distanciamento do discurso de teor técnico, concomitantemente, aprofunda-se no ficcional. E, como um ser de papel, revela o que está de fora, passando a impressão de também se remeter ao que espelha – ao dono da pena que o desenha.

Na sequência, o narrador causa uma nova quebra, reforçando esse efeito. Como se ele estivesse fazendo uma cena de teatro e se virasse, de forma bem marcada, para outro lado, e entregasse a resposta sobre a sua reflexão para o público, com o seu “trata-se de um entrelaçamento muito peculiar de [...]” em tom direto,

objetivo, científico, deixando também, no ar, uma sensação *de como se* não fosse ele que proferisse aquelas palavras, mas uma existência intrusa, alheia ao ficcional. Em seguida, mantém o mesmo caráter científico, mas agora mesclado com o emotivo, e, na sequência, cria outro contraste, outra quebra sem preparação alguma, simplesmente, começa a escrever a crônica dos últimos dias.

Não quero me perder ainda mais nessas especulações, que, a meu ver, têm o cunho de certa fadiga nervosa, e apenas acrescento que o termo “histórico” se aplica com uma veemência bem mais sinistra à época em que escrevo do que àquela da qual trato. Nos últimos dias, desencadeava-se a furiosa luta pela posse de Odessa, uma batalha muito sangrenta em cujo fim a famosa cidade do mar Negro caiu nas mãos dos russos, sem que, todavia, o adversário fosse capaz de incomodar nossas operações de retirada estratégica. [...] (MANN, 2015, p. 291, grifo meu).

Além de tudo que já foi pormenorizado sobre o polifônico teórico em *Dr. Fausto*, ainda não poderia deixar de afirmar que *Serenus*, ao construí-lo de tal forma, tê-lo-ia configurado como um jogo dialético. A nosso ver, são dois opostos não só em termos formais, mas em intenção: a tese é impregnada do tom reflexivo, irônico e a antítese do tom objetivo, direto, mas entrelaçados pelo conteúdo discursivo de teor teórico e, que, ao final, são sintetizados com “um não quero me perder [...]”, voltando ao emotivo. E para concluir a questão sobre aquele impulso, aquele movimento para o extra ficcional, acrescentamos o comentário de que cremos ser, talvez, uma das escolhas mais dissimuladas, a de adotar um narrador que é escritor em um romance permeado pelo ensaístico, por ser a prerrogativa de criar um jogo de espelho com o nome de capa, o do autor, algo duplamente respaldado.

Por fim, para completar e encerrar a análise do polifônico, afirmamos que *Serenus*, uma vez a personificação do ponto de vista de *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, mesmo criando a mobilidade para os seus tempos-narrativos-existências com os movimentos original e inverso, fixa-os como sendo o do leitor, o do cronista e o do histórico, como já foi demonstrado. Porém, logo em seguida, repudia tal fixidez e o próprio fazer teórico.

Nega a teoria fazendo teoria com seu “apenas acrescentamos [...]”, na síntese de sua proposição. Nega a característica do especulativo enquadrar as coisas, determinar locais fixos e o afirma dando-lhe mais mobilidade, tornando-o mais

dinâmico como são as coisas da vida. Assim, o seu tempo presente, o do cronista, passa também a ser o mais histórico.

Depois da síntese de sua proposição sobre o polifônico, *Serenus* ocasiona aquela quebra, em termos de discurso, com a crônica “Nos últimos dias [...]” seguida do trecho, também já comentado, sobre o famoso bairro de editores de Leipzig em escombros, no qual pratica um dos procedimentos técnicos do ensaístico, o de simular respostas a perguntas subentendidas. Terminado todo o discurso sobre a guerra, tece um novo comentário sobre o que acabou de escrever, ratificando a intensidade histórica de seu tempo de escrita (o tempo-existência do cronista), reafirmando-o como o mais histórico em contraste com o dos fatos narrados. Cumpre-o emitindo, novamente, uma resposta a uma pergunta subentendida:

[...] somente essas descrições, repito, conseguem contrabalançar em nossa almas o horror geral que se sente diante dos acontecimentos iminentes.

Claro, o momento em que redijo estas linhas tem um ímpeto histórico infinitamente mais vigoroso do que os tempos cujo decurso relato, os tempos de Adrian, que tão somente o levaram até o limiar de nossa época inacreditável, e invade-me a sensação de que tanto a ele como a todos que já não estão entre nós ou já não estavam em nosso meio quando isso começou, deveríamos dedicar de todo coração um “ó bem-aventurado, repousai em paz!”. (MANN, 2015, p. 292).

O texto transcrito compõe a parte final do fragmento de texto escolhido para o estudo desenvolvido ao longo da seção corrente e que termina com *Serenus* esclarecendo que “aceita de bom grado os horrores da época em que [ele] continua a existir”, ao ter consciência de que *Adrian* está protegido de tais acontecimentos. “É como se eu o representasse e vivesse por ele, no lugar dele; é como se eu carregasse o fardo do qual escaparam seus ombros; em suma, é como se eu lhe prestasse um carinhoso serviço, ao livrá-lo da carga da vida.” Afirma, por fim, que mesmo sendo essa ideia illusória, conforta-o, pois sempre foi o seu desejo “servi-lo, ajudá-lo e protegê-lo”, o que conseguiu cumprir, enquanto vivia, apenas de forma precária. (MANN, 2015, p. 293). Portanto, Mann fecha a primeira parte do capítulo XXVI do romance tecendo a justificativa que impele *Serenus* a escrever a biografia de seu amigo, a sua mais que admiração que sentia por *Adrian*.

Se a tendência do homem à imitação é algo instintivo desde a infância, faz parte de sua natureza e constitui a sua diferença de outros seres; se é por meio dela que adquirimos os primeiros conhecimentos e todos nós experimentamos o prazer...

Aristóteles (1990), ao provar a veracidade destas palavras, explica o *como se de Serenus*. Ele toma como exemplo a visão real de animais ferozes e cadáveres no momento em que são contemplados pelo homem como “imagens exatas”. Imagens que encham seus olhos de prazer, não pela imitação/representação em si, mas pela maestria da “execução ou cor ou outra causa de mesmo gênero” (ARISTÓTELES, 1990, p. 244). Com isso Aristóteles (1990) não apenas explica a proposta de *Serenus* de representar e viver por *Adrian*, tirando-lhe toda a carga dos horrores da Segunda Guerra Mundial. Desvela quão minuciosa é a composição do narrador escritor de Mann.

Essa passagem de *Serenus* também se comporta como final neste espaço de escrita, pois, de certa maneira, sintetiza alguns aspectos abordados sobre sua estética como *essai-roman*, que, pelo modo emotivo que lhe é inerente, também mostra que os dois discursos contrastantes, o da crônica e o dos fatos narrados ultrapassam os limites da localidade gráfica. Os tempos se entrelaçam em outro lugar, no corpóreo e incorpóreo da existência ficcional de *Serenus* no *como se fosse Adrian*, ao falar sobre os tempos de *Adrian*, criando um espaço que se entrecruzam. Graças ao fato de *Serenus* ter a peculiaridade de se tracejar no papel e se fazer ressoar como duas melodias, dois tempos existenciais em um, que romanceia em forma de palavras escritas.

Dr. Fausto de Thomas Mann, é um polifônico em uma arte possuidora de apenas um sequencial. No entanto, Mann, ao se embrenhar nos horizontes de outra arte, que transborda em sequencialidades simultâneas, a Música, imprime sua maestria nas páginas de um romance, que é mais do que um entrelaçar de tempos. Faz perpetuar na Literatura um fazer artístico: o romance polifônico. Música e Literatura, Literatura e Música, duas artes sonoras que, por esta razão, espaço-temporais, corpos-movimento, puros fluxos.

Dr. Fausto por ser um inter-relacionar que se instaura entre duas artes diversas não poderia deixar de ser marcado por movimentos de distanciamentos (rarefação) e aproximações (compressão). E, por serem ondas mecânicas e necessitarem de um aparato para concretizar o seu impulso, compomos este, no âmbito do teórico, na temporalidade de nossa existência. Um estudo que nos possibilita desnudar, de certa forma, o entrelaçar das duas expressões artísticas, como também o entrecruzar de nosso tempo presente – que é o da criação, mas não a do artístico, do teórico – com o presente de sua leitura: uma vibração que gera vibração em estado de partilha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas precedentes, traçamos um longo caminho que nos levou à polifonia teórica de base dialética em *Dr. Fausto*, de Thomas Mann. Iniciamos definindo as nossas diretrizes de pesquisa (objetivo, premissas, problemas, teses, procedimentos metodológicos) e, ao mesmo tempo, introduzimos o espelhamento de *Dr. Fausto* apresentado pelo seu próprio autor com o seu traçado dedicado aos Benevolentes. Com isto, defendemos previamente grande parte de nossa tese sobre a polifonia em *Dr. Fausto*, faltando delinear o que lhe era específico. Algo que acabamos de concretizar, mas que ainda requer algumas complementações.

Resta colocar em evidência alguns exemplos de como Mann pratica a polifonia, não apenas como duas linhas melódicas de duas frases como ocorrem no gracejo, mas como dois discursos que se alternam no espaço de escrita. Assim, podemos declarar que todas as referências e paráfrases que delineamos, no decorrer de nossa escrita, sobre a infância de Adrian e sobre seu desenvolvimento como artista se referem aos fatos narrados. Cabe enfatizar que o diálogo entre *Adrian* e o Diabo, o capítulo que antecede ao de número XXVI se enquadra nesta mesma situação. Aquele diálogo que se torna matéria deste capítulo em virtude de sua extensão desproporcional em relação aos outros e de *Serenus* o ter escrito copiando a carta de *Adrian* e as implicações que isto envolve.

Já o discurso do cronista, temos como exemplo, o relato sobre a “furiosa luta pela posse de Odessa, uma batalha muito sangrenta” (MANN, 2015, p. 291), entre tantos outros que compõem *Dr. Fausto*. São duas discursividades, a dos fatos narrados e o da crônica dos dias da Segunda Guerra Mundial que se encontram, uma de cada vez, com outra linha melódica, a do leitor. Compondo-se, assim, o estado em ficcionalidade, a sobreposição de duas melodias, de duas existências. Trata-se de uma noção de polifonia que independe do romance ser monológico ou polifônico, nos termos de Bakhtin, e de até mesmo de ser um romance. Segundo esta proposta de Mann o texto literário em sentido estrito e a Literatura são naturalmente polifônicos sendo, de fato, tanto durante a sua recepção quanto antes dela, em potência de ser.

Assim, fechamos o conjunto de teses que nos propusemos desenvolver. A segunda de nossa lista, concretizou-se no Capítulo 1. Consiste naquela acerca do hábito de se sustentar a primazia do poemático com a transmutação da Literatura em

Música, que teve como foco os prejuízos causados, especificamente, ao romance, entre outros particulares. Momento em que lançamos um confronto de três ensaios, entre os quais está o de Mann que foi essencial tanto para o seu estabelecimento, colocando em suspensão as ideias de Paz, quanto para seu fechamento desnudando um equivocado que respalda em um equívoco.

Não apenas o seu ensaio *Arte do romance* exerceu um papel fundamental em nosso trabalho, mas também o que denominamos de gracejo, a introdução de *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance. Possibilitou-nos apreender com propriedade o polifônico no literário de Mann e em *Dr. Fausto* ao passo que as nossas inferências mais recentes sobre ideia de polifonia em Mann elucidam a coerência de Adorno ter indicado ser a objetividade de Mann “o segredo do seu disfarce” (ADORNO, 1965, p. 9) e de termos adotado esta proposição como uma das premissas que nortearam o nosso escrito.

Ademais, não poderíamos deixar de comentar sobre o nosso traçado acerca de acústica musical que muito colaborou para sedimentarmos a primeira de nossas teses sobre o delineamento da Literatura e da Música como artes sonoras. São duas que nos tocam, mas cada uma a seu modo. Assim, finda-se o que se propôs como *Dr. Fausto* de Thomas Mann: um romance polifônico dodecafônico.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ADORNO, Theodor. Para um retrato de Thomas Mann. In: ADORNO, Theodor: *Notas de Literatura*. Tradução Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

ALMEIDA, Jorge. Dialética humanista em tempos sombrios. In: MANN, Thomas. *Dr. Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANNE Sofie von Otter; Danse Macabre; Camille Saint-Saëns. [2013]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hrth6geFn2Q>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Tecnoprint, 1990.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Künstlerroman: a mulher *artista e a escrita do ser*. *Revista Estudos feministas*, Florianópolis, v.13, n.2, maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200020>>. Acesso em: 30 jun. 2018. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200020>

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoevski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BECHARA, E. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BORÉM, Fausto. O ensino da performance musical na universidade brasileira. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música), 10., 1997, Goiana, Go. Anais... Goiana: Capes/UFG, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moultn. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

CAMILLE Saint-Saëns – Danse Macabre. [2012]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YyknBTm_YyM>. Acesso em: 04 mar. 2018.

CARPEUX, Otto Maria. *A História concisa da Literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

_____. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 4v. 2011.

COHEN, Peter. *Arquitetura da Destruição*. 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gDqGT4xepjQ>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

COME again – John Dowland/ Ensemble phoenix Munich with Emma Kirkby. [2013]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjWYw-w9rKg>>. Acesso em: 01 jan. 2018.

CORTÁZAR, Julio. Uma cobaia: o romance. In: *Obra Crítica nº1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

CORTÁZAR, Julio. A situação do romance. In: *Valse de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. A crítica da ficção. In: SCHOLLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Tradução Gert Meyer. Rio de Janeiro: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

DAMÁSIO, Antonio R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Pequena Enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução J. B. de Miranda e A. F. Cascais. Lisboa: Vega, 1992.

FRIEDMANN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito teórico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 18 mar. 2018. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>

GÓMEZ-MARTINEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. México: UNAM, 1992.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org.). *Dicionário de Música*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985.

J. S. BACH: Suíte nº1 in G major, BWV 1007. In: J. S. BACH: 6 suites for cello solo, István Várdai. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D83cMncj_Ig>. Acesso em: 03 nov. 2018.

J. S. BACH: Prelúdio e Fuga BWN 847 in c minor by Nathalie Matthys. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=R0nZjkh-U7I>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Vozes, 1991.

LOURENÇO, Marise Gândara. O maravilhoso na música e a dança macabra em Saint-Saëns. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilian Alves. *No território de Mirabilia: estudo sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

LUFT, Lya. [sem título]. In: *Duas novelas: a lei e a enganada*. São Paulo: Mandarim, 2001.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance*. Tradução Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

MANN, Thomas. *Dr. Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANN, Thomas. A arte do romance. In: Mann, Thomas. *Ensaíos: seleção de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MANN, Thomas. *Ensaíos: seleção de Anatol Rosenfeld*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORETTO, Fúlvia. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Cinco prefácios para livros não escritos*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2013.

NOW o now I needs must part – John Dowland/ Ensemble phoenix Munich with Emma Kirkby. [2013]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pdt3QFtcUSw>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

O QUE são ondas sonoras? [2012]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lqJYBkg-UNk>>. Acesso em: 18 mar. 2018.

A PAIXÃO segundo São Mateus J B Bach. [2014]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KNJZzXaIO8Q>>. Acesso 10 jan. 2018.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEDRO e o Lobo. [2016]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ggRJRJSjvFTA>>. Acesso em: 01 jun. 2018.

PIANO virtual on line. Disponível em: <<https://teclado-pianovirtual.online/>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

PRATER, Donald. *Thomas Mann: uma biografia*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

RAUSCHNING, Herman. Prefácio. Tradução Franklin de Oliveira. In: MANN, Thomas *et al. Os 10 mandamentos e um certo Sr. Hitler*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro S.A., 1944.

REALE, Miguel. *Variações sobre a dialética*. [2003]. Disponível em: <www.miguelreale.com.br/artigos/vdialetica.htm>. Acesso em: 10 out. 2019.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto 1*. São Paulo: Perspectiva, 1964.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOM no vácuo? [2015]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CrxLjeE_uUw>. Acesso em: 18 mar. 2018.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TOLEDO, José Ferraz. *Polifonia e contraponto* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <marisegandara@hotmail.com> em 11 mar. 2018.

THOMAS Dunford | John Dowland – Frog Galliard. [2015]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rN70ckTkzoQ>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

UNGEHEUER, Bárbara. *Die Zeit*, n. 51, 11 dez, 1987.

VERNANT, J. P. *Entre mito e política*. Tradução Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2002.

WISNIK, Miguel. *Som e Sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras: Círculo do livro, 1989.