

**ELISABETE MARQUES JESUS DE SOUSA**

**A TÉCNICA DO *LEITMOTIV* EM *DER RING DES NIBELUNGEN* DE  
RICHARD WAGNER E EM *BUDDENBROOKS* DE THOMAS MANN**

Tese de Mestrado em Teoria da Literatura  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Para a obtenção do grau de  
Mestre em Teoria da Literatura

1999

A TÉCNICA DO *LEITMOTIV* EM  
*DER RING DES NIBELUNGEN* DE  
RICHARD WAGNER  
E EM  
*BUDDENBROOKS*  
DE THOMAS MANN

Ao Ricardo

Aos meus Pais

## AGRADECIMENTOS

O meu agradecimento ao Professor Doutor Manuel S. Lourenço pelo incentivo ao desenvolvimento desta investigação e pela orientação desta tese. Aos professores com quem trabalhei no Programa de Mestrado em Teoria da Literatura agradeço o seu empenho. Destaco os Professores Doutores António M. Feijó, Manuel Gusmão e Miguel Tamen, a quem agradeço em particular, a disponibilidade que sempre demonstraram no esclarecimento de algumas questões no decurso deste trabalho.

Esta tese tem como objectivo identificar e caracterizar uma técnica de composição narrativa cuja estrutura e funcionamento se baseiam numa técnica compositiva musical, o *Leitmotiv* wagneriano. Os autores e as obras escolhidas são Richard Wagner (1813-1883) e a Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) e Thomas Mann (1875-1955) e o seu primeiro romance *Buddenbrooks* (1901). Esta investigação contextualiza o wagnerismo na recepção literária das obras teóricas e musicais de Wagner em França no período finissecular. O pensamento sobre música de Arthur Schopenhauer enquadra a análise de alguns textos fundamentais de Friedrich Nietzsche para permitir uma melhor compreensão da recepção da obra do compositor por Thomas Mann. A técnica do *Leitmotiv* em *Der Ring des Nibelungen* é investigada ao nível da caracterização das personagens e dos efeitos sobre a estruturação temporal da Tetralogia. Analisa-se ainda a melodia infinita e a voz da orquestra para clarificar a influência wagneriana na técnica narrativa de Thomas Mann em *Buddenbrooks*. O estudo do *Leitmotiv* em *Buddenbrooks* incide na caracterização física e psicológica das personagens e na presentificação da acção. São ainda estudadas outras estratégias narrativas, como a *leitmotivisches Wort* e a auto-citação. A ligação entre *Buddenbrooks* e *Der Ring des Nibelungen* é estabelecida através do comentário a estes processos compositivos.

The aim of this dissertation is to identify and to describe a narrative technique based on a musical technique, the wagnerian *Leitmotiv*. The authors and the works investigated are Richard Wagner (1813-1883) and the Tetralogy *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) and Thomas Mann (1875-1955) and his first novel *Buddenbrooks* (1901). Wagnerism is contextualized in the literary reception of Wagner's music and theories in the late nineteenth-century French literary movements. Arthur Schopenhauer's ideas on music are discussed, as well as some of the fundamental critical texts on Wagner and Wagnerism by Friedrich Nietzsche so as to achieve a clear understanding of Wagner's reception by Thomas Mann. The *Leitmotiv* technique in *Der Ring des Nibelungen* is studied in its relation to the definition of the characters and the effects on the time structure of the Tetralogy. The infinite melody and the orchestra's voice are also studied to enable a deeper perception of the influence of Wagner on the narrative techniques used by Thomas Mann in *Buddenbrooks*. The study of the *Leitmotiv* in *Buddenbrooks* is focused on the physical and psychological definition of the characters and on the *Vergegenwärtigung* effect. Two other narrative strategies, the *leitmotivisches Wort* and self-citation are taken into account. The relationship between *Der Ring des Nibelungen* and *Buddenbrooks* is developed along the discussion of those narrative techniques.

Die Form ist das Gefäß des Geistes.

Robert Schumann

## INDÍCE

Introdução	2
Primeira Parte	
Capítulo I. Wagner e o Wagnerismo	
1.1. Nota biográfica sobre Richard Wagner	3
1.2. «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris»	7
1.3. <i>A Revue wagnérienne</i>	11
1.4. Wagnerismos	17
Capítulo II. Wagner como «künstlerisches Erlebnis»	
2.1. A música como objectivação da vontade	24
2.2. Nietzsche e Wagner: crítica, polémica e paixão	27
2.3. <i>Ich weiß, wohin ich steure</i>	38
Segunda Parte	
Capítulo III. A técnica do <i>Leitmotiv</i> em <i>Der Ring des Nibelungen</i>	
3.1. Natureza e função do <i>Leitmotiv</i>	47
3.2. Melodia Infinita	56
3.3. Voz da Orquestra	60
3.4. Obra de Arte Total	64
Capítulo IV. A técnica do <i>Leitmotiv</i> em <i>Buddenbrooks</i>	
4.1. O conceito de <i>Leitmotiv</i> em literatura	70
4.2.1. Caracterização física e psicológica das personagens através do <i>Leitmotiv</i>	80
4.2.2. A presentificação da acção	103
4.3.1. <i>Leitmotivisches Wort</i> e citação do narrador	108
4.3.2. Algumas formas de distorção da ordem temporal em <i>Buddenbrooks</i>	117
Anexo I	128
Anexo II	147
Bibliografia	154

## INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objectivo identificar e caracterizar uma técnica de composição narrativa cuja estrutura e funcionamento se baseiam numa técnica compositiva musical, o *Leitmotiv* wagneriano. Os autores e obras escolhidas são Richard Wagner (1813-1883) e a Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (constituída por quatro dramas musicais compostos entre 1848 e 1874) e Thomas Mann (1875-1955) e o seu primeiro romance, *Buddenbrooks* (1901). Neste romance-de-família, o wagnerismo de Mann encontra-se inscrito na temática decadente anunciada no sub-título *Verfall einer Familie*, e na adaptação de uma técnica compositiva do drama wagneriano ao género narrativo. *Buddenbrooks* constitui-se, assim, como um modelo de prosa musical, no sentido em que, subjacente à composição da obra literária, se encontram presentes recursos técnico-formais desenvolvidos anteriormente em linguagem musical.

Este trabalho compreende duas partes subdivididas em dois capítulos. Na primeira parte, o primeiro capítulo contextualiza o momento literário da composição de *Buddenbrooks* dentro do Wagnerismo, perspectivado no entrecruzamento com diferentes correntes estéticas contemporâneas, nomeadamente o Simbolismo e o Decadentismo. O segundo capítulo situa a recepção wagnerista de Mann na continuação da crítica de Friedrich Nietzsche (1844-1900) ao compositor. Na segunda parte, o capítulo inicial caracteriza a técnica do *Leitmotiv* na Tetralogia de Wagner, referindo-se igualmente outros aspectos estruturais relevantes para o estabelecimento do paralelo compositivo com o romance. O capítulo final descreve, exemplifica e comenta o uso e os efeitos da técnica do *Leitmotiv* em *Buddenbrooks*.

## PRIMEIRA PARTE

### CAPÍTULO I

#### Wagner e Wagnerismo

Os dados biográficos sobre Richard Wagner mencionados neste capítulo visam contextualizar algumas obras teóricas e a produção musical do compositor, assim como enquadrar a gênese do Wagnerismo; nesse sentido, referem-se alguns elementos sobre a periodização da sua obra, a segunda estadia em Paris e o festival de Bayreuth. Seguidamente, a análise da recepção literária das suas obras teóricas e musicais em França, no período finissecular, pretende exemplificar alguns aspectos nessa recepção, que se apresentam, de forma recorrente, no Wagnerismo. Por último, refere-se o entrecruzamento do Wagnerismo com outras correntes estéticas suas contemporâneas, nomeadamente o Simbolismo e o Decadentismo.

#### 1.1. Nota biográfica sobre Richard Wagner

Richard Wagner nasceu em Leipzig em 1813 e morreu em Veneza em 1883. Para além de um momento inicial onde se incluem as primeiras óperas, *Die Feen* (1834/1888)<sup>1</sup> e *Das Liebesverbot* (1835/1836), distinguem-se habitualmente dois outros períodos de composição musical, diferenciados pelo modelo formal e pela concepção dramática subjacente. O primeiro deles, abrangendo as chamadas óperas românticas, compreende *Rienzi* (1840/ 1842), *Der fliegende Holländer* (1841/1843), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848/1850); o segundo inclui os dramas musicais, *Das Rheingold*

---

<sup>1</sup> A primeira data indica o final da composição, a segunda refere a estreia absoluta e uma única data indica que a obra se concluiu e estreou no mesmo ano. *Tannhäuser* tem duas versões, a de Dresden, de 1845, e a de Paris, de 1861.

(1854/1869), *Die Walküre* (1856 / 1870), *Tristan und Isolde* (1859/1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867/1868), *Siegfried* (1871/1876), *Götterdämmerung* (1874/1876) e *Parsifal* (1882). Quatro destes últimos dramas musicais constituem a Tetralogia *Der Ring des Nibelungen*: um prólogo, *Das Rheingold*, e três jornadas, *Die Walküre*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*, tendo sido compostos para serem apresentados em quatro dias consecutivos, num total aproximado de dezasseis horas de representação. Esta divisão periódica corresponde, sensivelmente, a um primeiro estágio do uso do *Leitmotiv* e do desenvolvimento dos recursos expressivos da música e à aplicação extensiva da técnica do *Leitmotiv*, que conduziria à «melodia infinita» e à superação do modelo da ópera tradicional, aspectos que serão analisados no capítulo seguinte (Dahlhaus, 1971b:115).

Confrontando as datas de composição, verifica-se que a data de 1848, a qual marca o início dos estudos para a escrita do *libretto* da Tetralogia, se situa na fronteira entre esses períodos. A composição de *Der Ring des Nibelungen* ocupou Wagner durante cerca de vinte e cinco anos, mais de metade do período criativo do compositor, reflectindo o natural amadurecimento de técnicas compositivas musicais e dramáticas, como observa Nattiez. Este crítico salienta a produtividade dos primeiros cinco anos deste segundo período, ou seja, desde a fase inicial dos estudos para o *libretto* (1848) até à primeira edição privada do poema da Tetralogia (1853), com mais rigor, até ao início da composição de *Das Rheingold* em Novembro do mesmo ano. Na verdade, Wagner, além do referido poema e de compor esboços musicais para *Siegfrieds Tod* (primeira versão de *Götterdämmerung*), escreveu *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) e *Oper und Drama* (1851), obras em que fundamentou teoricamente a técnica do *Leitmotiv* e a sua concepção do drama musical. Deve, pois, considerar-se que a Tetralogia acompanha, a partir do início da escrita do poema, os princípios orientadores

da criação do drama musical, tal como o próprio compositor os estabelecera nos seus escritos teóricos (Nattiez, 1990:29-31)<sup>2</sup>. Assinale-se ainda que a ideia de um festival em edifício próprio data de 1862 (RW, 1862:353-5), tendo a construção do *Festspielhaus* sido iniciada dez anos mais tarde; foi inaugurado em Agosto de 1876, com a primeira produção de *Der Ring des Nibelungen*. Wagner dirigiria ainda *Parsifal* no segundo festival, um ano antes da sua morte (Skelton,1980:358).<sup>3</sup>

Em meados dos anos cinquenta, Wagner impusera-se como compositor na ópera alemã e *Tannhäuser* seria representado em vinte e sete cidades alemãs e do Báltico entre 1852 e 1854, após uma recepção inicialmente polémica (Gregor-Dellin, 1980: 213;345). No final da década, além de ter exposto o essencial da sua teoria músico-dramática, Wagner planeara a totalidade dos dramas musicais que viria a compor, visto que se encontram esboços para *Die Meistersinger von Nürnberg* e *Parsifal* desde 1845 e 1857 (Dahlhaus, 1980:109).

Depois de obtido o reconhecimento na Alemanha, Wagner pretendia triunfar na segunda estadia em Paris (15.9.59-1.2.62)<sup>4</sup> e, com esse sucesso, obter receitas e apoios financeiros que garantissem o prosseguimento dos seus projectos. Porém, quer os três concertos quer a exibição de *Tannhäuser*, acabariam por se tornar num escândalo teatral comparável ao de *Hernani* (Baudelaire,1861:268)<sup>5</sup>. Logo no primeiro concerto, o público dividiu-se entre a aclamação e a perplexidade, em especial após a audição do prelúdio de *Tristan und Isolde*; seria, contudo, nas três récitas de *Tannhäuser* (13, 18 e

---

<sup>2</sup> Pertencem igualmente a este período obras determinantes para as implicações político-sociais do pensamento de Wagner, nomeadamente *Die Kunst und die Revolution* (1849) e *Das Judentum in der Musik* (1851), as quais não se incluem no âmbito do presente trabalho.

<sup>3</sup> Após a morte do compositor e até 1914, os festivais foram organizados em dois anos consecutivos, seguindo-se um ano de pausa.

<sup>4</sup> Durante a primeira estadia (1839-42), Wagner terminou *Rienzi*, compôs *Der Fliegende Holländer* e escreveu regularmente para a *Gazette musicale*; a sua música permaneceu desconhecida (Coeuroy: 1965, 153-5).

<sup>5</sup> Programados semanalmente para o *Théâtre des Italiens* entre 25 de Janeiro e 8 de Fevereiro de 1861, a direcção de orquestra foi do próprio Wagner e o programa dos concertos compreendia duas partes. Na primeira, a abertura de *Der Fliegende Holländer*, seguida dos seguintes extractos de *Tannhäuser*: a Marcha e o respectivo cântico, o prelúdio do terceiro acto, o Canto dos Peregrinos e a abertura; a segunda parte incluía o prelúdio de *Tristan und Isolde* e a abertura, a Marcha do Noivado, a Festa Nupcial e o Epítalamo de *Lohengrin* (Coeuroy, 1965:196).

24 de Março de 1861) que um boicote activo iria interromper sucessivamente a representação, levando à retirada da obra de cena. A iniciativa partiu de membros do Jockey Club de Paris, incluídos nos sócios da *Société des Concerts du Conservatoire*, a qual detinha a exclusividade da organização de concertos e de espectáculos de ópera (Honegger, 1995:631). Este gesto de repúdio é actualmente considerado quer como uma forma de hostilidade contra os apoios<sup>6</sup> obtidos por Wagner para a realização desses concertos (Gregor-Dellin, 1980:453-64), quer como condenação estética da recusa do compositor em adaptar uma sequência musical, de modo a viabilizar o tradicional número de *ballet* no segundo acto<sup>7</sup> (Sieburth, 1989:741). Para Wagner, esta passagem por Paris resultou num fracasso financeiro, mas não lançou o descrédito sobre a sua obra - o boicote impôs, como obrigatória, a discussão da actualidade da sua música em confronto com o conservadorismo de um modelo de ópera e dos seus seguidores, contestado(s) pelo projecto wagneriano. Entre as manifestações de apoio na imprensa, salienta-se o artigo «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris» de Charles Baudelaire (1821-1867), publicado na *Revue Européenne* a 1 de Abril de 1860, o qual constitui o primeiro de sucessivos momentos de recepção literária entre poetas e romancistas, num movimento que viria a caracterizar o wagnerismo.

Os melómanos partidários do compositor foram designados por *wagnéristes*, após a passagem do compositor por Paris, sendo o termo *wagnérisme* anterior ao aparecimento de *Wagnerismus* e de *wagnerism*, respectivamente na Alemanha e na Inglaterra (Koppen, 1986:333). As manifestações do *wagnérisme*, assinaladas neste trabalho, são o referido ensaio de Baudelaire e a *Revue Wagnérienne* (1885-8), com

---

<sup>6</sup> Nomeadamente o apoio do governo do imperador Napoleão III, através de subsídios para os longos ensaios de *Tannhäuser*, ao passo que numerosas obras de compositores franceses esperavam para serem representadas, e ainda o apoio da princesa de Metternich.

<sup>7</sup> *Tannhäuser* passou por sucessivos estádios de revisão e de composição ao longo da vida do compositor, habitualmente conhecidos por versão de Dresden (1845) e versão de Paris (1861), as quais correspondem às edições revistas dessas representações. Em Paris, Wagner compôs e apresentou uma Bacanal mais extensa e a cena do *Venusberg*, em que as texturas orquestrais se assemelham às de *Tristan und Isolde*, acentuando a voluptuosidade e o erotismo dessas cenas (Millington, 1992:647).

maior incidência no artigo de Stéphane Mallarmé (1842-98), «Richard Wagner: Rêveries d'un poète français» (1885).

## 1.2. «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris»

Escrito logo após a suspensão de *Tannhäuser*, o ensaio documenta a divulgação da obra teórica do compositor e das primeiras obras críticas sobre os dramas musicais, aparecidas em Paris durante a década de 50; com efeito, Baudelaire cita uma obra de Liszt e extractos de *Oper und Drama* (1851), a partir da tradução inglesa de 1860, bem como *Quatre poèmes d'opéra précédés d'une Lettre sur la Musique*. Esta Carta sobre a música é a versão francesa de *Zukunftsmusik* (1860) e consiste numa súpula de *Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft* e *Oper und Drama*<sup>8</sup>. Baudelaire analisa a música wagneriana, ao mesmo tempo que reflecte sobre a linguagem em que ele próprio a traduz. As suas considerações estéticas sobre a nova forma de arte musico-dramática desdobram-se no estudo da forma e na análise dos efeitos dessa música, ecoando a leitura e a audição em que se fundamentaram. Ao longo das quatro secções do ensaio, o poeta estabelece uma interacção entre os princípios da sua poética e a teorização wagneriana, situação que tenderá a apresentar-se como uma das características frequentes na recepção literária do compositor, em momentos posteriores do wagnerismo.

O reconhecimento por Baudelaire da sua própria poética no trabalho de Wagner apresenta-se em sucessivos pontos de encontro, a partir da sua Carta ao compositor (17.2.1860), que antecede o ensaio e onde o poeta sublinha que «... cette musique était

---

<sup>8</sup>A obra foi publicada em 1860, com data de 1861, por A. Bourdilliat, Paris, e reúne as versões em prosa, com os títulos em francês, de *Le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Lohengrin* e *Tristan et Iseult*.

la *mienne*» (Baudelaire, 1860a:264). Os mais significativos são o reconhecimento na abertura de *Tannhäuser* da dupla postulação baudelaireana «de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu» (Baudelaire, 1860b:280), a descrição da música wagneriana, como revelando «volonté, concentration, intensité nerveuse, explosion» enquanto sintomas característicos do artista moderno (*ibid*, 292), e a inclusão das duas estrofes iniciais do soneto *Correspondences*. O poema é incluído como uma tradução<sup>9</sup> em linguagem poética de um relacionamento analógico universal<sup>10</sup> e considerado como um processo óbvio de exprimir a «revêrie», induzida pela abertura de *Lohengrin*:

... car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. (*ibid*, 271)

A tradução da abertura de *Lohengrin* de Baudelaire pode ler-se também como uma paráfrase dos dois tercetos de *Correspondences*, que estão ausentes deste texto, completando-se, desse modo, o soneto. Baudelaire descreve um espaço que se expande à medida que a sensação auditiva se desdobra noutras sensações, até transportar o poeta a «une extase faite de volupté et de connaissance», numa evocação da natureza e da acção de «parfums» no referido soneto (*Ayant l'expansion des choses infinies /.../ Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*). Esta leitura indicia uma analogia

---

<sup>9</sup> Por tradução, Baudelaire designa a reprodução de algo, previamente sujeito às convenções expressivas de um *medium*, para um outro *medium*: «J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres.» (Baudelaire: 1860b, 269). Baudelaire refere-se igualmente ao poeta e ao artista como um tradutor: «or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?» («Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains - Victor Hugo» in *Art Romantique*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 307).

<sup>10</sup> Para Baudelaire, o poeta e o artista são os tradutores de uma analogia universal: «Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fond de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs» (*ibid*). No ensaio aqui em análise, Baudelaire já aludira a este relacionamente analógico universal ao justificar o uso de sinestésias no texto de Liszt, nele incluído (Baudelaire, 1861b: 270-1).

possível entre o efeito de totalidade pretendido pela reciprocidade das sensações na sinestesia e a noção de «totalité d'effet» resultante da música wagneriana (*ibid*, 277), remetendo, desse modo, para a ideia de uma forma de arte que totaliza os efeitos de todas as outras.

A confrontação das «traduções» da abertura de *Lohengrin*, da autoria de Hector Berlioz (1803-1869), de Franz Liszt (1811-1884) e do próprio poeta, comprova, por um lado, a intensidade dos efeitos da música e por outro, acentua o papel activo do receptor, ao requerer o exercício de «l'imagination de l'auditeur», a qual é chamada a completar o que uma arte não pode traduzir com plena certeza (*ibid*, 269). Desse confronto, resulta a aceitação de uma linguagem musical como se de uma linguagem poética se tratasse, já que é identificada, implicitamente, uma essência retórica na música wagneriana; na realidade, Baudelaire faz depender a comunhão de ideias entre o músico e o ouvinte, tanto da relação entre a eloquência e a capacidade sugestiva da música, como das faculdades do próprio auditório:

... il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste (*ibid*, 270).

A coincidência das imagens de luminosidade intensa e de infinitude espacial e sensorial naquelas «traduções» confirma, então, essa eficácia retórica da música, visto servir a demonstração do seu objectivo, a saber, «la musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents» (*ibid*, 271). Baudelaire analisa, em seguida, o que qualifica de «méthode de construction excellente» (*ibid*, 277) e salienta o carácter referencial e plástico das frases melódicas, identificáveis na linguagem musical wagneriana, até concluir que o sistema constituído pela articulação dessas frases, associáveis às personagens, é comparável à linguagem poética:

En effet, sans poésie, la musique de Wagner serait encore une oeuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite; explicative par elle-même, tant

toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité *concaténées* (*ibid*, 287-8).

A condição dupla de Wagner enquanto crítico e músico permite-lhe extrair o mito do «coeur universel de l'homme» e, assim, tornar a sua arte dramática acessível e compreensível por todos (*ibid*, 278). Baudelaire salienta a grandeza dos poetas que associam a prática poética à reflexão crítica e teórica, bem como a óbvia inclusão dele próprio nesse grupo, o qual, através do estudo e da dedução das regras da arte, tem realizado «l'histoire incontestée du travail humain» (*ibid*, 280). Note-se que, a partir deste ensaio, Baudelaire associa o efeito de concatenação, a busca de «une totalité d'effet» e o cumprimento rigoroso de um método de composição, em momentos posteriores de crítica estética, nomeadamente sobre Eugène Delacroix (1798-1863) e Edgar Allan Poe (1809-49).<sup>11</sup>

Alguns dos passos fundamentais do argumento de Baudelaire que se reflectem em momentos posteriores do wagnerismo, são, assim, o reconhecimento de uma linguagem musical como linguagem poética, o esbatimento de fronteiras entre criar e interpretar, a escrita poética como lugar de reflexão estética e a sugestão de uma analogia entre o processo de sinestesia e a simbiose das artes. A estes, juntam-se ainda o reconhecimento e a projecção de um ideário estético na música de Wagner e a ênfase na elevação intelectual exigida pela música wagneriana.

---

<sup>11</sup> « ... il [Delacroix] l'a fait avec la perfection d'un peintre consommé, avec la rigueur d'un littérateur subtil, avec l'éloquence d'un musicien passionné. C'est, du reste, un diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles.» (Baudelaire, 1863:744-45) ; «Dans les livres d'Edgar Poe, le style est serré, concaténé; la mauvaise volonté du lecteur ou sa paresse ne pourront pas passer à travers les mailles de ce réseau tressé par la logique. Toutes les idées, comme des flèches obéissantes, volent au même but.» (Baudelaire, 1865:142)

### 1.3. A *Revue wagnérienne*

Em Paris, até cerca de 1880, publicaram-se mais artigos, poemas ou ensaios sobre a obra de Wagner do que se organizaram espectáculos de divulgação da sua música. Os primeiros periódicos wagneristas parisienses surgiram ainda na década de 60 - *La Revue fantaisiste*, dirigida por Catulle Mendès (1841-1909), e o jornal *L'Esprit nouveau*; Judith Gautier (1850-1917) escreveu regularmente sobre o compositor em *la Presse* e publicou, mais tarde, *Richard Wagner et son oeuvre poétique* (Chavaray, Paris, 1882) ainda antes da tradução de uma obra de Wagner, *L'oeuvre et la mission de ma vie* (1884). Durante a guerra franco-prussiana (1870-1), a reacção pública tornou-se hostil ao nome de Wagner, sentimento que se agravou após a publicação de *Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier* (1873), um manifesto de Wagner humilhando a França pela sua derrota. Todavia, a divulgação do pensamento do compositor prosseguiu com Edouard Schuré (1841-1929) em artigos na revista *La Renaissance Littéraire et Artistique* (1870-5), com conteúdo semelhante ao que viria a expor em *Le Drame Musical* (Sandoz et Fischbacher, Paris, 1875) (Sieburth, 1989:743-4). Nas idas ao festival de Bayreuth, após a abertura do *Festspielhaus* em 1876, incluíam-se, além de músicos, como Vincent d'Indy (1851-1931) - que aí se deslocaria dez vezes - e Gabriel Fauré (1845-1924), os wagneristas da primeira hora, Judith Gautier, Schuré, Mendès.<sup>12</sup>(Décaudin, 1996:53).

---

<sup>12</sup>Deve ainda registar-se o aparecimento das seguintes obras de divulgação: Catulle MENDÈS, *Richard Wagner* (Charpentier, Paris, 1886); Alfred ERNST, *Richard Wagner et le Drame Contemporain* (Paris, 1887) e *L'Art de Richard Wagner* (Paris, 1893); *La Tétralogie*, tradução e comentário de L.P. de Brinn GAUBAST e E. BARTHELEMY (Dentu, Paris, 1894) e *L'Anneau des Nibelungen*, tradução de J.D'OFFOEL (Sandoz et Fischbacher, Paris, 1895); Albert LAVIGNAC, *Le voyage artistique à Bayreuth* (Charles Delagrave, Paris 1897); e *Oeuvres en prose de Richard Wagner*, 9 vols. (Charles Delagrave, Paris, 1907).

Num movimento de sinal contrário, a audição da música wagneriana continuava dificultada pela resistência do público às sucessivas tentativas para incluir a música de Wagner em concertos públicos, reflectindo a vaga de nacionalismo e o desentendimento político franco-prussiano. A *Société des Concerts du Conservatoire* perdera a exclusividade dos concertos de música clássica, a partir da organização dos *Concerts populaires de Musique Classique* (1861-1884) sob a iniciativa do maestro Jules Padeloup (1819-1887), que incluiu nos seus programas compositores alemães como Wagner e Robert Schumann (1810-1856). Foi, porém, forçado a retirá-los da programação no início da década de setenta, devido a pressões do público; Padeloup ainda montou *Rienzi* em 1869, mas sem êxito.

Só dez anos mais tarde se voltaria a ouvir a música wagneriana, nos concertos da *Association Artistique*, iniciados por Edouard Colonne (1838-1910) em 1874. Devendo o seu sucesso, em grande parte, à interpretação das obras de Berlioz, o maestro apresentou sempre compositores de outras nacionalidades, embora Wagner tenha figurado nos seus programas apenas a partir de 1879, receando Colonne que a música wagneriana implicasse o fracasso da sua empresa. Seria Charles Lamoureux (1834-1899) o maestro responsável pela programação regular de Wagner, a partir de 1881. Os *Concerts Lamoureux*, organizados semanalmente pela *Société des Nouveaux-Concerts*, incluíram extractos de obras diversas, nomeadamente de *Tristan* e de *Lohengrin*, que teria uma primeira produção cancelada em 1882, devido a manifestações populares; na tentativa seguinte, cinco anos depois, Lamoureux conseguiria impôr uma única récita de *Lohengrin* (Bernard, 1980: IV-583; X-417; XIV-259).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Coincidindo com a publicação das obras citadas na nota precedente, citam-se agora, por ordem cronológica, as datas das *premières* parisienses das restantes obras de Wagner: *Die Walküre* (1893), *Tannhäuser* (1895), *Der Fliegende Holländer* (1897), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1897), *Tristan und Isolde* (1899), *Siegfried* (1901), *Götterdämmerung* (1902), *Das Rheingold* (1909), *Parsifal* (1914). No caso de *Tannhäuser*, trata-se da *reprise* da versão de Paris de 1861 (Kobbé, 1985: 115-84).

Edouard Dujardin (1861-1949) fundou, nesse momento de maior divulgação musical, a *Revue wagnérienne* (1885-88), à semelhança de outros periódicos de movimentos wagneristas europeus<sup>14</sup>. Publicava mensalmente artigos sobre o compositor, análises musicológicas, excertos da tradução francesa dos escritos teóricos de Wagner e introduções à sua teoria, além de informação sobre os concertos e o Festival de Bayreuth (Koppen, 1986:344). Coordenada por Teodor de Wyzewa (1863-1917), distinguiu-se por ter reunido um número maior de artigos de índole literária do que de crítica musical, documentando a influência de Wagner em diversos meios artísticos. Muitos dos seus colaboradores frequentavam os *Mardis* de Mallarmé: René Ghil (1862-1925), J.K. Huysmans (1848-1907), Stuart Merrill (1863-1915), Charles Morice (1861-1919), além de Villiers de L'Isle-Adam (1840-89), Mendès, Dujardin e Wyzewa<sup>15</sup>. A sua existência coincidiu com a proliferação de pequenas revistas à volta das quais se reuniam, essencialmente, os círculos decadentista e simbolista (*Lutèce, le Chat noir, le Décadent, la Vogue, la Revue indépendante*), embora o manifesto simbolista, da autoria de Jean Moréas (1856-1910) tenha sido divulgado no jornal *le Figaro* a 18 de Setembro de 1886. Dujardin e Wyzewa eram igualmente o director e o coordenador da *Revue indépendante* (1885-88) e a maioria destes escritores escrevia para vários destes periódicos, revelando-se a confluência das diferentes tendências do ideário estético como uma das características deste período (Pierrot, 1974:9).

Exceptuando «Richard Wagner: Revêries d'un poète français» (1885) de Mallarmé, a produção literária da *Revue wagnérienne* é considerada, unanimemente, de pouca

---

<sup>14</sup> Inglaterra: *The Meister* (1888-1895); Itália: *Cronaca Wagneriana* (1893-1895); Alemanha: *Bayreuther Blätter* (1878-1938), com um desenvolvimento completamente diferente das anteriores, ignorando ostensivamente a *Revue Wagnérienne*, o que se constitui como um dos factores de clivagem entre o *wagnérisme* e o círculo de Bayreuth (Koppen: 1986, 343).

<sup>15</sup> Koppen observa que Paul Verlaine (1844-96) não se inclui no círculo wagnerista. A proposta de uma maior musicalidade na poesia, habitualmente epitomizada no verso *De la musique avant toute chose* (Art Poétique, 1874) é considerada como estando fora do âmbito da influência de Wagner (Koppen, 1973:86). Mesmo o soneto *Parsifal*, incluído no número da *Revue wagnérienne*, é designado como «kein Wagner-Sonett, sondern ein symbolisches Gedicht, das einige Bilder, Requisiten und Stimmungen dem gleichnamigen Musikdrama Wagners entnimmt» (*ibid*, 77).

qualidade; não obstante, Michaud salienta o percurso reflexivo na procura de uma arte total que englobe «la notion et l'émotion, la littérature et la musique», como um passo fundamental no processo de constituição da poética simbolista (Michaud, 1947:II-336). A publicação de ensaios, comentando o pensamento de Arthur Schopenhauer (1788-1860) sobre música, é considerada como um contributo decisivo para o aparecimento da noção de símbolo associada à música, antes mesmo da tradução francesa de 1888 de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818)<sup>16</sup> (Sieburth, 1989:747).

Escrito no auge do *wagnérisme* e das peregrinações a Bayreuth após a morte do compositor, o artigo de Mallarmé foi publicado a 8 de Agosto de 1885, num momento da recepção de Wagner de sinal contrário ao do ensaio de Baudelaire, visto que a intolerância e a desconfiança tinham sido substituídas pelo fascínio e pela adesão à música wagneriana (Meitinger, 1981:75). O contacto directo de Mallarmé com a música de Wagner, até 1885, resume-se a alguns *Concerts Lamoureux*; Steinmetz relativiza este facto e refere que, à semelhança de Baudelaire, Mallarmé se documentara sobre a teoria wagneriana através da leitura de *Quatre poèmes d'opéra traduits en prose française précédés d'une Lettre sur la Musique*. O mesmo crítico observa que «Richard Wagner: *Revêries d'un poète français*» pode ser considerado como um paradigma do pensamento estético de Mallarmé, dado que aí se encontram as noções que continuará a desenvolver face ao lugar da poesia entre as outras artes (Steinmetz, 1998:239-42). Definido pelo próprio poeta como «moitié article, moitié poème»<sup>17</sup>, o texto constrói-se continuamente sobre um sentimento ambíguo em relação ao músico, misto de admiração, crítica e superação da música wagneriana, assim caracterizado pelo próprio poeta:

---

<sup>16</sup> A primeira tradução francesa é de Cantacuzéne (Liepzig, 1886), a segunda de A. Burdeau (Paris, Alcan, 1888).

<sup>17</sup> Carta a Edouard Dujardin, 5.7.1885, in Stéphane MALLARMÉ, *Oeuvres complètes* (édition de la Pléiade), p. 1592, citado por Serge MEITINGER, «Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner», *Romantisme, revue du Dix-neuvième siècle*, 11:33, Paris, 1981, pp. 75-90.

...le sentiment se complique envers cet étranger, transports, vénération, aussi d'une malaise que tout soit fait, autrement qu'en irradiant, par un jeu direct du principe littéraire même. (Mallarmé, 1885:169).

A «revêrie» mallarmeana revela um conjunto assinalável de considerações sobre o impacto da música no teatro e na poesia, encontrando-se a divergência entre Mallarmé e Wagner singularizada através do «singulier défi» lançado pelo músico aos poetas «dont il usurpe le devoir» (*ibid*, 169). Neste momento de escrita, a radicalização das respectivas posições sobre poesia e música manifesta-se no desenvolvimento do confronto entre o drama musical e a proposta mallarmeana de um novo tipo de teatro. Por um lado, Mallarmé coloca o drama wagneriano acima do teatro declamado do seu tempo e reconhece o poder encantatório e vivificante da música (*ibid*, 170), cujo efeito permite que o auditório se aperceba da união entre a música e acção cénica, presente na dependência do gesto do mimo em relação à orquestra (*ibid*, 171). Considera que não será ainda Wagner quem fará regressar o teatro à sua fonte original, mas sublinha que é essa arte que permite a reentrada do teatro na corrente primitiva (*ibid*, 173). Mallarmé observa que a «musique idéale» de Wagner é incompatível com a tradição teatral, presente no uso do mito, e conclui que esta tentativa se adequa, em particular, ao espírito germânico, perdendo, assim, a universalidade de que se reclama (*ibid*, 171-173). A crítica a esta incompatibilidade articula-se com observações presentes em textos posteriores de Mallarmé<sup>18</sup>, nos quais o poeta explicita a função ideal para a música, a saber, como acompanhamento do ballet. O movimento da bailarina, ao ritmo da música, é considerado como a figuração alegórica de ideias (181), ultrapassando, deste modo, a ideia consensual de que a dança representa, gestualmente, sentimentos ou acções. A bailarina transmite uma «ivresse d'art» (198) e redimensiona o espaço da cena, libertando, nos seus véus soltos, mais do que a música, o cenário de que ela é

---

<sup>18</sup> «Crayonné au Théâtre» in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Poésie/Gallimard, Paris, 1976, pp. 177-238. Entre parênteses indica-se a página respectiva desta edição.

virtualmente portadora (199). O ballet é caracterizado como «la forme théâtrale de la poésie par excellence» e a bailarina é ela mesma metáfora, visto que os seus gestos condensam, na sua capacidade sugestiva, o efeito poético das palavras no poema, sendo mesmo a bailarina comparada à escrita corporal de um poema não escrito (192-3). Deste modo, o teatro ideal de Mallarmé pretende corresponder ao «esprit français, imagitatif et abstrait, donc poétique» e é caracterizado como «un fait spirituel» correspondendo o drama musical wagneriano apenas a «une phase exacte de théâtre» (Mallarmé, 1885:172-4). Neste texto, a crítica ao teatro de Wagner actua como suporte da proposta teatral de Mallarmé e, nas considerações sobre o ballet, são de assinalar dois aspectos que aproximam o poeta da teoria do compositor, nomeadamente, a associação do gesto, da palavra e da música e a íntima união entre música e dança. Estas noções constituem pilares fundamentais do pensamento de Wagner, como se explicará no capítulo dois. A concluir um comentário à apresentação do drama *La Légende d'Antonia* (1891-93) de Dujardin, Mallarmé pondera o conjunto de efeitos instrumentais, vocais e cénicos da arte de Wagner, a qual «aujourd'hui devient la poésie», e contrapõe a sua própria linguagem poética, enquanto *medium* através do qual o poeta concretiza os mesmos objectivos e os mesmos efeitos de Wagner:

Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. ... Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde! ou j'y perçois, discret, le drame.<sup>19</sup>

Baudelaire reconheceu que a linguagem musical wagneriana possuía as mesmas qualidades que a linguagem poética, ao nível da capacidade de sugestão e evocação de ideias, sentimentos e sensações. A resposta de Mallarmé a Wagner revela-se num trabalho poético, no qual os dois tipos de linguagem se aproximam através de um conjunto de processos compositivos, que ambiciona dotar a escrita poética da mesma

---

<sup>19</sup> *op. cit.*, p.227.

capacidade simbólica da escrita musical, devolvendo ao texto poético a sua condição primordial, isto é, a de ser proferido numa ligação indissociável com a música.

#### 1.4. O Wagnerismo

Antes de Wagner, a música substituíra a pintura como paradigma da literatura, a partir do Romantismo alemão de Jena (1798-1800), enquanto *medium* preferencial para expressão dos sentimentos, como será desenvolvido na terceira secção do segundo capítulo. Por seu lado, no Romantismo inglês, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), em *A Defence of Poetry* (1822), adopta uma sucessão de analogias entre o poeta e a lira e entre o poema e o acorde musical, colocando, assim, o acto musical como universo de referência do acto poético (Abrahms, 1953:50-1)<sup>20</sup>. Mais tarde, Walter Pater (1839-94) individualiza a capacidade expressiva do *medium* da pintura, da poesia e da música, sem deixar de reconhecer que qualquer arte é passível de *Andersstreben*, ou seja, de aspirar à condição de outra arte<sup>21</sup>. Pater observa que a música, mais do que a poesia, concretiza a fusão da forma e do conteúdo e se apresenta como «the true type or measure of perfected art». Nesse sentido, a crítica estética deve avaliar até que ponto cada uma das artes, dentro da especificidade do seu *medium*, se consegue aproximar dessa forma de arte ideal:

---

<sup>20</sup> in Percy Bysshe SHELLEY, *A Defence of Poetry* (escrito em 1821, publicado em 1840) - edição utilizada *Shelley, A Defence of Poetry*, ed. F.B. Pinion, James Brodie Ltd., Denmark Place, London, s.d., p. 16.

<sup>21</sup> Pater descreve *Andersstreben* como «a partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of the other, but reciprocally to lend each other new forces» (Pater, 1877:105). V. uma formulação idêntica de Baudelaire na n. 11 deste capítulo.

...yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises; one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of these products approaches, in this sense, to musical law (Pater, 1877:109).

O debate originado pela música wagneriana nas últimas décadas do século dezanove deve, pois, ser entendido no cruzamento entre a herança da teoria romântica sobre a relação entre a literatura e a música, o debate sobre a especificidade do *medium* das diferentes artes e a promessa de Wagner de uma «música do futuro»<sup>22</sup>. O drama musical wagneriano indissocia a apresentação de uma nova forma musical da intensificação da capacidade expressiva da música, e este facto contribui para clarificar a adopção da proposta wagneriana como um outro modo possível de fazer arte. Neste sentido, compreende-se a ênfase em novos processos compositivos presente nas manifestações literárias e artísticas desencadeadas pelo impacto de Wagner, caracterizados, em grande parte, por uma intensa experimentação formal. C. Brown considera mesmo que a diversidade de géneros, temáticas e recursos formais inviabiliza uma abordagem globalizante da relação entre este compositor e a literatura (C. Brown, 1978:35). Como traço comum, estas obras denotam a leitura e a audição de Wagner, na medida em que os ensaios, poemas ou romances aludem, frequentemente, ao modelo wagneriano quer no conteúdo temático, quer na procura de novas formas para a expressão de conceitos, sentimentos ou sensações.

Esta recepção do compositor apresenta-se num cruzamento recorrente com outras propostas literárias, plásticas e ocultistas<sup>23</sup>, cuja definição nem sempre é consensual. Nesta perspectiva, Koppen considera que se deve abranger, sob o nome de wagnerismo, qualquer forma não musical de recepção de Wagner, a qual ocorre

---

<sup>22</sup> Em *Ein Brief an Hector Berlioz* (Wagner: 1860, 40-4), o compositor atribui esta designação ao crítico musical Prof. Bischoff, que a decalcara do título da obra teórica de Wagner *Das Kunstwerk der Zukunft*, com a intenção de ridicularizar a proposta wagneriana. Wagner contra-ironiza, ao utilizar esse mesmo nome para título da já citada *Lettre sur la Musique* (Hollinrake: 1982, 49).

<sup>23</sup> Sobre a influência de Wagner nos círculos ocultistas, v. Alain MERCIER, «A la recherche des réalités nouvelles - Les milieux annonciateurs du Symbolisme en France (1870-1885)», in *Les Sources Ésotériques et Occultes de la Poésie Symboliste* (1870-1914), vol. 1, Nizet, Paris, 1969, pp. 80-121.

paralelamente ao desenvolvimento da influência do compositor no campo musical, assumindo o ensaio de Baudelaire (1860) e a Grande Guerra (1914-18) o papel de balizas temporais. Este crítico distingue quatro vertentes principais no wagnerismo europeu, as quais apresentam características, em certa medida, individualizadas.

Koppen delimita, assim, uma vertente simbolista, centrada na reflexão sobre as linguagens musical e poética, da qual o texto de Mallarmé pode constituir um exemplo maior, a par de uma outra, que designa como épico-musical. Nesta vertente, inclui-se a procura de formas correspondentes à «melodia infinita» e ao *Leitmotiv* e devem citar-se, como exemplos, a teoria da instrumentação verbal em *Traité du verbe* (1886) de René Ghil, o monólogo interior de Edouard Dujardin em *Les Lauriers sont coupés* (1888) como reflexo da «melodia infinita», além da técnica de *Leitmotiv* nos romances e novelas de Thomas Mann, cuja incidência em *Buddenbrooks* (1901) é objecto desta investigação. Koppen distingue ainda uma vertente filosófica, associada a Schopenhauer e a Friedrich Nietzsche (1844-1900), com *Die Geburt der Tragödie* (1871), *Richard Wagner in Bayreuth* (1876) e *Der Fall Wagner* (1888), obras nas quais o filósofo demonstra estar ao corrente do wagnerismo enquanto fenómeno cultural e social, aspectos estes que serão abordados no capítulo três. Por último, Koppen destaca o wagnerismo decadente, onde a influência de Wagner se reflecte ao nível dos temas, imagens, motivos e alusões, os quais se tornaram importantes elos de comunicação poética, observáveis em obras literárias e nas artes plásticas .

Convém sublinhar que esta designação pressupõe o papel de Wagner como um catalisador de temas habitualmente julgados como decadentes, remetendo Koppen para o paradigma francês (Koppen, 1973:1;85-8). Neste modelo, deve igualmente considerar-se que, segundo Pierrot, o decadentismo e o simbolismo não são movimentos literários que se tenham sucedido, rejeitando-se, de forma clara, a periodização proposta por

Michaud, o qual considerou o decadentismo como uma fase embrionária do simbolismo. Pierrot considera que o movimento decadente coincide com o simbolismo e se prolonga, pelo menos, pelas duas últimas décadas do século dezanove, referindo que ambos os movimentos apresentam características comuns, tais como, o desenvolvimento das correspondências, o idealismo filosófico, a importância da música, a tendência para o uso de lendas e de referências oníricas e o cultivo do duplo sentido das palavras. Pierrot assinala também que o decadentismo se entrecruza com todas as correntes literárias e artísticas finisseculares, preferindo, por esse motivo, a designação de estética decadente a decadentismo (Pierrot, 1974:5-9). A noção de *Dekadenter Wagnerismus* de Koppen pode ser enquadrada neste conceito de estética decadente e, aliás, Pierrot sublinha a importância de Wagner, em especial, ao analisar a simbologia dos minerais e dos metais para essa corrente estética, este crítico sublinha a importância desses elementos em *Der Ring des Nibelungen*, e o impacto da Tetralogia no aprofundamento dessa simbologia (*ibid*, 220). *Der Ring des Nibelungen* oferece a temática do incesto a *Wälsungenblut* (1906), de Thomas Mann, e a da degenerescência de genealogias a *Le crépuscule des dieux* (1884), de Elémir Bourges (1852-1925), e a *Buddenbrooks*. O tratamento especificamente wagneriano do motivo da *Liebestod* em *Tristan und Isolde*, como o amor que conduz à morte e não à vida, encontra-se presente, entre outras obras, em *Tristan* (1903) de Thomas Mann, em *Trionfo della morte* (1894) de Gabriele d'Annunzio (1863-1938), em *La victoire du mari* (1889) de Joséphin Péladan (1859-1918) e em *Axël* (1872) de Villiers de l'Isle Adam<sup>24</sup>. A estes exemplos, juntam-se obras de artistas plásticos, como a gravura de Aubrey Beardsley (1872-1898), onde surgem os ideais decadentes de morbidez e de hiperrefinamento das figuras

---

<sup>24</sup> Publicado em 1890 e representado em 1894.

wagnerianas<sup>25</sup>, e a *peinture wagnérienne*<sup>26</sup> de Henri Fantin-Latour (1836-1904) (Koppen, 1986: 347-52).

Ao reconhecer que se afasta dos autores habitualmente canonizados como decadentes, Koppen explica que apenas inclui aqueles que desenvolvem temas wagnerianos; esta delimitação faz-se particularmente sentir no caso da literatura alemã, em que menciona unicamente Thomas Mann e Friedrich Nietzsche como os escritores enquadráveis na sua conceptualização do Wagnerismo decadente<sup>27</sup>. Embora reconheça a existência de uma recepção wagneriana massiva na literatura alemã, considera a esmagadora maioria desses autores como sendo de qualidade inferior. Koppen refere alguns autores relevantes, como Friedrich Theodor Fischer (1807-87) em *Auch einer* (1879), que reflecte o tratamento de *Das Rheingold*, as discussões sobre Wagner em *L'Adultera* (1880) de Theodor Fontane (1819-98), e alguns momentos em Arthur Schnitzler (1862-1931) e em Gerhart Hauptmann (1862-1946); todavia, classifica-os como obras demasiado heterogéneas, sem lugar dentro do Wagnerismo, por não se apresentarem de acordo com nenhuma das vertentes, através das quais este autor singulariza o movimento (Koppen, 1973:82-84).

Esta aceção do Wagnerismo implica que não se utilize o mesmo termo para nomear o culto da figura de Wagner enquanto símbolo nacionalista e o seu aproveitamento pelo regime nazi. Trata-se, segundo Koppen, de uma outra forma de recepção do compositor, fora dos limites temporais e estéticos do Wagnerismo,

---

<sup>25</sup> *The story of Venus and Tannhäuser* (1907) tem uma primeira versão em 1903 com o título *Under the Hill*. As ilustrações de A. Beardsley conjugam sensualidade e erotismo mórbido na representação de personagens de *Tannhäuser* e *Lohengrin*. As ilustrações para *Salomé* de Oscar Wilde são de 1894.

<sup>26</sup> Sobre a influência de Wagner na pintura, v. Téodor de WYZEWA, «Wagnerian Painting» (1897), in Charles HARRISON e Paul WOOD (eds.), *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas* (1992), Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1995, pp. 17-20.

<sup>27</sup> A posição de Koppen deve ser entendida na herança das considerações de Thomas Mann sobre a crítica wagneriana de Nietzsche, a analisar no terceiro capítulo. Mann afirma repetidas vezes que a única crítica credível de Wagner é a de Nietzsche, reconhecendo igualmente a articulação com o wagnerismo francês, como na Carta a André Gide de 21.11.1922: «... daß auch über Wagner das weitaus Gescheiteste in Frankreich gesagt worden ist. Eine deutsche Wagner-Kritik gibt es nur einmal: bei Nietzsche.» (in *Thomas Mann - Briefe 1889-1936*, S. Fischer Verlag, 1961, p. 195).

restringindo-se ao círculo alemão de Bayreuth, o qual se isolou dos outros movimentos wagneristas<sup>28</sup>. O Wagnerismo decadente é a antítese do Wagnerismo de Bayreuth, do gesto heróico e da amplificação do *pathos*, que serviu o culto nacionalista nazi<sup>29</sup>.

Não é esta a única assimetria ideológica dentro da recepção de Wagner; o ano de 1898 assiste a um primeiro confronto de duas leituras de *Der Ring des Nibelungen*, acentuadamente antitéticas, momento esse protagonizado por George Bernard Shaw (1856-1950) em *The Perfect Wagnerite* e por Leon Tolstoi (1828-1910) em *O que é a arte?*<sup>30</sup>. Enquanto para Shaw, a Tetralogia é interpretada como alegoria da luta de classes, enfatizando a actualidade da arte wagneriana face à situação socio-económica, decorrente da Revolução Industrial<sup>31</sup>, Tolstoi denuncia essa obra de Wagner como uma forma de arte falsa, exactamente por reivindicar uma nova linguagem músico-dramática, a qual utiliza, por empréstimo, os *topoi* da poesia, no reforço do processo imitativo, na procura deliberada de uma ilusão da realidade, através do relacionamento entre a música, os cenários e o guarda-roupa, da qual resulta uma amplificação dos seus efeitos, perniciosos para o público (Tolstoi: 1898, 101-12).

## CAPÍTULO II

### Wagner como «künstlerisches Erlebnis»

Na primeira parte deste capítulo, desenvolvem-se alguns aspectos do pensamento de Schopenhauer em relação à música, com o objectivo de possibilitar

---

<sup>28</sup> Acerca da mentalidade desse grupo, observa Nike WAGNER: «Der «Bayreuther Kreis», ein Zirkel dogmatischer Schriftsteller und Musiker, der schon Wagners Lebzeiten für Person und Werk propagandistisch war, verstärkte in der Folge [Wagners Todes] seine kultische - vor allem aber nationalistische Engstirnigkeit; die geistige Isolation war schon in der Namensgebung erkennbar» (N. Wagner, 1998:19).

<sup>29</sup> Sobre o aproveitamento político da obra de Wagner, v. Jeremy TAMBLING, «The Sorrows of Richard Wagner», in *Opera and the Culture of Fascism*, Clarendon Press, Oxford, 1996, pp. 33-69; sobre as ligações entre o regime nazi e o círculo de Bayreuth, v. Gottfried WAGNER, *Wer nicht mit dem Wolf heult*, Kiepenhauer & Witsch, Köln, 1997 (tradução francesa: *L'Héritage Wagner*, Nil éditions, Paris, 1998) e Nike WAGNER, *Wagner Theater*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1998.

<sup>30</sup> *Chto takoye iskusstvo?*. A primeira tradução inglesa é de A. Maude de 1898.

<sup>31</sup> Esta interpretação continua a ter seguidores como Francesco ORLANDO, «Le mythe et l'histoire dans le Ring de Wagner», in *Littérature et Opéra* (Colloque de Cerisy 1985), Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

uma compreensão mais ampla das concepções sobre as quais assenta o drama musical wagneriano, igualmente necessária para um melhor entendimento da crítica nietzscheana. Nesse sentido, os pontos a abordar são o conceito e a função da música, a capacidade expressiva da linguagem musical, o lugar do compositor entre os artistas e a superioridade do *Lied* e da ópera sobre as restantes formas musicais. Na segunda parte do capítulo, analisam-se alguns textos fundamentais de Nietzsche para a tematização do wagnerismo (com particular relevo no que diz respeito à decadência) e para a recepção posterior da obra do compositor em Thomas Mann. Esta análise baseia-se num número restrito de obras do filósofo, a saber, *Die Geburt der Tragödie* (1871), *Richard Wagner in Bayreuth* (1876), *Der Fall Wagner* (1888) e *Nietzsche Contra Wagner* (1888). A concluir o capítulo, analisa-se a recepção de Wagner em Thomas Mann a partir de alguns ensaios do romancista, em especial *Leiden und Größen Richard Wagners* (1933) e *Richard Wagner und der Ring des Nibelungen* (1938). A presente investigação pretende esclarecer a sua «experiência artística» de Wagner<sup>32</sup>, face à herança do wagnerismo de Nietzsche, e elucidar o entendimento do romancista sobre a obra wagneriana, nomeadamente a simbiose das artes, a função do *Leitmotiv* e a apreciação de Wagner como um dramaturgo épico.

## 2.1. A música como incarnação do mundo ou da vontade

No parágrafo cinquenta e dois, a fechar o terceiro livro de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818), Schopenhauer aborda a natureza da música, a sua relação com o mundo, o seu efeito estético e a função do compositor. O filósofo argumenta que a música constitui a expressão da objectivação da vontade, destacando-se, entre

---

<sup>32</sup> cf. Carta de Thomas Mann a Ernst Fischer de 25.5.1926: «Wagner war mein stärkstes, bestimmendstes künstlerisches Erlebnis», in *Thomas Mann - Briefe 1889-1936*, S. Fischer Verlag, p. 255.

todas as artes, por não reproduzir nem repetir uma ideia do ser no mundo. Enquanto o objectivo de todas as outras artes é o reconhecimento indirecto das ideias platónicas<sup>33</sup>, a música é a objectivação e reprodução directa da vontade. Além disso, a música encontra-se num plano superior ao das ideias e possui uma existência autónoma em relação ao mundo dos fenómenos, estabelecendo com o mundo uma relação íntima, mas oculta. Esta circunstância intensifica e aprofunda o efeito por ela produzido ao mesmo tempo que torna a música imediatamente inteligível (Schopenhauer, 1818: 321-4). Na sua concepção, a música não exprime o particular, mas sim o geral, isto é, a essência do fenómeno, e está para a generalidade dos conceitos sensivelmente como estes estão para as coisas particulares. Pelo facto de combinar a generalidade e a precisão, a linguagem musical pode representar a coisa em si, não o fenómeno, assim como o mundo metafísico, não o mundo físico. Além de ser uma linguagem universal, a música é expressão da própria vontade, podendo igualmente dizer-se que o mundo é a encarnação da música ou a encarnação da vontade (*ibid*,330-1).

Schopenhauer demonstra esta última afirmação, através da análise de elementos formais, tais como os intervalos, os *tempi*, os modos e a melodia. Dessa análise, destacamos duas analogias, dado que contribuem para clarificar algumas das formulações wagnerianas sobre a capacidade expressiva da linguagem musical, expostas no capítulo anterior. A primeira analogia tem, como termos, a altura dos sons e as ideias, ao passo que, na segunda, os *tempi* e modos são análogos aos sentimentos. Schopenhauer coloca em paralelo os graus da objectivação da vontade e a altura dos sons, atribuindo, por exemplo, a representação de corpos inorgânicos aos sons mais graves<sup>34</sup> (*ibid*, 324-6). Algumas das correspondências entre *tempi* e

---

<sup>33</sup> Na concepção de Schopenhauer, as ideias no sentido platónico são a objectivação da vontade.

<sup>34</sup> Gregor-Dellin cita um extracto de uma Carta de Wagner a Luís II da Baviera (26.1.1867), na qual o compositor comenta a escolha da tonalidade de Mi bemol para o acorde inicial do prelúdio de *Das Rheingold*. Wagner afirma que esse acorde em *Es* (designação em língua alemã para Mi bemol) corresponde ao *es*, pronome indefinido, utilizado na construção verbal impessoal. Desse modo, através dessa tonalidade *Es*, o compositor simbolizaria tudo o que de infinitamente grande se pode exprimir por

sentimentos estabelecem graus de intensidade nesses sentimentos; por exemplo, quanto mais rápido for o *tempo*, mais intensa é a alegria e quanto mais lento, mais profunda a tristeza<sup>35</sup>. O modo menor exprime desilusão, ao contrário do modo maior; uma súbita mudança de tonalidade representa a morte (*ibid*,327-8). Em relação à melodia, Schopenhauer afirma que ela representa o grau superior de objectivação da vontade, a própria vida e a ambição do homem. A melodia transmite o racional e o não-racional, tal como os actos humanos traduzem um grau de reflexão do homem, caracterizando-se a melodia como a linguagem da razão, do sentimento e paixão (*ibid*,326).

O desenvolvimento destas analogias entre os diferentes tipos de melodia e os correspondentes estados emocionais e modos de realização da vontade possibilitam a caracterização da música como o modo mais autêntico de expressão das emoções. Deste modo, para Schopenhauer, a linguagem musical é a verdadeira linguagem humana e suplanta a linguagem verbal, sendo o canto a forma ideal de música. Com efeito, o canto teve origem na necessidade sentida pelo homem em sublinhar o efeito da música, através da linguagem verbal, e não o inverso; assim, o texto de uma canção ou o *libretto* devem subordinar-se à música, para que ela possa ser *panakeion*, isto é, um remédio universal (*ibid*, 329) . No *Lied* e na ópera, a melodia adquire maior expressividade sempre que o compositor consegue manifestar, através da linguagem universal da música, os movimentos da vontade presentes na origem de um acontecimento. Para o fazer, não necessita de recorrer a processos imitativos, antes deve partir do conhecimento imediato da essência. A intensificação da linguagem musical na ópera deve-se ao facto de este género combinar a poesia, a música e a mímica, o que lhe permite representar, com a precisão da realidade, aquilo que a música exprime, na generalidade, de uma forma pura (*ibid*, 331).

---

meio da sílaba *es*. (Gregor-Dellin, 1980:382-3). Thomas Mann interpreta o início desse prelúdio como «ein akoustischer Gedanke: der Gedanke des Anfanges aller Dinge» (Mann, 1933, 362).

<sup>35</sup>Schopenhauer exemplifica do seguinte modo: a designação de *allegro maestoso* está indicada para exprimir musicalmente uma ambição heróica, ao passo que *adagio* corresponde a um estado de sofrimento por uma causa nobre, ou então, a uma luta desinteressada.

As considerações sobre o compositor colocam-no acima de todos os artistas e, por conseguinte, acima de todos os homens. Ao criar a obra de arte, o artista é simultaneamente objectivação da vontade e agente dessa objectivação, e procura sempre um conhecimento puro, verdadeiro e profundo do mundo (*ibid*, 335). Por sua vez, o compositor é o artista supremo, aquele onde a genialidade se revela plenamente, a partir do momento em que encontra a melodia adequada para revelar os sentimentos mais ocultos da vontade e da sensibilidade humanas. A natureza metafísica do compositor revela-se ainda no conhecimento que tem da essência profunda do mundo; ele é transmissor da sabedoria, à qual ascende através da inspiração e não por um processo racional (*ibid*, 325).

A música é o grau mais elevado da arte porque tudo o que representa se encontra mais acabado e concentrado, surgindo como o resultado da escolha e da reflexão do artista, deixando ver com maior nitidez a representação da vontade no mundo. Em relação ao ouvinte, Schopenhauer observa que a percepção da música é apenas temporal e não espacial, sem influência do princípio da causalidade e da razão, e que a impressão estética, sob o efeito da música, é semelhante à intuição (*ibid*, 335).

## 2.2. Nietzsche e Wagner: crítica, polémica e paixão

Algumas das considerações de Schopenhauer são citadas directamente por Nietzsche em *Die Geburt der Tragödie* (1871), nomeadamente a música como expressão do mundo e como reprodução directa da própria vontade, a melodia como uma linguagem universal para todos os sentimentos e manifestações da vontade, e a ênfase na superioridade expressiva do *Lied* e da ópera (Nietzsche: 1871, 114-6). Mais

significativo é o facto de Nietzsche, nas suas considerações sobre a música dionisíaca, entretecer continuamente o pensamento de Schopenhauer com a teorização wagneriana, exemplificando com a obra do compositor <sup>36</sup>. Logo no prefácio da primeira edição, Nietzsche dedica a obra a Richard Wagner em termos reveladores de um pensamento comum. Com efeito, Wagner é considerado como alguém capaz de reconhecer um conteúdo significativo apenas através do nome do autor, do título e da imagem de Prometeu na capa dessa edição, exactamente em virtude dessa cumplicidade de pensamento (*ibid*, 21). Além do mais, como momento do início da reflexão de que resultou *Die Geburt der Tragödie*, Nietzsche recorda a publicação de *Beethoven* (1870) de Wagner, obra na qual o compositor utiliza a música de Beethoven para comprovar a tese de Schopenhauer, isto é, a de que a música exprime a essência do mundo (Dahlhaus, 1980: 113). Ao chamar a atenção para o facto de *Die Geburt der Tragödie* ser fundamental para uma compreensão de uma estética, na qual a arte é uma actividade metafísica da vida do homem, Nietzsche considera Wagner como seu antecessor no combate pelo reconhecimento desta nova visão da arte.

*Die Geburt der Tragödie* é a primeira obra de Nietzsche e a influência de Wagner encontra-se presente no modo como o filósofo coloca a música enquanto elemento determinante na origem da tragédia e, de forma ainda mais clara, nos termos em que caracteriza a música dionisíaca. Até este momento, a tradição alemã idealizava a cultura grega como a realização suprema do que é racional, harmonioso e sublime, apoiando-se em Johann Winckelmann (1717-68), Goethe e Schiller. Nietzsche contra-argumenta, ao afirmar que a cultura grega só pode ser adequadamente compreendida, desde que se reconheça não só o lado apolíneo, onde predomina o controlo e o rigor no domínio espacio-temporal, mas também as forças dionisíacas. Sem a energia criadora do elemento dionisíaco, potencialmente

---

<sup>36</sup>Os passos mais significativos incluem uma citação de *Die Meistersinger von Nürnberg* (p.24), uma extensa referência e análise de *Tristan und Isolde* (pp.148-9) e uma citação do mesmo drama (p.155) e ainda uma exemplificação, a partir de personagens de *Der Ring des Nibelungen*.

destruidora da ilusão apolínea, não seria possível o regresso a uma unidade primitiva do ser. De acordo com a sua teoria, o espírito apolíneo encontra-se presente na pintura, na escultura e na poesia, e o espírito dionisíaco é representado pela música, tendo a tragédia grega nascido da síntese entre o princípio apolíneo e o espírito da música, personificado no côro trágico. O côro constituía o verdadeiro drama primordial e reflectia o homem dionisíaco nesse momento originário (Nietzsche, 1872:54-62) .

As considerações do filósofo sobre a natureza da música dionisíaca e o modo como ela reforçava o mito na tragédia grega colocam a tragédia grega e o drama musical num mesmo plano, a tal ponto que, na opinião de Finney, o entendimento da *Gesamtkunstwerk* e do efeito emocional pretendido por Wagner, pela parte de Nietzsche, se encontra reflectido na descrição nietzscheana da tragédia primordial. Para aquele crítico, os cenários, o gesto, o acompanhamento orquestral e o canto harmonizam-se no drama musical para produzir um efeito emocional máximo, o qual se assemelha ao efeito descrito por Nietzsche, no que diz respeito à tragédia grega (Finney, 1996: 288). Nietzsche observa que o despertar gradual do espírito dionisíaco no mundo actual se deve à música alemã e reserva a Wagner o papel de continuador de uma tradição, que se inicia em Bach e prossegue com Beethoven (Nietzsche:1871, 139).

A música verdadeiramente dionisíaca é apresentada como reflexo da vontade cósmica <sup>37</sup> (*ibid*, 122) e é o espírito dionisíaco, nela presente, que permite a festa da reconciliação do ser humano. O homem pode, assim, aproximar-se do uno primordial através do canto e da dança, evoluindo de artista a obra de arte, num processo de «intensificação extrema de todas as capacidades simbólicas» (*ibid*, 27-32). A crítica ao modelo tradicional de ópera aproxima-se das opiniões expressas por Wagner; para Nietzsche, a música na ópera tradicional tem por função ilustrar o texto e ser ouvida

---

<sup>37</sup> Murray Krieger estabelece uma continuidade do pensamento sobre a música a partir de Edward Burke (1729-1797) em *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas on the Sublime and the Beautiful* (1756) , passando por P.S. Shelley e por esta citação de Nietzsche e culminando na afirmação de Walter Pater em «The School of Giorgione» (1877) em *The Renaissance* (1878): «all art constantly aspires towards the condition of music» (Krieger:1992:104). V. também a página quinze do primeiro capítulo deste trabalho.

como uma «pintura musical», cujo objectivo é apenas um divertimento. Desse modo, o resultado final aliena a música enquanto espelho dionisíaco do universo (*ibid*, 138), não se libertando o encantamento, o qual, na sua opinião, deve ser o pressuposto de toda a arte dramática, para que o mundo e a existência se legitimem através da mediação da arte (*ibid*, 48-65). Na tragédia, a complementaridade entre o mito e a música é absoluta, visto que a música empresta ao mito um significado «metafísico e penetrante» e o mito permite à música «uma liberdade suprema» (*ibid*, 147-8), sendo através desta relação que o mito se transforma num veículo de sabedoria dionisíaca (*ibid*,79).

À medida que os planos de Wagner para a construção do *Bühnenfestspielhaus* avançam, a amizade entre Nietzsche e Wagner cede lugar à incompreensão e ao reconhecimento de que as duas vias estéticas se individualizam irreversivelmente. A publicação de *Richard Wagner in Bayreuth* (1876), a «Quarta Consideração Intempestiva», coincide com o momento inicial da ruptura entre Wagner e Nietzsche, após o primeiro festival de Bayreuth<sup>38</sup>. Bayreuth é mesmo uma das incidências do ataque mais feroz do filósofo em *Der Fall Wagner* e em *Nietzsche contra Wagner*, como adiante será mencionado. A compreensão deste movimento de afastamento encontra-se igualmente relacionada com a recusa de Nietzsche em aceitar o modo como a vertente mística e redentora da obra de Wagner foi amplificada nos festivais subsequentes, especialmente após a morte do compositor.

Todavia, na «Quarta Consideração Intempestiva» prevalece a admiração do filósofo pelo compositor e a crítica não cede ainda lugar à polémica, como acontecerá nos textos seguintes. Wagner continua a ser considerado como o renovador da herança cultural grega e como o intérprete de concepções de vida e de arte, da história, da filosofia, da estética e da crítica, que se encontravam perdidas. Nietzsche

---

<sup>38</sup> Nietzsche termina a «Quarta Consideração Intempestiva» em Abril de 1876, antes do primeiro festival de Bayreuth, que teve lugar em Agosto desse ano. Nietzsche encontrara Wagner, pela primeira vez, em 1868 e até 1876 visitou assiduamente o compositor (23 estadias em Tribschen e 5 idas a Bayreuth) (Hollinrake, 1982: 232-73)

coloca o compositor acima dos seus contemporâneos pelo uso que faz da filosofia e da história, argumentando que as suas obras de arte se encontram mais perto da verdade do que a história, visto que a transposição dos novos mitos em poema é feita à semelhança dos Gregos (Nietzsche, 1876:443-5). A música de Wagner é designada «como um filosofar através de sons» e *Tristan und Isolde* como o *opus methaphysicum* de toda a arte<sup>39</sup> (*ibid*, 479), ultrapassando a menção de *Die Geburt der Tragödie*, onde *Tristan und Isolde* é descrito como «o próprio reino dos sons [que] se apresenta diante de nós como um mundo plástico»<sup>40</sup> (Nietzsche, 1871: 150). Nietzsche apresenta novamente Wagner como dramaturgo ditirâmico, ao mesmo tempo actor, poeta e músico, e como dramaturgo universal, capaz de fazer renascer a tragédia e de nos transformar em homens trágicos (Nietzsche, 1876:471-2). No confronto com o teatro declamado, a superioridade pertence ao drama musical, visto ser a única forma de expressão dramática capaz de se desdobrar simultaneamente na palavra, no gesto e na música (*ibid*, 448).

São ainda mencionadas, uma vez mais, as concepções de Wagner, interpretáveis na confluência com o pensamento de Schopenhauer sobre música, nomeadamente o uso de uma linguagem em que não se pensa por conceitos, mas em que tudo é poesia, imagem e sentimento e uma linguagem musical que não evoca sentimentos ou estados da natureza, mas que é capaz de representar cada um desses sentimentos ou estados (*ibid*, 486-9). A Tetralogia é o exemplo escolhido para ilustração de uma forma mítica de pensar e é caracterizada como um sistema de pensamento imenso sem forma conceptual: «*Der Ring des Nibelungen* ist ein

---

<sup>39</sup> O mesmo dirá Thomas Mann (Mann, 1933: 383). O poema de *Tristan und Isolde* é utilizado por Mann tanto para realçar a vertente decadente do compositor, como para o colocar numa linhagem europeia de artistas com um grande sentido da tragédia, Eurípedes, Shakespeare e Beethoven (*ibid*, 405-6).

<sup>40</sup> Neste passo de *Die Geburt der Tragödie*, o comentário do filósofo prossegue com considerações sobre a complementaridade entre os elementos apolíneo e dionisiaco, apoiado no exemplo de *Tristan und Isolde*. Para Nietzsche, neste drama, a ilusão apolínea defronta-se continuamente com a universalidade dionisiaca, não sendo mais do que « a cobertura velada do verdadeiro efeito dionisiaco ... tão poderoso que impele no final o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele principia a falar com sabedoria dionisiaca, renegando-se a si próprio e à sua visibilidade apolínea.» (Nietzsche, 1872:153).

ungeheures Gedankensystem ohne die begriffliche Form des Gedankens» (*ibid*, 485). Neste sentido, Nietzsche reafirma a actualidade do significado da música de Wagner, visto que esta arte se reencontrou como expressão justa dos sentimentos, num movimento de retorno à natureza. Este movimento é considerado como um processo de purificação, ao invés daquele que a civilização moderna realizara, ao substituir a expressão dos sentimentos por um exercício de convenções entre palavras e actos (*ibid*, 455). Nietzsche observa também que o espectador participa da força demoníaca de Wagner, dado que, na sua obra, tudo o que é visível no mundo se torna audível e tudo o que é audível adquire uma representação visual (*ibid*, 456), afirmação que denota pontos de contacto com a definição wagneriana de drama musical como «ersichtliche gewordene Taten der Musik».

*Richard Wagner in Bayreuth* apresenta um primeiro momento de ambivalência na perspectiva crítica do filósofo face à obra do compositor, evidente na constatação de Nietzsche do efeito tirânico exercido pelo desejo de poder e glória sobre Wagner. Esta circunstância leva-o a sacrificar a sua obra, enquanto meio de expressão do seu pensamento, ao gosto do público (*ibid*, 481-3). Embora assinala o efeito desregulador da ambição e do excesso, Nietzsche ainda coloca a arte de Wagner num plano de supremacia em relação aos seus contemporâneos. Porém, em *Der Fall Wagner* e *Nietzsche Contra Wagner*<sup>41</sup>(1888), o filósofo retrata-se das afirmações proferidas em *Richard Wagner in Bayreuth*, sobre a «melodia infinita» e o *Leitmotiv*, a combinação de efeitos e a transmissão de sentimentos e, em especial, em relação aos princípios da estética wagneriana. Estes dois últimos textos são peças fundamentais para a recepção posterior de Wagner, enquanto artista decadente, e da sua obra como representante de uma arte «doente» numa época em declínio.

O contraste entre a dureza e o tom polémico da análise de Nietzsche em *Der Fall Wagner* e *Nietzsche Contra Wagner* e o registo, predominantemente elogioso, de

---

<sup>41</sup> No Prefácio de *Nietzsche contra Wagner*, o filósofo esclarece que os capítulos têm datação diversa, sendo alguns de 1877, apresentados agora com algumas modificações com a finalidade de clarificar as posições antagónicas de Nietzsche e Wagner (Nietzsche, 1888b:415).

*Die Geburt der Tragödie e Richard Wagner in Bayreuth* podem ser ponderados sob perspectivas diversas. Por um lado, ilustram até às últimas consequências a *Doppelsichtigkeit* do compositor, sintetizável, numa fórmula breve, como a capacidade em alcançar o melhor e o pior na sua arte (Furness, 1992:60). Por outro lado, deve ter-se em consideração a distância temporal entre os momentos da publicação e génese destas obras, as quais marcam períodos distintos quer da recepção de Wagner, quer do pensamento do filósofo. Os textos da fase tardia de Nietzsche reflectem um outro modo de interpretar a obra wagneriana, correspondente à divergência das posições estéticas do compositor e do filósofo, em especial face a Schopenhauer, que Nietzsche considera agora ter aumentado a decadência no músico (Nietzsche, 1888a:19-21). O ataque aos aspectos formais e aos efeitos da obra wagneriana visa ainda atingir o culto reverencial de Wagner, adoptado pelo círculo de Bayreuth após a morte do compositor em 1883 (Nietzsche, 1888a:51) e, nesse sentido, esse ataque é a primeira denúncia da atitude de perpetuação da figura de Wagner como ídolo e da sua obra como instância de redenção.

Com efeito, segundo Nietzsche, o sucesso mente e esconde a obra de arte, a qual por seu lado apresenta uma imagem do artista (1888b:434). Este conceito de invenção de um artista, através da obra apresentada, encontra-se presente nos três princípios teóricos, com os quais Nietzsche pretende resumir e ridicularizar a teoria wagneriana. Esses princípios constituem igualmente uma epítome da visão do filósofo sobre Bayreuth, com o seu processo de endeusamento de Wagner e da consagração da sua infalibilidade:

Alles, was Wagner nicht kann, ist verwerflich.  
Wagner könnte noch Vieles: aber er will es nicht, - aus Rigorosität im Prinzip.  
Alles, was Wagner kann, wird ihm Niemand nachmachen, hat ihm keiner vorgemacht,  
soll ihm Keiner nachmachen... Wagner ist göttlich... (1888a:39)

Outros pontos essenciais da sua crítica (e por ele próprio assim considerados) são o carácter falsamente libertador do drama wagneriano<sup>42</sup>, o preço que quer os artistas, quer o público pagam pela adesão a Wagner e a *décadence*<sup>43</sup>. Nietzsche indica três aspectos recorrentes de decadência em Wagner: a cedência ao cristianismo, a sedução exercida pelo «*raffinement*» e a associação entre beleza e doença (*ibid*, 40-45).

A crítica ao *Leitmotiv* e à «melodia infinita» fundamenta-se na constatação de que os recursos técnicos se encontram ao serviço de uma procura de efeitos, que agita demasiado os sentimentos, indo contra o ideal grego, o qual conciliava o cultivo da aparência «nas formas, nos sons e nas palavras» com a profundidade interior do artista e do auditório (Nietzsche, 1888b: 437-8). O conteúdo do *Leitmotiv* perde assim significado, diluído numa linguagem musical, cujas capacidades expressivas foram desenvolvidas até ao limite, na busca de efeitos a partir do timbre, do movimento e da cor, sem dar origem a um estilo (Nietzsche, 1888a:29-32).

A «melodia infinita» é criticada igualmente pela sua essência desmedida, isto é, por ser infinita e sacrificar a parte melódica, por arrebatá-la pela paixão sem transmitir pensamentos, por preferir procurar o inefável e o sublime em detrimento da beleza<sup>44</sup> (*ibid*, 24). Nietzsche considera mesmo que a «melodia infinita» impede a reflexão por parte do ouvinte, ao contrário da música anterior, considerada mais harmoniosa do que a música de Wagner (Nietzsche, 1888b: 421-3).

A ênfase na música anterior a Wagner, ou então na música de Bizet, relaciona-se com a denúncia da representação da santidade e redenção em *Parsifal*, a qual é designada como uma «Ópera de salvação», transmitindo ideais de pureza, fidelidade e

---

<sup>42</sup> Sempre que a polémica nietzscheana visa a pretensão redentora da obra de Wagner, o exemplo ou a alusão baseia-se em *Parsifal*. É o caso do «Nachschrift» de *Der Fall Wagner*, no qual a citação «Erlösung dem Erlöser» / «Erlösung vom Erlöser» é interpretada como um oxímoro.

<sup>43</sup> Em francês, no original. A partir de agora, passo a utilizar a designação comum na língua portuguesa, *décadência*.

<sup>44</sup> *Parsifal* é tomado como exemplo de ausência de melodia, sacrificada agora aos ideais da virtude e da salvação em vez de propiciar prazer.

dedicação<sup>45</sup> (*ibid*, 16-8). A teoria do músico é considerada como um exercício retórico de persuasão sobre a profundidade da «melodia infinita» e como um comentário da «ideia» (*ibid*, 35). Além do mais, para Nietzsche a teoria e a prática do compositor são contraditórias, visto que Wagner teorizara que o drama seria sempre o objectivo final e a música seria o meio de o alcançar (Wagner, 1851:18-19), ao passo que o drama e a música são, na realidade, meios postos ao serviço de um outro objecto final, designado como «die Attitüde»<sup>46</sup> (Nietzsche, 1888b: 419-20). Esta «Attitüde» encontra-se nos antípodas da estética nietzscheana, tal como surge reformulada a fechar *Der Fall Wagner*. As exigências que Nietzsche estabelece para a arte excluem a supremacia do teatro, a sedução do trabalho do actor e o uso da música no processo de construção de uma ilusão :

Dass das Theater nicht Herr über die Künste wird.  
Dass der Schauspieler nicht zum Verführer der Echten wird.  
Dass die Musik nicht zu einer Kunst zu lügen wird. (Nietzsche, 1888a: 39)

A consciência de que a arte de Wagner não corresponde aos seus ideais estéticos não impede Nietzsche de reiterar a admiração que sente pelo génio musical de Wagner. Na descoberta do pormenor e na sua expressão poética em curtos trechos de cinco a quinze compassos, o músico é digno de admiração (Nietzsche, 1888a: 28) e o seu valor reside no facto de ter utilizado a arte como meio de expressão do que era considerado indigno dela ou inexprimível até então (Nietzsche, 1888b:418). No auge da polémica, Nietzsche afirma que a reunião dos nomes de Beethoven e Wagner é uma blasfémia, já que Wagner não era músico por instinto, antes se tornara músico e poeta pela exigência tirânica do seu génio de actor (Nietzsche, 1888a :29-32).  
Todavia, não o acusa de ser agente da ruína da música, considera que apenas

---

<sup>45</sup> Nietzsche apresenta a história de *Der Ring des Nibelungen* como a narrativa de uma salvação, a do próprio Wagner; se inicialmente Siegfried era o modelo de revolucionário para Wagner e representava o optimismo, no final Brünnhilde representa o pessimismo, contrariamente ao plano inicial do compositor (*ibid*, 19-21).

<sup>46</sup> Noutro passo, Nietzsche explicita que mesmo as personagens são sacrificadas à acção, à busca de um efeito final e que Wagner é um actor, um homem de teatro, e não um dramaturgo, pelo que, nos seus escritos, a palavra «drama» é um mal-entendido (*ibid*, 33).

contribuiu para acelerar esse processo e não contesta a sua superioridade em relação a todos os outros músicos (*ibid*, 46).

Da introdução ao epílogo de *Der Fall Wagner*, o conceito de decadência caracteriza a modernidade, a música wagneriana e o compositor, «...Künstler der décadence» (*ibid*, 21), bem como o próprio Nietzsche. Na introdução, o filósofo autotransforma-se como *décadent*, à semelhança de Wagner, mas curado de uma das suas doenças, a saber, o próprio Wagner. Esta reacção não é assumida em termos pessoais, mas sim como consequência da desilusão e da distância que o separa do seu tempo, enquanto filósofo. Deste modo, Wagner surge intimamente ligado à época, a modernidade de que Wagner é a essência e da qual Nietzsche pretende ser a «má consciência» (Nietzsche, 1888a: 11-12).

Ao concluir *Der Fall Wagner*, o filósofo afirma que há uma estética da decadência, assim como há uma estética clássica, a primeira correspondendo a uma vida em declínio e a segunda a uma vida em ascensão. Estabelecida esta antítese, Wagner é apresentado como um exemplo de conciliação deliberada deste antagonismo, o qual se manifesta em *Der Ring des Nibelungen* no modo como a moral aristocrática, presente no reviver dos mitos escandinavos, é utilizada para transmitir um ideal de salvação. Para Nietzsche, a consciência tranquila manifestada nessa conciliação é sintoma da modernidade, dado que o homem moderno «apresenta biologicamente» essa contradição de valores (*ibid*, 50-53). A decadência na literatura manifesta-se num estilo em que o todo não se apresenta uno, mas como uma composição artificial, ao passo que a música entra em declínio ao apresentar-se como «uma arte de mentir», e disso é exemplo, de novo, a música wagneriana (*ibid*, 26-9). O filósofo reconhece que essa música se encontra ao serviço dos que procuram na arte um meio de empobrecer a vida e deixa de reconhecer na música de Wagner a arte dionisíaca. A perda de vitalidade atinge, deste modo, a música e a vida, visto que a música está agora ao serviço da moral e do fim da arte, ao lado dos que concebem o

ódio à vida como elemento criador, em vez da abundância de vida preconizada pela estética nietzscheana (1888b: 425-6).

Outra noção fundamental para o entendimento do wagnerismo decadente, como Kopp o caracteriza, reside na associação entre o nome de Wagner e a doença e a neurose. Para Nietzsche, o próprio compositor é agente de doença, reconhecível na afirmação «er hat die Musik krank gemacht»; a sua arte está doente e as suas personagens heróicas apresentam problemas de histeria. Para provar que «Wagner est une névrose», Nietzsche constata que a sua música atrai os mais fracos e agrava o seu esgotamento, dado que reúne os estimulantes necessários para esse agravamento, isto é, «das Brutale, das Künstliche und das Unschuldige (Idiotische)» (Nietzsche, 1888a: 21-23)<sup>47</sup>.

Tal como foi referido no capítulo inicial, a associação de Wagner à decadência filia-se em Baudelaire (1861), sendo Wagner quem define o paradigma do artista decadente no *wagnérisme*. Kopp chama a atenção para o facto de Nietzsche reconhecer que Baudelaire foi um wagnerista lúcido e inteligente<sup>48</sup> (Kopp, 1988:203) e, à semelhança de Kopp, relaciona a noção de decadência em Nietzsche com o encontro com Baudelaire, sobretudo, através de Paul Bourget (1852-1935). No capítulo dedicado ao poeta em *Essais de psychologie contemporaine* (1883), Bourget elabora uma teoria da decadência, segundo a qual a crise moral do decadente resulta do afastamento entre o homem e a natureza, provocado pelo avanço civilizacional. Kopp chama a atenção para o facto de a definição do estilo decadente, segundo Bourget, se aproximar da descrição do estilo «de decadência» em Wagner, de acordo com Nietzsche, através da ênfase na fragmentação da frase (*ibid*, 204-6)<sup>49</sup>. Relembre-

---

<sup>47</sup> Em *Buddenbrooks*, na opinião de Kolb, a justificação para a recusa em tocar a música de Wagner da personagem Herr Pfühl, o organista que acompanha Gerda e que será o professor de música de Hanno, fundamenta-se precisamente na perda de vitalidade moral e física, nos termos da crítica nietzscheana. (Kolb, 1986:148).

<sup>48</sup> Kopp reúne um conjunto extenso de referências de Nietzsche a Baudelaire em diversos textos e também nos cadernos de notas. V. «Nietzsche, Baudelaire, Wagner. A propos d'une définition de la décadence», *Travaux de Littérature*, 1, Boulogne, 1988, pp. 203-216.

<sup>49</sup> Kopp confronta diversos passos do ensaio de Bourget e de Nietzsche. Para uma melhor compreensão, saliente: «Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase,

se igualmente que *Richard Wagner in Bayreuth* e *Der Fall Wagner* foram as primeiras obras de Nietzsche a serem traduzidas em língua francesa<sup>50</sup>, o que reforça a construção de uma imagem de Wagner europeia e cosmopolita, na confluência dos textos de Nietzsche e do *wagnérisme*, demarcável da ideologia de Bayreuth, característica do nacionalismo wagneriano da época de Guilherme II (Koppen, 1971:207).

### 2.3. *Ich weiß wohl, wohin ich steure*<sup>51</sup>

Thomas Mann manifesta claramente a admiração por Wagner em todos os momentos em que pretende justificar a influência do compositor sobre a sua obra. Nos ensaios, na correspondência e nos diários, a paixão e o exercício crítico rigoroso reflectem-se no reconhecimento do romancista pelo compositor, apresentando-se mesmo Thomas Mann como uma das vozes incontornáveis nos estudos sobre

---

et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot.» (Paul Bourget, *Essais de Psychologie Contemporaine*, première série, Lemerre, Paris, 1883, p. 25), «Style de décadence chez Wagner: chaque expression devient indépendante, la subordination et la coordination ne dépendent plus que du hasard. Bourget, p. 25» (Friedrich Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe*, de Gruyter, Berlin, 1967, Band 7/1, pp.687-8).

<sup>50</sup> *Richard Wagner à Bayreuth*, tradução de Marie Baumgarten, Paris, 1876 (Hollinrake, 1982: 276); *Le cas Wagner: Un Problème Musical*, trad. D Halevy e R. Dreyfus, A. Schulz, Paris, 1893. (Pierrot, 1978:248; 291)

<sup>51</sup> Frase de abertura de um parágrafo de *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) em que Mann defende que Nietzsche e Wagner são «große Kritiker des Deutschtums» (Mann, 1918: 33).

Wagner, em especial pelos ensaios *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen* (1937) e *Leiden und GröÙen Richard Wagners* (1933)<sup>52</sup>. As referências a Wagner encontram-se frequentemente contra a corrente do tempo em que são proferidas e a opinião de Mann provocou situações controversas na vida do escritor. Por um lado, ao dar continuidade à *Doppelsichtigkeit* de Nietzsche<sup>53</sup>, os seus textos suscitam uma dupla polémica, visto manifestarem o repúdio por «eine gewisse Art approbierter Wagner-Literatur» e a preferência pela «verschärfend kritische Lektüre» de Nietzsche (Mann, 1918: 33-4).

De facto, a denúncia do endeusamento nacionalista de Wagner surge a par do estabelecimento de um modelo paradigmático para uma crítica e para uma recepção de Wagner. Para Mann, a única crítica de Wagner digna desse nome na Alemanha é a de Nietzsche e, além do filósofo, nenhum outro alemão escreveu sequer como Baudelaire ou Barrès (*idem, ibid*)<sup>54</sup>. Afirmações como estas, na sequência da vitória da França sobre a Alemanha na Grande Guerra e da contestação alemã ao Tratado de Versalhes, são lidas contra Wagner e contra Bayreuth e as duas imagens de Wagner, a de Mann e a do círculo bayreuthiano são incompatíveis (Koppen, 1971: 216). Vinte anos mais tarde, em *Leiden und Grössen Richard Wagners*<sup>55</sup>, novamente contra a propaganda do tempo, Wagner é apresentado como um fenómeno europeu, um

---

<sup>52</sup> Dahlhaus cita o comentário de Thomas Mann sobre a cena das Normas (Dahlhaus, 1971:84); Hilda Brown contra-argumenta a crítica de Thomas Mann em relação ao teatro de Wagner (H. Brown, 1991:27-29); qualquer entrada relacionada com Richard Wagner, e naturalmente com *Leitmotiv*, de *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, refere Thomas Mann.

<sup>53</sup> V. p. 10 deste capítulo.

<sup>54</sup> Em Carta a Maximilian Harden de 30.8.1910, Mann já afirmara: «Was wüÙte man ohne Nietzsche heute in Deutschland über Wagner?» (in *Thomas Mann - Briefe 1886-1910*, S. Fischer Verlag, p. 86).

<sup>55</sup> Ensaio escrito para comemorar o 50º aniversário da morte de Wagner (13.2.33). Proferido em conferência a 10.2.33 a convite da Münchener Goethe-Gesellschaft no auditório Maximum da Universidade daquela cidade, foi publicado na edição de Abril de *Die neue Rundschau* (Berlim, 44:4, 1933). No dia seguinte foi proferida em Amsterdão, a seguir em Paris, mas um manifesto subscrito, entre outros, pelos compositores Richard Strauss (1864-1949) e Hans Pfitzner (1869-1949) e os protestos do partido nacional-socialista tornam o exílio inevitável. Conforme confessa Mann, citando a imprensa da Baviera, devido ao seu «pazifistischer ExzeÙe», interpretado como sintoma de «geistigen Landesverrat» (Carta a Lavinia Mazzucchetti de 13.3.1933 (in *Briefe 1889-1936*, S. Fischer Verlag, 1961, pp.328-9). Do impacto deste ensaio e conferência e da sua própria perplexidade, dá conta o autor em Carta a Ernst Bertram de 9.1.34: «Auch den Wagner-Vortrag, mit dem ich mich von München verabschiedete, werde ich bei dieser Gelegenheit wieder ein paar mal produzieren - nicht lange mehr, und es jährt sich der Tag, an dem ich ihn im Münchener Auditorium Maximum zum ersten Mal unter dem herzlichen Beifall hielt. Vossler und Brecht waren auch dabei, und Vossler sagte, es sei der beste Vortrag gewesen, den er ja an dieser Stelle gehört habe....Ich schüttle den Kopf, wenn ich's bedenke.» (*ibid*, 348).

representante da «arte mórbida», comum à decadência europeia finissecular e um precursor de Freud na construção de personagens que encarnam os conflitos da humanidade através da vivência de mitos universais.

Mann considera que a estética nietzscheana é vivida através da arte de Wagner e reconhece quanto a sua concepção da arte e do artista deve a Nietzsche, exactamente através dos textos sobre Wagner (Mann, 1918: 31). As constantes referências e alusões à crítica nietzscheana enquadram-se na recepção de Wagner enquanto artista decadente e esclarecem ainda a ambivalência da relação do romancista com o compositor. Na realidade, Mann considera a crítica de Nietzsche (e a sua, de modo implícito) como sendo resultante de uma relação de amor-ódio, cuja singularidade é castigar mais duramente quem escreve do que o próprio criticado (Mann, 1933:364). Na confluência da sua paixão por Wagner e da sua admiração pela crítica nietzscheana, a «Kunstglück» e a «Kunstverkenntnis» (Mann, 1911:26) de Mann ganham maior amplitude.

Mann relembra a «Passion» pelo compositor, as horas esquecidas a ouvir e a ver a sua obra e as suas próprias «Zweifel, Einwände, Beanstandungen» reflectem a crítica nietzscheana, a qual é considerada como sendo sempre um panegírico, mesmo quando denuncia a arte wagneriana (Mann, 1933:364). «Eine Liebe ohne den Glauben», outra formulação emblemática, é justificada pelo romancista como denotando a co-existência de uma atracção irresistível pela figura de Wagner e a contestação da nobreza, da pureza e da «Gesundheit» dos efeitos que a sua obra, consequência de um carácter «suspekt» e «tieffragwürdig».

A definição de «Passion» como «erkennde Hingabe, hellsichtige Liebe» deixa transparecer a lucidez e o reconhecimento que regem a relação com Wagner (Mann, 1918:32). A ambivalência deste sentimento mantém-se constante desde os primeiros textos sobre o compositor, em que é caracterizada como «skeptisch, pessimistisch, hellsichtig, fast gehässig» e simultaneamente «leidenschaftlich» (Mann, 1911:27), até

ao parágrafo de abertura de *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen* de 1938<sup>56</sup>, dominado pela descrição do sentimento de «Bewunderung», face ao compositor (Mann, 1938: 408).

Só após o exílio, se manifesta uma fase tardia de desalento, coincidente com a exploração da figura do compositor pela propaganda nazi. Este aspecto tem sido revelado pela crítica mais recente, com especial incidência após a publicação dos diários do romancista<sup>57</sup>. Ao comentar a ambivalência da sua relação com Wagner, Mann afirma que o nome intelectual para amor é «interesse» e que este sentimento envolve um estado afectivo, o qual ultrapassa, em intensidade, a admiração. O interesse é o verdadeiro estado afectivo do escritor e apenas se manifesta plenamente na crítica feroz e mesmo odiosa, e não no panegírico (Mann, 1918:33). Viver à sombra de Wagner<sup>58</sup> não é sinónimo de reverência incondicional ou de aceitação de todas as facetas da obra do compositor. Pelo contrário, implica persistir na análise, sem evitar confrontos, aprofundando o conhecimento sobre a obra wagneriana e, simultaneamente, clarificando a herança que recebe do compositor. Furness sublinha, aliás, a recorrência de metáforas da luz e da visão nas expressões utilizadas por Mann, algumas já aqui destacadas, para caracterizar a sua relação com as três «estrelas», Schopenhauer, Nietzsche e Wagner (Furness, 1991:68). Perto do final do ensaio de 1933, a última referência a Baudelaire<sup>59</sup> coloca Wagner «in eine Beleuchtung», característica de um romantismo tardio e decadente, impossível de admitir pela Alemanha desse tempo:

---

<sup>56</sup> Conferência proferida em 16 de Novembro de 1937 na Universidade de Zurique, no programa da apresentação de *Der Ring des Nibelungen* no *Zürcher Stadttheater*. Publicada inicialmente em *Maß und Wert* (Zurique, 1:3, 1938)

<sup>57</sup> Escritos entre 1913 e 1955, foram publicados entre 1979 e 1995 (*Tagebücher, 10 Bänder*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main). Alguns dos exemplos de Furness são a entrada de 9.8.34, na qual Mann confessa não conseguir ouvir *Götterdämmerung* na rádio, por considerar que é pura propaganda e a entrada de 13.2.35, onde manifesta o choque com o anti-semitismo de Wagner à mercê do aproveitamento nazi (in R.S. Furness, «The Unsuccessful exorcism: Thomas Mann and Richard Wagner», *PEGS* 42, 1991-2, pp. 59-76) .

<sup>58</sup> «Auf jeden Fall bleibt Wagner der Künstler, auf den ich mich am besten verstehe und in dessen Schatten ich lebe.», in *Thomas Mann an Ernst Bertram*, Pfullingen, 1960, p. 92.

<sup>59</sup> Baudelaire é inicialmente mencionado através de Nietzsche e da valorização do ensaio sobre *Tannhäuser* como o primeiro documento decisivo para o wagnerismo (Mann,1933:404). A compreensão da música wagneriana por Baudelaire, e através dela, a descoberta que o poeta fez da capacidade expressiva dessa linguagem musical, permitem ao escritor provar a essência «exoterisch» dessa música, ou seja, a possibilidade de ser universalmente compreendida (*ibid*, 363).

Die Nachbarschaft [Wagner, Poe, Baudelaire] rückt Wagners Kunst auf einmal in eine Beleuchtung, sie fügt sie in seelische Zusammenhänge, in denen ihre patriotischen Ausleger uns nicht gewöhnt haben sie zu sehen. Eine farbige und phantastische, Tod- und schönheitsverliebte Welt abendländischer Hoch- und Spätromantik tut sich auf bei seinem Namen ... (Mann, 1933:404-5).

*Leiden und Grössen Richard Wagners* abre e encerra com a imagem de Wagner decadente. A manutenção de uma escolha lexical idêntica para qualificar o século XIX, «leidend und groß», no começo do ensaio, indicia a identificação do artista à obra e ao tempo em que foi escrita<sup>60</sup> (Mann, 1933: 344). Aliás, a imagem de Wagner como o grande representante do século passado encontra-se presente desde os primeiros escritos (Mann, 1911: 28), bem como na correspondência.<sup>61</sup>

Nietzsche evidenciara negativamente a vertente *fin-de-siècle* de Wagner (Nietzsche, 1888a:11) e Mann retoma os mesmos termos da crítica nietzscheana, embora valorize a condição moderna e não-inocente da arte wagneriana:

Die Kunst Wagners, so poetisch, so "deutsch" sie sich geben möge, ist ja und für sich eine äußerst moderne, eine nicht eben unschuldige Kunst» . (Mann, 1918:32)

Mann aprofunda a crítica nietzscheana no que diz respeito a aspectos formais da obra wagneriana. Num certo sentido, Nietzsche subsumira na crítica à «melodia infinita» considerações sobre a *Gesamtkunstwerk*, a teoria wagneriana e a função do *Leitmotiv*, que Mann analisa com maior pormenor. A proposta wagneriana de uma simbiose das artes é caracterizada como «*schlechtes* neunzehntes Jahrhundert» e, de um modo geral, Mann desconsidera a obra teórica do compositor. Na sua opinião, Wagner não precisaria de ter sido «der große Vermischer der Künste» (Mann, 1911:26), visto que as artes são formas de aparecimento de uma instância superior, a

---

<sup>60</sup> Mann retrata o século XIX como uma galeria de grandes vultos nas artes e nas ciências: «Der Zaubergarten der impressionistischen Malerei Frankreichs, der englische, französische, russische Roman, die deutschen Naturwissenschaften, die deutsche Musik, - nein, das ist kein schlechtes Zeitalter, im Rückblick ist das ein Wald von großen Männer.» (Mann, 1933:345)

<sup>61</sup> Em Carta a Hans Pfitzner de 23.6.1925, Mann continua a designar o compositor como «der letzte Verherrlicher und endlich bezaubernde Vollender einer Epoche» e Nietzsche como o iniciador de uma nova época, «Seher und Führer in neue Menschengesellschaft» (in *Thomas Manns Briefe 1886-1936*, S.Fischer Verlag, 1961, p. 241).

Arte, a qual conserva a sua essência em cada um dos diferentes géneros (Mann, 1933:354-5).

Assim, os textos teóricos são classificados como «Parteischriften», pouco reveladores dos reais conhecimentos do compositor, perfeitamente secundários para a legitimação da sua música, que vale por reflectir o talento do próprio artista e não a sua teoria (Mann, 1911:27). Esta dúvida manter-se-á constante; se em 1911, Mann lança a suspeita sobre a credibilidade e o mérito dos textos teóricos, ao duvidar de que fossem lidos e de que se pudesse acreditar neles, em 1938, continua a reiterar o lugar subalterno da teoria face à obra, insinuando a manipulação a que se encontravam sujeitos:

Das war Kampfdialektik, leidenschaftliche und unentbehrliche Propaganda seiner selbst. Es mag im Buch stehen bleiben». (Mann, 1938:412)

A dupla óptica de Nietzsche revelava em Wagner a capacidade de reunir o melhor e o pior, de arruinar a música contemporânea, sendo um músico inexcedível. Mann adopta esta perspectiva, embora assumida uma atitude mais flexível, na medida em que a co-existência do elemento popular e do *raffinement* e a conciliação de «das Kindliche mit dem Erhabenen» é explicada como uma manifestação do romantismo<sup>62</sup> de que Wagner é o exemplo máximo (Mann, 1933:384-5). Noutra passo, a dualidade wagneriana é caracterizada como «tragische Antinomie», devido ao contraste entre a pureza da sua arte e os mal-entendidos que o seu sucesso massivo pode desencadear (Mann, 1933:395-6)<sup>63</sup>.

Em paralelo com a influência de Wagner enquanto artista da modernidade, encontra-se a caracterização do compositor como «einen großen Epiker» (Mann, 1911:26), o representante da arte de contar uma história, através de uma «prosa épico-musical»:

---

<sup>62</sup> Ao falar de romantismo, Mann não pretende delimitar temporalmente um período, mas antes denotar uma visão própria do século passado, como na Carta a Ernst Bertram de 4.6.1920: «Denn Romantik ist Intellektualismus und Sehnsucht.» (*Thomas Mann an Ernst Bertram*, 1910-1955, p. 92)

<sup>63</sup> Mann argumenta que a obra de arte é pura e que as intenções do artista são igualmente puras, defendendo que o sentimento artístico de Wagner é democrático e revolucionário.

...als moderne Künstler par excellence, wie Nietzsches Kritik mich gewöhnt hatte ihm zu sehen, und im besonderen als der große musikalisch-epische Prosaiker und Symboliker, der er ist. ... was ich von allendem weiß und zu üben uns auszubilden in meinen Grenzen versucht habe, ich verdanke es der Hingabe an diese Kunst . (Mann, 1911:36)

A visão de Mann sobre o impacto dramático de Wagner salienta o encantamento que presidia às representações de *Tannhäuser* e que lhe permitiu uma ligação ao teatro, impossível de concretizar através do teatro de *boulevard*<sup>64</sup> (Mann, 1908:15). Na comparação com Schiller, Mann coloca o contributo de Wagner para o engrandecimento do teatro em plano superior, visto possuir «größerer praktischer Kraft» (*ibid*, 17). Esta afirmação não o impede de reconhecer a ausência de qualquer tentativa inovadora em encenação, ao mesmo tempo que reconhece que o teatro de Wagner vive da representação em palco, e não da complementaridade entre o acto de leitura e o espectáculo, possível no caso de obras de outros dramaturgos (*ibid*, 17).

As referências à *Leitmotivik*, manifestas na análise crítica da Tetralogia, denotam uma compreensão dos aspectos essenciais, isto é, a referencialidade e o entrecimento de motivos. Mann estabelece uma correspondência entre o aparecimento de uma «neue thematische-motivische Gewebstechnik» e a circunstância de Wagner ter uma relação poética com a música. O facto de ser «Musiker als Dichter und Dichter als Musiker» permite ao compositor desenvolver a capacidade de significação simbólica da música:

...und sein Verhältnis zur Musik war nicht rein musikalisch, sondern dichterisch auf die Weise, daß das Geistige, die Symbolik der Musik, ihr Bedeutungsreiz, ihr Erinnerungswert und Beziehungszauber dies Verhältnis entscheiden bestimmen. (Mann, 1938:426)

A compreensão da linguagem musical de Wagner não se limita ao reconhecimento de relações entre momentos musicais através de um

---

<sup>64</sup> Nas memórias dos espectáculos teatrais da sua infância, o teatro de *boulevard* é ridicularizado, não produzindo sequer no autor uma impressão tão forte como os contos de Grimm e Andersen (*idem, ibid*).

*Erinnerungsmotiv* e à consideração da referencialidade presente no drama musical. Mann chama igualmente a atenção para a «Vorgeschichte» da música wagneriana, para a motivação dramática original:

...und nicht konnte es zu den höchsten ergreifendsten Triumphen der neuen thematischen Gewebs- und Beziehungstechnik kommen, wenn diese Urmusik nicht irgendwann einmal wirklich und in gegenwärtiger Verbundenheit mit dem dramatischen Augenblick erklingen war. (*ibid*, 427)

Mann valoriza a intensificação do sentido, resultante das alusões desencadeadas pela rede de motivos e, nesse sentido, designa a Marcha Fúnebre de Siegfried como «eine überwältigende Feier des Gedankens und des Gedenkens», possibilitando que «das Drama zum szenischen Epos würde» (*ibid*, 428). O papel reservado à memória intensifica o carácter épico do trabalho de composição de Wagner no entretecimento dos motivos, adquirindo o *Leitmotiv* wagneriano um dinamismo específico, ele próprio portador de significado e determinante para a estruturação do drama musical:

«das Motiv, das Selbstzitat, die symbolische Formel, die wörtliche und bedeutsame Rückbeziehungen über weite Strecken». (Mann, 1911:26) .

A rede de significação daí resultante é, assim, inseparável do processo de intensificação simbólica, bem como do desenvolvimento de um campo de referência interno. Na opinião de Mann, o *Leitmotiv* não é um elemento de composição dramática, mas sim um processo «im innersten episch, es ist homerischen Urprungs...» (*ibid*, 13) <sup>65</sup>. Esta observação crítica de Mann continua, na actualidade, a constituir um dos problemas centrais na caracterização do *Leitmotiv* literário.

---

<sup>65</sup>H. Brown contra-argumenta esta posição de Mann, baseando-se em três pontos: o primeiro, apontando uma imprecisão factual de Mann, em relação à compreensão de obra de arte total; o segundo, afirmando que a inconsistência entre teoria e prática não é exclusiva de Wagner e é explicável pela longo período de teorização e composição; o terceiro, chamando a atenção para o facto de *Oper und Drama* não ter sido escrito após a conclusão da Tetralogia. H. Brown aponta um complexo de inferioridade literário por parte de Mann, que se manifesta no ataque ao drama musical, enquanto forma do género teatral. (H. Brown, 1991:27-9)

Mann reconhece que deve a Wagner o que sabe sobre arte de contar uma história e a presença de *Der Ring des Nibelungen* em *Buddenbrooks* revela-se na utilização dos mesmos processo compositivos de natureza épica, « im Kleinen und Leisen»:

Wirklich ist es nicht schwer, in meinen *Buddenbrooks*, diesem epischen, von Leitmotiven verknüpften und durchgewobenen Generationszuge, vom Geiste des Nibelungenringes einen Hauch zu verspüren. ( Mann, 1911, 26)

Na realidade, ao comparar o efeito do *Leitmotiv* em *Der Ring des Nibelungen* e nos *Rougon-Macquart* de Emile Zola (1840-1902), Mann observa que não se trata apenas do uso de uma mesma técnica. Nos dois casos, verifica-se um processo de amplificação do símbolo até se criar o mito: «vor allem ein Naturalismus, der sich ins Symbolische steigert und ins Mythische wächst» (Mann, 1933:346).

Algumas das questões aqui apresentadas permanecem na base da discussão da técnica do *Leitmotiv* na prosa de Mann, e são desenvolvidas no capítulo final. No capítulo seguinte, analisam-se pormenorizadamente os aspectos formais e técnicos do *Leitmotiv* musical, necessários para o entendimento da técnica do *Leitmotiv* literário, tal como é usado por Mann em *Budenbrooks*.

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO III

#### A técnica do *Leitmotiv* em *Der Ring des Nibelungen*

No primeiro ponto deste capítulo analisa-se o *Leitmotiv*, tal como é usado por Wagner em *Der Ring des Nibelungen*, ilustrando a sua operacionalidade e o respectivo processo de entretecimento; a análise incide sobre o papel do *Leitmotiv* na caracterização das personagens e no encadeamento das diferentes cenas e situações da Tetralogia, bem como sobre os efeitos da técnica do *Leitmotiv* na organização temporal da Tetralogia. No segundo ponto, caracterizam-se a melodia infinita e a voz da

orquestra, enquanto contributo para a interacção com o público durante o drama musical. No terceiro ponto, indicam-se alguns pontos de articulação entre o conceito de drama musical e o de obra de arte total.

### 3.1. Natureza e Função do *Leitmotiv*

A utilização deste termo em musicologia tem pouco mais de um século; as primeiras referências a *Leitmotiv* encontram-se na obra *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (Leipzig, 1860) do compositor e musicólogo August Wilhelm Ambros (1816-1876), para descrever o efeito produzido pela música programática de Liszt e pelas óperas de Wagner. Seria, porém, através do seu uso por Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888) em *Carl Maria von Weber in seinen Werken* (Berlin, 1871) que a aplicação deste termo transitaria para Hans von Wolzogen (1848-1938)<sup>66</sup>, o qual acabaria por consagrar esta designação para o motivo wagneriano, aquando da estreia absoluta da Tetralogia<sup>67</sup>, com a publicação de *Thematischer Leitfaden durch die Musik von Richard Wagners Festspiel 'Der Ring des Nibelungen'* (Whitthall,1992:1137).

Embora seja possível uma tradução literal - motivo condutor -, o termo original alemão é consensualmente mantido em musicologia. *Leitmotiv* designa um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definido por uma identidade formal, a qual permite a sua identificação, mesmo que modificado, em aparições subsequentes, a partir da sua primeira exposição. O *Leitmotiv* representa uma pessoa, um objecto, um lugar, uma ideia, um estado de espírito, uma força sobrenatural ou outro componente da acção dramática da obra musical. Uma aparição subsequente toma habitualmente a forma de

---

<sup>66</sup> Fundador (1877) e director da revista *Bayreuther Blätter* durante 60 anos, até à sua extinção.

<sup>67</sup> 14 a 17 de Agosto de 1876 em Bayreuth. *Das Rheingold* e *Die Walküren* foram estreadas em Munique, respectivamente a 22 de Setembro de 1869 e a 26 de Junho de 1870.

uma variação, que consiste em alterações de ritmo ou na estrutura dos intervalos, em novas harmonizações, ou numa orquestração ou num acompanhamento diferentes; os motivos apresentam-se, assim, sob formas musicais múltiplas, podendo distinguir-se quase isolados, ou pelo contrário, associados a outros, dando origem, nalguns casos, a um motivo diferente, encontrando-se a procura de novos efeitos formais sempre em relação directa com a acção dramática (*idem, ibid*).

Além de não ter utilizado o termo *Leitmotiv*, Wagner criticou esta designação, por considerar que acentuava a eficácia e o significado dramáticos em detrimento da essência musical dessa «neue Form des musikalischen Tonsatzes» (RW: 1879:334). Na realidade, o compositor manifesta alguma instabilidade na nomeação deste conceito, nunca sancionando um nome para este recurso técnico, o que, em parte, se pode explicar pelo longo período de evolução da *Leitmotivik*<sup>68</sup> na obra wagneriana. Esta técnica só se encontra plenamente concretizada nos dramas musicais compostos a partir de 1848, isto é, a Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (1854-1874), *Tristan und Isolde* (1859) e *Parsifal* (1882); contudo, as óperas românticas, *Der fliegende Holländer* (1841), *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1848) e ainda *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867), representam etapas importantes na sua aplicação e aperfeiçoamento. Como explicaremos no segundo ponto deste capítulo, o processo combinatório de *Leitmotive*, acaba por se estender à totalidade da obra, constituindo um modelo alternativo ao apresentado pela ópera tradicional na primeira metade do século dezanove. Encontra-se um antecedente formal deste modelo na *idée fixe*, utilizada por Hector Berlioz (1803-69) na *Symphonie fantastique* (1830), na qual um tema, apresentado no primeiro andamento, representa a intensidade da paixão do artista ao longo de toda a obra

---

<sup>68</sup>O equivalente em língua alemã para a técnica do *Leitmotiv*.

(Macdonald, 1980:594).<sup>69</sup> Carl Maria von Weber (1786-1826) e Louis Spohr (1874-1859) desenvolveram recursos estilísticos nas suas óperas, que antecipam, em certa medida, a técnica de composição de Wagner. Ambos utilizaram o *Erinnerungsmotiv* dentro do modelo da ópera tradicional, servindo o uso recorrente de um motivo para lembrar uma personagem ou os seus sentimentos. Spohr procurou aumentar a expressividade lírica da música, através da intensificação dos efeitos cromáticos e, em especial, desenvolveu a técnica de *durchkomponieren*<sup>70</sup> na ópera (Honegger, 1976:792;876). A aplicação desta técnica pressupõe que a música acompanhe o texto, fluindo a melodia de acordo com as ideias, imagens e situações do *libretto*, o que abre caminho ao entretencimento de motivos; Spohr foi o primeiro compositor a obter uma textura musical contínua, na qual a separação formal entre os momentos de ária e de recitativo se esbate (Weyer, 1980:13).

As designações utilizadas por Wagner deixam transparecer momentos de reflexão sobre as possibilidades inovadoras deste processo formal, revelando-se, assim, como índices úteis para o entendimento da orgânica do *Leitmotiv*. *Melodisches Element* e *thematisches Motiv* apontam para o seu carácter emblemático e para a expressividade de que são portadores; *Ahnungsmotiv* denota a possibilidade de antecipar a acção, ressaltando a vertente profética; *Grundthema* e *Hauptmotiv* revelam a sua importância como base fundamental de uma técnica, sobre a qual assenta toda a estruturação do drama musical (Warrack, 1980:644). Mais significativa é a ênfase no acompanhamento da acção dramática, ou seja, o *Leitmotiv*, sendo uma frase musical, deve condensar tanto o gesto ou a acção associados ao seu aparecimento, como a palavra proferida e a personagem que inicialmente lhe deu voz; deste modo, a *Leitmotivik* possibilita o exercício de uma intencionalidade dramática, visto que o compositor pode reunir, através de sucessivas variações e associações de *Leitmotiv*, o que agora se vê e ouve com o que se viu e ouviu (Dahlhaus, 1971:86). Os traços distintivos do *Leitmotiv* wagneriano são, pois, a plasticidade da forma e da função e a referencialidade, ou por outras palavras, um carácter móvel que permite a sua inserção em diferentes momentos da textura musical, de modo a servir o desenrolar da acção dramática, bem como a possibilidade de denotar uma personagem ou um objecto e mesmo uma situação.

Nesta perspectiva, compreende-se o fundamento do processo compositivo do drama musical; trabalhando sobre o poema já concluído, a composição musical iniciava-se por esboços curtos de diferentes secções do *libretto*, para passar seguidamente a uma versão integral para um ou dois instrumentos, culminando na partitura completa. Nesta

---

<sup>69</sup> A audição pelo público era antecedida da leitura do programa sobre o qual foi construída, o qual era distribuído distribuir antes da apresentação da sinfonia, por indicação de Berlioz, para que a expressividade dramática da obra pudesse ser apreendida.

<sup>70</sup> A aplicação desta técnica à ópera tem a sua origem num dos modelos formais de *Lied*, em que se distingue entre *Strophentied* e *durchkomponiertes Lied*. No primeiro modelo de *Lied* as estrofes são cantadas com uma mesma melodia que se repete até final do poema; no segundo modelo, a relação entre texto e música estreita-se e a melodia acompanha o desenvolvimento do conteúdo do poema (Tilmouth, 1980: 794)

etapa final, a orquestração fixava definitivamente a exposição, as sucessivas variações e efeitos combinatórios de *Leitmotive*, interagindo sempre com a acção dramática (Whitthall, 1990:264).

Antes de exemplificar as diferentes funções do *Leitmotiv*, recorrendo a exemplos retirados de *Der Ring des Nibelungen*, convém esclarecer o critério de aplicação de nomes para identificação dos *Leitmotive*, tais como «Motivo de Siegfried», «Motivo da Natureza», «Motivo das Filhas do Reno». Se bem que um nome possa, por vezes, traduzir o significado de um motivo com fraca justiça, o estabelecimento de uma nomenclatura torna-se um recurso inevitável para investigar a densa rede de ligações de motivos no drama musical e, por exemplo, tornar clara a interdependência dramática existente entre dois motivos, cuja base formal provenha do mesmo modelo. Esclareça-se que não existe controvérsia significativa a propósito de nomes como os acima citados ou ainda «Motivo da Espada de Siegfried» ou «Motivo do Anel». No caso dos motivos que designam sentimentos ou emoções, tais como «Renúncia ao Amor» ou «Decisão de Amar», a diferenciação ocorrente justifica-se pela própria ambiguidade dessas manifestações, que resiste, pontualmente, a uma identificação de natureza mais rígida (Dahlhaus, 1971:61).

Regista-se, pois, uma relativa indeterminação, quer no número com o qual se fixa a totalidade de motivos principais e secundários (sendo estes derivados formalmente dos primeiros)<sup>71</sup>, quer no nome escolhido. Contudo, há unanimidade no estabelecimento de um critério de nomeação através do qual os *Leitmotive* se singularizam do seguinte modo:

I. Motivos com o nome de uma personagem, pertencente a qualquer dos reinos intervenientes na acção dramática - Anões, Homens, Gigantes, Deuses - , ou ainda a um

---

<sup>71</sup> O número de motivos é variável de crítico para crítico. Em anexo, apresenta-se um esquema de frequência dos motivos da Tetralogia com 86 motivos, baseado na análise apresentada por Jean d'Arrièges para a edição bilingue de *Der Ring des Nibelungen* (Paris, Aubier, 1964).

elemento da natureza, que na Tetralogia é sempre antropomórfica; estão neste caso, os Motivos de Mime, de Siegfried, de Fafner e de Loge, pertencentes a cada um dos reinos acima citados, e também os Motivos das Filhas do Reno e do Pássaro da Floresta.

II. Motivos com o nome de um objecto, essencial para o triângulo gesto-palavra-música, a desenvolver adiante, tais como a Espada de Siegfried, o Anel, o Elmo Mágico<sup>72</sup>.

III. Motivos com o nome de sentimentos, estados emocionais, ou mesmo físicos, de uma personagem, que se apresentam no desenrolar da acção em palco. Estão neste caso os Motivos do Contrato, do Amor dos Wälsungen, do Crepúsculo dos Deuses, ou da Saudação da Despedida (*Götterdämmerung*, I Acto).

IV. Motivos cuja designação remete para momentos específicos das vicissitudes da situação trágica presenciada em palco, denotando a memória de um motivo literário adequado ao contexto dramático, como os Motivos do Sono Eterno, do Assassínio, da Teia do Destino, da Vingança, ou da Compaixão.

Alguns exemplos contextualizados permitem ilustrar a aparição de um motivo com valor expressivo e mesmo premonitório<sup>73</sup>. O Motivo de Siegfried surge antes do aparecimento da personagem na cena inicial de *Siegfried* (segunda jornada da Tetralogia) ; ouve-se por sete vezes durante o terceiro acto de *Die Walküre* (primeira jornada) e na intervenção das personagens com as quais o relacionamento dramático da personagem Siegfried será mais significativo, respectivamente Sieglinde (cena 1), Brünnhilde (cenas 1 e 3) e Wotan (cena 3). Na primeira cena, durante o diálogo entre Sieglinde e Brünnhilde, o motivo de Siegfried faz-se ouvir associado ao da Redenção do Amor pela voz de Sieglinde; em Brünnhilde, surge ligado aos motivos da Espada e no

---

<sup>72</sup> *Tarnhelm* não é habitualmente traduzido; a escolha de um equivalente na língua portuguesa pretende facilitar a compreensão.

<sup>73</sup> O anexo I apresenta as relações genealógicas das diferentes personagens da Tetralogia, bem como uma sinopse, com divisão por drama, acto e cena. O anexo II apresenta um quadro de distribuição dos *Leitmotive* por personagem e cena ao longo da Tetralogia.

momento em que a Valquíria nomeia o filho de Sieglinde. Na terceira cena, o motivo de Siegfried, mantendo as mesmas associações, aparece quando Brünnhilde deseja um herói que a desperte; a coincidência do Motivo de Siegfried com a última fala de Wotan, em que este, com a lança, traça o círculo mágico de fogo em redor da Valquíria, transmite ao espectador a certeza de que esse herói será Siegfried. No drama musical seguinte, estas expectativas são confirmadas: o filho de Sieglinde, Siegfried, já terá nascido, e será contra a espada Notung que Wotan quebra a sua lança, ao tentar impedir a passagem do círculo de fogo. Siegfried, herói sem medo, irá, então, acordar Brünnhilde e o motivo da Redenção do Amor faz-se ouvir, entre outros, no seu cântico de amor.

O mesmo sucede com os ambientes ou cenários; os Motivos da Natureza e das Filhas do Reno, ouvidos no início de *Das Rheingold* (prólogo da Tetralogia) sugerindo a pureza primitiva dos elementos, voltam a ser utilizados na parte final de *Götterdämmerung* (terceira jornada) no diálogo entre Siegfried e as Filhas do Reno (Acto III, cena 1), para agora convocarem a necessidade da restauração da harmonia desse cenário inicial. Outras vezes, o motivo actua ironicamente, ao denunciar a verdadeira intenção da personagem; no início da segunda cena do primeiro acto de *Götterdämmerung*, Hagen, o futuro assassino de Siegfried, saúda-o como herói («Heil! Siegfried, teurer Held!»), enquanto soa o motivo da Maldição, agindo como a voz da consciência de Hagen.

É este aspecto referencial e simultaneamente memorizável da música wagneriana que é destacado por Baudelaire como «système mnémonique», no qual «chaque personnage est, pour ainsi dire, blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu'il est appelé à jouer dans la fable.» (Baudelaire, 1860b:287). O *Leitmotiv* cumpre a função de orientar o espectador ao longo da

representação, actuando como «Gefühlswegweiser» (RW, 1851:339) e acciona os mecanismos da memória quer das personagens, quer do espectador; ao actuar dentro da memória das personagens, recupera-lhes o passado e reconfigura o seu conflito interior; ao agir dentro da memória do espectador, envolve-o activamente num processo de reconhecimento contínuo do desenrolar da acção dramática, através do que vê acontecer em palco e do que se ouve na melodia. É o que sucede no momento da morte de Siegfried (final da segunda cena do terceiro acto de *Götterdämmerung*) em que a despedida da vida e de Brünnhilde, ausente de cena, é acompanhada pelos mesmos *Leitmotive* com os quais Siegfried saudara o amor para com Brünnhilde no prólogo do mesmo drama. Deste modo se revela ao espectador o desejo de reconciliação de Siegfried na hora da morte, permitindo ainda que se compreenda o erguer da mão de Siegfried, perto do epílogo, como gesto indicador da anagnorese de Brünnhilde e factor determinante para que a decisão de vingança de Brünnhilde possa ser simultaneamente a proposta de uma nova era, após o fim dos deuses.

Não deixando, contudo, de insistir no carácter musico-dramático do *Leitmotiv* Dahlhaus considera que Wagner, através da consecução destes efeitos, assume o papel semelhante ao do escritor épico, visto sobrepor o seu comentário ao discurso das personagens, através do contínuo entrecimento de motivos (Dahlhaus,1980:118). De facto, para que o *Leitmotiv* possa efectivamente ser um motivo condutor, tem que ser apreendido enquanto ideia musical, introduzida ao mesmo tempo da palavra e da acção cénica, ou seja, os acontecimentos em palco têm que ser referidos no texto, na dependência dos motivos musicais. Só este relacionamento entre gesto, palavra e melodia permite que o *Leitmotiv* se torne um elemento de ligação entre o que agora se vê e ouve, e o que não se vê e não se ouve neste agora, mas aparecera anteriormente contextualizado dramatica e musicalmente.

O motivo do Anel facilita a ilustração destes aspectos formais, visto encontrar-se presente em quase todas as cenas, desde os primeiros momentos da Tetralogia até ao final, ouvindo-se em partes orquestrais ou acompanhando a intervenção das personagens (num total de treze). Mencionado primeiramente em *Das Rheingold* pelas Filhas do Reno, surge aí ligado aos motivos das Filhas do Reno, do Ouro do Reno e da Renúncia ao Amor (cena1), simbolizando um poder incomensurável, semelhante ao dos elementos da Natureza. Durante a cena seguinte, no diálogo entre Wotan, Loge e os Gigantes, o motivo do Anel, ao ser associado ao de Walhall, intensifica o seu poder, igualando-se ao dos deuses; nas cenas três e quatro, Alberich, na iminência de perder o anel, amaldiçoa quem dele tomar posse; o final da cena quatro assiste à confirmação dessa maldição no combate mortal entre os Gigantes. Foi, pois, necessário o entretimento com outros motivos musicais, em correspondência com as diferentes situações cénicas, para que o seu conteúdo referencial ficasse definido. A partir daqui e até à cena três do segundo acto de *Siegfried*, o motivo do Anel faz-se ouvir sempre na ausência do próprio objecto, e adquire uma maior eficácia premonitória da queda ou morte, para as personagens que desejam o seu poder, respectivamente Wotan, Mime e Alberich. Logo que Siegfried toma posse dele e até ao epílogo, o motivo do Anel aparece, na maior parte dos casos, associado ao de Siegfried ou ao de Hagen, as duas personagens que mais disputam a sua posse em *Götterdämmerung*. Até mesmo no momento em que Siegfried e Brünnhilde trocam entre si os seus bens mais preciosos, Grane (o cavalo da Valquíria) e o anel, como símbolos do seu amor, a maldição não deixa de actuar, já que essa paixão fica condenada à morte e à renúncia.

As didascálias exemplificam frequentemente a interdependência entre gesto-palavra-música, visto que incluem instruções rigorosas sobre movimentos das personagens em cena, os quais devem ser realizados em perfeita sintonia com o fundo

musical que então se fizer ouvir; no final da segunda cena do primeiro acto de *Die Walküre*, a didascália que regula a movimentação de Sieglinde, enquanto prepara o soporífero para Hunding, refere que Sieglinde, antes de se retirar de cena, deve olhar para Siegmund e para o tronco onde está enterrada Notung, a espada de Siegfried, no exacto momento em que a orquestra reproduz esse motivo.

### 3.2.1. Melodia infinita

Vejamos agora como o entretecimento e recombinação de *Leitmotive* transcreve numa melodia o desenvolvimento da acção cénica e completa a palavra das personagens. Através da *Leitmotivik*, os fios da trama dramática fazem e desfazem ligações - relembremos que um acontecimento evoca algo anterior, por causalidade ou por analogia, formando-se sucessivamente novas redes de motivação dramática, numa contínua correspondência entre melodia, palavra e gesto. Os diálogos são sustentados pela orquestração dos motivos, cabendo à música a transmissão de sensações e a materialização de pensamentos na sua pureza melódica (RW: 1851:321-2), obedecendo a um modelo formal, que acaba por se impor a toda a obra musical. Não se trata unicamente de identificar e reconhecer uma personagem, um objecto, um sentimento ou uma situação; nem apenas de relacionar variações de *Leitmotive* com efeitos de modulação desses mesmos personagem, objecto, sentimento ou situação; trata-se agora de interpretar a rede combinatória dessas sucessivas variações, a qual se apresenta ao espectador como um processo de narrativização musical do próprio enredo.

Wagner chamou *melodia infinita* (RW: 1860:93) a esse modelo formal. O conceito wagneriano de melodia infinita deve ser compreendido antiteticamente a outra

designação, pela qual Wagner se refere à melodia característica de Rossini, a saber, «melodia absoluta». O adjectivo caracteriza a acção do efeito da melodia rossianiana, desprovida de significado, subjugando o público, o qual do espectáculo-ópera, não retira mais do que a lembrança de uma melodia, «unter der narkotisch berausenden Wirkung eines Operabends»<sup>74</sup> (RW, 1851:46-7).

Nas palavras de Dahlhaus, a melodia é *infinita* quando cada frase musical se torna portadora de informação, quando cada momento musical adquire significação dramática e manifesta o seu enquadramento com outros momentos; para que tal efeito se produza, torna-se necessário o rápido reconhecimento dos motivos, aliado à compreensão do seu significado e conteúdo referencial, e a lembrança efectiva da motivação dramática. Por outro lado, só é possível reconhecer os motivos e as ligações dramáticas entre eles, se o seu número não for excessivo e se o ouvido distinguir igualmente uma relação entre eles (Dahlhaus, 1971:15); daí que a solução técnica encontrada por Wagner, tenha sido a de derivar um maior número de motivos secundários, a partir de um núcleo mais reduzido de motivos principais. O facto de a motivação dramática ser explícita, ou seja, basear-se na acção cénica, no gesto de uma personagem, contribui para o bom entendimento e descodificação do significado da melodia infinita; esta essência visual, subjacente à eloquência da música, constitui um dos universos de referência para a designação metafórica de drama musical como «*ersichtlich gewordene Taten der Musik*» (RW, 1872:276), a que voltaremos no terceiro ponto deste capítulo.

Para clarificar este conceito, recorreremos a outro exemplo. No terceiro acto do drama *Siegfried*, o final da segunda cena e o início da terceira transporta-nos a uma acção que se sintetiza em poucas palavras: Siegfried, o herói que não conhece o medo,

---

<sup>74</sup> A metaforização do efeito da música em embriaguez dos sentidos passará a caracterizar a própria música wagneriana, como em Tolstoy: «This can be achieved in a still quicker way by drinking wine or smoking opium. It is the same while listening to Wagner's operas.» (Tolstoy, 1898:111).

vai ultrapassar pela sua coragem os obstáculos necessários para despertar com um beijo Brünnhilde, a Valquíria, do sono em que Wotan, seu pai, a mergulhara; tem que subir ao rochedo, onde ela repousa, e atravessar a barreira de fogo que a cerca; Brünnhilde desposará o homem que a acordar, mas vai perder a condição divina de Valquíria, para ser uma mulher mortal. No palco, surge o mesmo cenário da cena final do drama anterior, *Die Walküre*, durante a qual Wotan lançara o sono sobre Brünnhilde, para agora servir uma encenação possível para os trabalhos de Siegfried. Ouve-se, então, uma parte orquestral, com cerca de seis minutos de duração, cuja melodia assenta no entrecimento de oito motivos, todos eles referentes a acontecimentos ocorridos ou pressagiados em *Die Walküre*. Embora já tivessem servido de base à cena final da segunda jornada, tinham surgido combinados com outros, daí resultando uma outra rede de ligações e, conseqüentemente, um outro pensamento musical.

Na cena de *Die Walküre*, a rede de *Leitmotive* sublinha toda a acção cénica, seguindo o diálogo entre Brünnhilde e Wotan; é dado maior relevo aos motivos do Sono e ao do Aviso do Destino e, na parte final, ao do Fogo. Os motivos de Siegfried e do Aviso do Destino funcionam como motivos proféticos, visto que Siegfried não aparecera ainda em cena. Ao ouvir e ver a primeira cena do terceiro acto de Siegfried, em especial a re-exposição dos motivos durante o interlúdio orquestral, o espectador tem o tempo de reflexão necessário para poder evocar a cena em que inicialmente os ouvira, tendo a possibilidade de articular o momento presente, com aquele que é evocado pela música.

Do ponto de vista estrutural e numa formulação muito simples, a melodia infinita distingue-se por evitar cesuras e cadências, ultrapassando a estruturação musical

periódica, possibilitando que a transição entre os diversos momentos do drama se realize sem cortes abruptos.<sup>75</sup>

O drama musical wagneriano apresenta, do ponto de vista formal, um modelo alternativo ao esquema tradicional da ópera exactamente devido à ausência de uma compartimentação em números musicais; narração e expressão não têm que se conformar a modelos compositivos opostos, tais como a ária e o recitativo, formas de apresentação habituais na ópera em toda a Europa até meados do século passado. Quer o modelo italiano de ópera, quer o francês, assentam numa estrutura sequencial de números, verificando-se a alternância de momentos onde predomina a narração - o recitativo -, e momentos de domínio da expressão - a ária. Este pressuposto estético obrigava a que as personagens exteriorizassem sentimentos e conflitos emocionais nas árias, havendo lugar a menos acção em palco, e reservava a narração de acontecimentos ao recitativo, o qual, por seu lado, tinha menos expressão melódica, e era naturalmente reduzido ao mínimo indispensável para estabelecer a ligação entre os momentos de maior intensidade dramática, vividos nas árias. Sendo a ópera constituída por partes separáveis e distintas (daí a designação *ópera de números*), sucediam-se, então, árias, duetos ou eventualmente tercetos, coros, a que se juntava até a dança, de acordo com o modelo da ópera francesa; do ponto de vista formal, a música não necessitava de estabelecer ligações entre os números (Honegger, 1976:708).

Deste modo, a estruturação temporal da acção dramática na ópera tradicional estava condicionada pela sequencialidade dos números musicais, assemelhando-se mais a uma sucessão de episódios do que ao desenrolar de uma intriga dramática em cenas, como é comum no teatro não lírico. Ora sendo o drama musical construído sobre a

---

<sup>75</sup> Para uma análise detalhada da ultrapassagem da estruturação periódica, v. Carl DAHLHAUS, «Form und Motiv im Ring des Nibelungen», in *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1971, pp. 47-86, bem como Anthony NEWCOMB, «The Birth of Music out of the Spirit of Drama - an Essay in Wagnerian Formal Analysis», in *The Garland Library of the History of Western Music, vol. 12 - Opera II: Mozart and After*, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1985, pp. 38-66.

melodia infinita, enquanto extensa rede combinatória de *Leitmotive* abrangendo toda a obra, a música pode secundar o diálogo dramático e, sobretudo, amplificar os momentos de recapitulação e antecipar determinados aspectos da acção: O espectador actualiza continuamente o desenvolvimento da intriga dramática, ao ser-lhe permitido associar o presente com o ausente, uma emoção agora vivida com uma sensação anteriormente interiorizada. A este efeito de apresentação e re-exposição dos acontecimentos ou sentimentos anteriormente vividos chamou Wagner «*Verwirklichung*», traduzível por realização ou efectivação (RW , 1851:203), preferindo Dahlhaus designar este efeito por «*Vergegenwärtigung*», ou seja, presentificação (Dahlhaus,1971:39). O que está em causa é, na realidade, a manipulação do tempo conseguida pelas ligações sucessivas de motivos, apresentando a intriga, pela primeira vez no teatro lírico, um nível de condensação dramática reflectido simultaneamente na música, no texto e na interacção cénica. Embora a Tetralogia apresente a concepção aristotélica de estruturação temporal da acção, e se possa delinear o princípio, o meio e o fim dos diversos fios do enredo, a constante presentificação de reminiscências e pressentimentos envolve essa intriga num processo de integração do passado e do futuro no momento presente, contribuindo para diluir o efeito de passagem do tempo. O apagamento da estratificação temporal faz-se sentir particularmente nos momentos reservados à voz da orquestra, como passaremos a explicar.

### 3.2.2. A voz da orquestra

Wagner considerava que no drama musical todas as artes se deviam subordinar à acção dramática, dado que o drama é a forma «universalmente compreendida» e «artisticamente perfeita» (RW, 1849:131). Mesmo a música orquestral podia adequar-se

a essa acção dramática (*ibid*, 135), desenvolvendo a especificidade da sua linguagem, distinta da verbal, por possuir a capacidade de exprimir o indizível: « Das Orchester besitzt unleugbar ein Sprachvermögen, (...) daß es das Vermögen der Kundgebung des Unausprechlichen ist» (RW, 1851:308-9). Habitualmente designa-se por *voz da orquestra* essa capacidade explanatória transmitida pela orquestração dos *Leitmotive*, a qual é particularmente acentuada nos momentos puramente orquestrais. Contam-se onze prólogos e interlúdios na Tetralogia, os quais se caracterizam, com incidências variáveis, por estabelecer a ligação entre actos ou cenas, quer pela re-exposição ou antecipação de acontecimentos, quer por se constituírem como elipses ou como resumos, aumentando a sua frequência à medida que nos aproximamos do epílogo. Os três primeiros dramas musicais da Tetralogia apenas apresentam prelúdios a anteceder cada um dos actos, ao passo que *Götterdämmerung*, além desses prelúdios, apresenta três interlúdios estabelecendo ligações entre as duas cenas do prólogo, entre a segunda e a terceira cenas do segundo acto e novamente nas mesmas cenas do terceiro acto.<sup>76</sup>

Wagner considerava que a orquestra herdara do coro da tragédia grega «seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama» (*ibid.*, 328) e a sua concepção de drama musical pretende restituir o teatro à sua condição primordial. É neste enquadramento que deve ser compreendida a aproximação desejada por Wagner entre a voz da orquestra e o coro da tragédia grega; não existindo semelhança na natureza e nos meios de expressão, ambos oferecem ao autor a possibilidade de dispor de momentos durante a representação em que pode avaliar a acção, comentar os acontecimentos, ser a voz da consciência das personagens, e exigir uma resposta intelectual ou emotiva do público. Não obstante, esta reivindicação de Wagner não é recebida consensualmente pela crítica. H. Brown considera mesmo que a orquestra assume a função do coro grego,

---

<sup>76</sup> Pela leitura da sinopse, onde se encontra explicitado o entrecimento dos motivos dos prelúdios e interlúdios, compreende-se o modo como estabelecem a transição entre as cenas e os actos.

recriando no teatro moderno o papel de comentador do coro clássico e sustenta o seu argumento ao colocar Wagner na tradição da teoria e da prática do drama clássico alemão, citando Lessing (1729-1781) e Schiller (1759-1805), a partir de estudos anteriores de Burdach e Borchmeyer<sup>77</sup>(H. Brown, 1991:41-60). Com efeito, o próprio Wagner, ao analisar a situação do teatro alemão do seu tempo, considerava que a tragédia se esgotara, após a produção dramática de Tieck (1773-1853), Goethe (1749-1832) e Schiller, pelo que se tornava necessário impor um novo modelo ao drama trágico (RW, 1851:120-150). Segundo H. Brown, a renovação do drama alemão tem, como etapa inicial, a realização wagneriana das considerações de Lessing e Schiller; o primeiro considerara que a orquestra, em certa medida, ocupava a função do coro grego, e que a música, no início, no final e nos intervalos, deveria reflectir o conteúdo dramático, defendendo igualmente uma maior aproximação entre *Tonkunst* e *Poesie*, pelos benefícios obtidos na representação pública<sup>78</sup>. Um dos argumentos de Schiller para a reintrodução do coro na tragédia, sublinhava que «o coro purifica portanto o poema trágico ao separar a reflexão da acção e ao armar, precisamente através dessa separação, a própria acção como força poética (...)»<sup>79</sup>.

Embora Dahlhaus seja o musicólogo que mais acentua a vertente dramática da forma musical em Wagner, separa claramente a voz da orquestra de qualquer semelhança com o coro grego. Sem nunca minimizar a expressividade da orquestra, acentua que ela se deve principalmente ao facto de Wagner ter redimensionado a técnica de orquestração da sinfonia, tal como a recebera de Beethoven e de Berlioz, o que em

---

<sup>77</sup> Konrad BURDACH, «Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik», in *Vorspiel: Gesamte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes*, Halle, 1925; Dieter BORCHMEYER, *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart, 1982.

<sup>78</sup> cf. Gotthold Ephraim LESSING, «Sechszwanzigstes Stück» (Den 28. Julius 1767), «Siebenund-zwanzigstes Stück» (Den 31. Julius 1767), in *Lessings Werke, Vierter Band - Hamburgische Dramaturgie*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1978, pp.127-136.

<sup>79</sup> cf. Friedrich SCHILLER, «Sobre o Uso do Coro na Tragédia» (1803), § 20, in *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, pp. 233-39.

sua opinião, se enquadra dentro do domínio das teorias expressivas na Estética e não na teoria dramática alemã (Dahlhaus, 1967:24-31; 1980:118).

Qualquer um dos argumentos acaba, porém, por destacar os recursos oferecidos pela voz da orquestra, os quais originam momentos de uma interação específica de um espectáculo wagneriano, em que o efeito da presentificação dos acontecimentos ou emoções pela orquestra acciona mecanismos de reflexão no público. A marcha fúnebre de Siegfried, perto do final de *Götterdämmerung*, exemplifica claramente este efeito; encontramos-nos muito perto do epílogo da Tetralogia, na passagem da segunda para a terceira cena do último acto. Siegfried, herói puro e sem medo, filho dos Wälsungen, perdera a memória, sob o efeito de um filtro oferecido por Hagen, descendente dos Nibelungos. Siegfried prometera não só a sua própria esposa, Brünnhilde, filha do deus Wotan, a Gunther, irmão de Hagen, como também casar com a irmã destes, Gutrune. Brünnhilde, ignorando os poderes do filtro do esquecimento, cedera às pressões de Hagen, que queria apoderar-se do anel feito de ouro do Reno, e denunciara o ponto vulnerável de Siegfried; Hagen matara-o com um golpe de lança nas costas. A marcha fúnebre faz-se ouvir durante oito minutos, a anteceder a última cena, na qual se vai assistir ao anúncio da restauração da harmonia inicial: Brünnhilde restitui o anel de ouro ao Reno e imola-se na fogueira onde ardem os restos mortais de Siegfried. O fogo propaga-se à residência dos Deuses, que desaparecem igualmente nas chamas, dando origem ao crepúsculo dos deuses; Brünnhilde e Siegfried morrem, mas esta assegura que não haverá mais ambição por riquezas e pelo poder, para que, um dia, possa haver lugar para o amor. Os motivos que se entrecem na marcha fúnebre são os seguintes: Infortúnio dos Wälsungen, Wälsungen, Compaixão, Amor, Espada, Trompeta de Siegfried, Tema dos Heróis, Brünnhilde, Infortúnio, Maldição, Anel, Assassínio e Gutrune. Ouve-se, então, pela voz da orquestra, a história da luta perdida dos

Wälungen contra o destino, que se iniciara em *Die Walküre* ; o heroísmo e o amor de que são portadores sucumbem à ambição e à luta entre Deuses e Nibelungos, os quais lutavam pela posse do anel desde o prólogo, *Das Rheingold*. O heroísmo de Siegfried, anunciado pelo motivo da Trompeta de Siegfried ao longo da segunda jornada, sucumbe ao motivo do Assassínio, que cresce de intensidade até dominar todos os restantes. O motivo de Brünnhilde, ao entretecer-se neste, antecipa o desaparecimento dos Deuses e o dela própria.

Encontram-se assim criadas as condições para que o espectador - ouvinte, antes do desfecho, seja capaz de reconhecer e acompanhar as diferentes funções ou relações dos *Leitmotive* e, sobretudo, de reflectir sobre o essencial da intriga dramática de toda a Tetralogia: a história mítica e a história épica, as personagens dos quatro reinos, a maldição que recai sobre todos os que tocarem no anel. Tendo decorrido mais de quinze horas de representação, sem contar intervalos entre os actos, ao longo de quatro dias, a recordação do que se passara é fundamental para que a assistência possa viver a intensidade dramática da decisão de Brünnhilde, a Valquíria, a qual, embora reduzida à condição de mortal, é a única a poder lançar a esperança do aparecimento de uma nova era, a construir sobre as cinzas da ordem antiga. O compositor usa «our ears as a second pair of eyes» (Donington, 1974:251) e a emoção estética que daí advém, não resulta de um simples acto de audição, mas sim de um acto de observação reflexiva de natureza musical.

### 3.3. Obra de arte total

A melodia infinita e a voz da orquestra só se tornam possíveis após o domínio da *Leitmotivik*, a qual assenta necessariamente na plasticidade formal e funcional e na referencialidade do *Leitmotiv*, como víramos no primeiro ponto deste capítulo. Importa realçar que o conjunto dos processos compositivos wagnerianos pressupõe a complementaridade entre a visão e a audição, os órgãos dos sentidos que simbolizavam o interior e o exterior do homem (RW, 1849:32), sendo factores condicionantes do aparecimento da obra de arte enquanto «acto vital imediato» e do novo «homem-artista» (*ibid.*, 12; 67). Por outro lado, a voz da orquestra deve estimular na assistência uma reacção semelhante à causada pela dança, onde o olhar regista o gesto, o qual se propaga espacialmente, ao passo que o ouvido retém a vibração temporal inerente à música; o ritmo, nascido da sincronização do movimento corporal com a melodia, representa o ponto de encontro entre visão-audição, espaço-tempo e gesto-música (RW, 1851:310-312). Segundo Wagner, a dança, associada ao canto, está na base de todas as formas musicais (*ibid.*, 23), e a tríade gesto-palavra-som, fundamento do *Leitmotiv*, reflecte a primitiva união de «Tanzkunst», «Tonkunst» e «Dichtkunst» (RW, 1849:36).

Subjacente a estas considerações, reconhece-se a presença da *mousike* da Grécia arcaica como modelo inspirador, enquanto arte na qual a música e a palavra formavam um todo, numa interdependência que excluía a subordinação. Relembre-se ainda que a recepção actual da tragédia grega ignora um elemento compositivo essencial - a música -, visto ter-se perdido a notação musical; com a música, perdem-se todos os efeitos musicais, isto é, a dança, a melodia e o ritmo (Rodriguez Adrados, 1980:136).

Wagner afirmava-se como *mousikos* pela acumulação de funções poeta/músico e, ao restituir a música à tragédia, revia-se como tragediógrafo clássico, na herança de Ésquilo; a orquestra como coro, o modelo de tetralogia, a concepção de um teatro e de um festival para representação dos seus dramas musicais são reflexo dessa herança.

Contudo, convém lembrar que muitas das questões a que Wagner quis responder foram formuladas bem mais perto do seu tempo. Às considerações de Lessing e Schiller sobre a tragédia, deve juntar-se a extensa reflexão teórica do romantismo alemão, no qual a música é apresentada como o meio preferencial para expressão de sentimentos e a forma mais elevada de arte<sup>80</sup>. Não são apenas os fragmentos de Novalis (1772-1801) a trazerem a música como centro do homem e do universo, como «manifestação acústica da alma»<sup>81</sup>; Wackenroder (1773-1798) concedia à música o poder de despertar sentimentos inconscientes<sup>82</sup>, Tieck celebrava a música como «mistério último da fé, a Mística, a religião totalmente revelada»<sup>83</sup>, A.W. Schlegel (1767-1845) retomava a unidade primitiva da música, ressaltando o lado plástico que advinha da dança e atribuía a possibilidade de concordância entre ritmos e estados de espírito<sup>84</sup>. Os textos de Friedrich Schlegel (1772-1829) apontam para um conceito de poesia reflexiva e em permanente devir, que realize a síntese dos opostos, para a necessidade de uma nova mitologia e para a superioridade da expressão de sentimentos pela música<sup>85</sup>. Schelling (1775-1854) reservava o ideal e o subjectivo à filosofia e o real e o objectivo à arte, preconizando uma obra de arte «inteira» que compreendesse a lírica, a épica e o drama, como forma de cumprir a tarefa da filosofia da arte, isto é «apresentar no ideal o real

---

<sup>80</sup> Sobre a importância da música na reflexão teórica do romantismo alemão, v. M.H. ABRAHMS, «Expressive Theory in Germany: *Ut Musica Poesis*», in *The Mirror and the Lamp*, Oxford Univ. Pr., 1953, pp. 88-94, bem como Rita IRIARTE, «A Música no Romantismo Literário Alemão», in *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, apáginastantas, Materiais Críticos, Lisboa, 1987, pp. 7-24.

<sup>81</sup> in NOVALIS, Fragmento 380 de *O Projecto Universal (Das Allgemeine Brouillon)*, *Materiais para a Enciclopédica 1798/99*, in *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, organização, introdução e notas de Rita IRIARTE, apáginastantas, Materiais Críticos, Lisboa, 1987, p. 66. Thomas Mann refere a influência de *Hymen an die Nacht* de Novalis sobre *Tristan und Isolde*, bem com de *Lucinde* de Friedrich Schlegel (carta a Paul Steegemann de 18.8.1920, in *Thomas Mann - Briefe 1889-1936*, S. Fischer Verlag, 1961).

<sup>82</sup> cf. Wilhelm Heinrich WACKENRODER, *A essência singular da arte musical e a psicologia da música instrumental contemporânea*, op. cit., p.42.

<sup>83</sup> in Ludwig TIECK, *Fantásias sobre a Arte*, op. cit., p. 56.

<sup>84</sup> in August Wilhelm SCHLEGEL, *Música*, op. cit., p. 74-82.

<sup>85</sup> Entre outros possíveis, cf. o Fragmento 116 e *Gespräch über die Poesie* in Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, Band 2, hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, Ferdinand Schöningh, München-Wien, 1988, pp. 114, 187-222.

que se encontra na arte» (Schelling, 1802:147;154)<sup>86</sup>. Mais tarde, Schopenhauer (1788-1860) iria colocar a música acima de todas as artes e mesmo num plano superior ao mundo das Ideias, por ser a única arte capaz de objectivação directa da Vontade (Schopenhauer, 1818:321). E.T.A. Hoffmann (1776-1822) debate a problemática da subordinação do texto à música em *Der Dichter und der Komponist*, diálogo em que encontramos referência à necessidade de subordinar o texto e a música à acção<sup>87</sup>.

Na confluência destas formulações, Wagner via-se como o novo artista perfeito, no qual não haveria oposição entre músico e poeta, do mesmo modo que não existiria oposição entre uma «Wortsprache» e uma «Tonsprache» na sua linguagem. A nova linguagem poética é «Wort-Ton-Sprache» e quem a profere é «der vollkommener künstlerischer Mensch», aquele em que «der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter» (RW, 1851:293; 317).

O drama musical wagneriano cumpre outra das intenções do romantismo alemão, a de uma nova obra de arte, que materialize a síntese das várias artes. *Gesamtkunstwerk* é o termo que permanece por nele transparecer uma forma de arte, onde todas as outras deixam a sua marca, mesmo se aparentemente ausentes do resultado final. Wagner, mais uma vez, nunca estabilizou uma designação para este conceito; a fórmula, anteriormente citada, para designar o drama musical - «*ersichtlich gewordene Taten der Musik*» -, manifesta a última preferência do compositor e reflecte a influência da leitura de Schopenhauer, a partir de 1854 (Dahlhaus, 1971:53). Esta designação data de 1872, enquanto a primeira definição de *Gesamtkunstwerk* é de 1849;

---

<sup>86</sup> Pese embora o facto de a introdução à obra *Philosophie der Kunst* ser publicada apenas em 1859, o texto foi divulgado nas lições de Jena (1799-1803), mais precisamente durante o inverno de 1802-3 (Lacoue-Labarthe, 1978:372).

<sup>87</sup> In *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, organização, introdução e notas de Rita IRIARTE, apáginastantas, Materiais críticos, Lisboa, 1987, p. 111-129. Publicado originalmente em 1814, é inserido na colectânea *Die Serapionsbrüder* em 1819; Wagner aí encontrou igualmente a fonte temática para *Die Meistersinger von Nurnberg* (Gregor-Dellin, 1980:476).

aí, o compositor refere explicitamente que todas as artes devem ceder o lugar a uma nova arte, que compreenderá todas as outras:

«Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichungen des Gesamtzwecks *aller*, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, - dieses großes Gesamtkunstwerk erkennt er [der Geist] nicht als die willkürlich mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.» (RW, 1849:29-30)

Na obra de arte total, o músico precisa de encontrar «o motivo poético» para fundamentar o trabalho de composição musical (RW, 1857:33-34); a dança encontra-se presente na própria música, pois esta nasceu «através do ritmo da dança», e ainda se objectiva na mímica; o gesto completa a palavra que é transportada pela música. A escultura ou encontra a sua razão de existir enquanto «escultura na arquitectura» ou emerge como escultura em movimento, no corpo do actor; o arquitecto terá de submeter-se à vontade do poeta e do tragediógrafo, construindo um teatro, que é simultaneamente «templo dos Deuses» e «teatro de tragédias do povo». A pintura é colocada ao serviço da cenografia para criar, em palco, a ilusão da natureza. O actor torna-se «Schauspielerdichter» e nele se materializa a ilusão:

«So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama: dem Tänzer, dem Mimiker, reicht der bildende Künstler die Hand, um ihn selbst aufzugehen, selbst Tänzer und Mimiker zu sein.» (RW, 1849:92-133).

A ideia de um teatro propositadamente construído para a representação da Tetralogia já se encontrava manifesta no prefácio à primeira edição do poema de *Der Ring des Nibelungen* ; o compositor assinalava, entre outros aspectos, a disposição do público em anfiteatro e a localização da orquestra fora do olhar da audiência, como elementos fundamentais de uma «architektonische Täuschung» (RW, 1862:353-5). Dez anos mais tarde, iniciava-se a construção do *Festspielhaus* em Bayreuth, onde o compositor-poeta controlaria a totalidade do espectáculo, assumindo as funções de

maestro, encenador e director de iluminação. Como características inovadoras em relação ao teatro de ópera tradicional, este teatro apresenta todos os lugares ao mesmo nível, um palco de uma dimensão inusitada para a época (32 metros de largura por 23 metros de profundidade), onde a amplitude do proscénio permite a inclusão de colunas que estabelecem um elemento arquitectónico de união entre o palco e o anfiteatro. A orquestra encontra-se retirada do olhar do público, colocada num fosso místico - *mysticher Abgrund* -. O tecto de madeira actua como um painel reflector do som da orquestra para o palco, antes da sua projecção para o auditório, em simultâneo com o som proveniente das vozes em palco (Skelton, 1992:356). A qualidade de som assim obtida, a obrigatoriedade de assistir ao espectáculo com as luzes apagadas e um desenho de sala onde todo o público tem um ângulo de visão e audição o mais idêntico possível são elementos decisivos para intensificar o impacto do espectáculo.

*Leitmotiv, unendliche Melodie, Gesamtkunstwerk* são as formas encontradas por Wagner para materializar o drama musical, que se apresenta igualmente como uma nova proposta de realizar arte, as quais permanecem em discussão constante durante o wagnerismo, tal como foi documentado nos dois primeiros capítulos deste trabalho. No capítulo seguinte, analisa-se o modo como algumas das inovações formais introduzidas por Wagner se reflectem no uso do *Leitmotiv* em *Buddenbrooks*.

## CAPÍTULO IV

### A técnica do *Leitmotiv* em *Buddenbrooks*

Na primeira parte deste capítulo, após uma abordagem crítica das definições existentes do conceito de *Leitmotiv* em literatura, analisa-se a sua relação com o *epitheton ornans*, apresentando-se, em seguida, as conclusões dos estudos mais recentes

sobre o *Leitmotiv* em Thomas Mann. A segunda parte do capítulo estuda a técnica do *Leitmotiv* em *Buddenbrooks* e divide-se em duas secções: a primeira exemplifica e comenta a caracterização física e psicológica das personagens através do *Leitmotiv* e a segunda reúne um outro conjunto de *Leitmotive*, a partir dos quais se pode analisar a presentificação da acção, num efeito semelhante ao do *Leitmotiv* wagneriano. Na terceira parte do capítulo, também subdividida, examinam-se outras estratégias narrativas, cuja natureza ou eficácia a nível da estruturação temporal apresenta aspectos comuns com a técnica do *Leitmotiv*. No primeiro ponto, definem-se e comentam-se os casos de *leitmotivisches Wort* e de auto-citação e, no segundo, exemplificam-se alguns dos processos compositivos utilizados para assinalar a passagem do tempo. Neste segundo ponto, partindo de um desses procedimentos e da sua recorrência sistemática, analisa-se a ligação de *Buddenbrooks* com *Der Ring des Nibelungen*.

#### 4.1. O conceito de *Leitmotiv* em literatura

O problema crucial para a generalidade dos críticos reside no esclarecimento da ambivalência das duas heranças presentes no *Leitmotiv*, nomeadamente, a herança musical, através de Weber e Wagner, e a herança da tradição literária épica, através do *epitheton ornans*. Os dicionários de termos literários apresentam um conjunto bastante variável de definições, que frequentemente diluem a fronteira entre a vertente musical e a vertente literária, o que não contribui para a clarificação do termo. Embora em algumas dessas obras a entrada «*Leitmotiv*» seja inexistente<sup>88</sup>, na maioria dos casos em que ocorre, é referida a origem musical do termo, filiando o seu uso nos compositores mencionados. Porém, a definição do uso musical nem sempre é rigorosa, quer ao nível

---

<sup>88</sup>Por exemplo, Harry SHAW, *Dicionário de Termos Literários* (1973), D. Quixote, Lisboa, 1982 e Joe BAS e George IWANAGA, *Manual de Términos Literários*, University Press of America, Lanhan, New York, London, 1987.

da caracterização do *Leitmotiv*, quer ao nível da função dentro da obra musical, dado que o traço distintivo apontado é, essencialmente, o seu carácter repetitivo, sendo omitido o efeito de presentificação através da *melodia infinita*, tal como foi descrito nas páginas 59 e 60 do terceiro capítulo desta tese.

A incidência na repetição e a alusão ao poder evocativo levam a definições restritivas como a de Holman e Harmon, para quem o *Leitmotiv* é «in art, a recurrent repetition of some word, phrase, situation, or idea, such as tends to unify a work through its power to recall earlier occurrences»<sup>89</sup>. Esta noção encontra-se ainda presente em Cuddon, o qual menciona o emprego do *Leitmotiv* «also in a broader sense to refer to an author's favourite themes»<sup>90</sup>, uso que é refutado por outros autores. Encontram-se igualmente erros originados pela interferência com outros efeitos baseados na repetição, como em Estébanez Calderón, que cita como exemplo o refrão de uma poesia <sup>91</sup>. Best e von Gilbert apresentam as entradas mais completas, tanto na definição do termo em musicologia e em literatura, como nos autores mencionados nos exemplos. No uso musical, Best destaca a caracterização de personagens e situações e a iteratividade e, em relação ao uso literário, acrescenta o efeito de lembrança da personagem, do objecto ou da situação através da repetição, bem como o seu papel na organização da narrativa (Best, 1972:289)<sup>92</sup>. A definição de von Wilpert é a mais rigorosa, pois refere o significado simbólico da repetição do *Leitmotiv* musical, e reserva o termo *Leitmotiv* em literatura apenas para os casos em que o seu uso literário remete para o musical,

---

<sup>89</sup> C. Hugh HOLMAN e William HARMON, *A Handbook to Literature*, Macmillan Publishing Company, New York, 1992, p. 264.

<sup>90</sup> J.A. CUDDON, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (3rd edition), Blackwell Publishers, London, 1991, p. 185.

<sup>91</sup> Estébanez Calderón exemplifica com um refrão de uma poesia de Lorca (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), após ter afirmado que *Leitmotiv* é «en literatura ... una determinada palabra, expresión, verso o figura literaria (imagen, metáfora, símbolo) que reaparece a intervalos a través de una obra» (in Demétrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 604).

<sup>92</sup> Otto BEST, *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1972, p. 289: «Leitmotiv, das: a) musikal. Motiv, ds zur Charakterisierung best. Personen, Gegenstände etc. wiederholt wird (K.M.von Weber, R. Wagner); b) Motiv bzw. typ. Situationen, Formulierung, Gegenstand, deren ständige Wiederkehr der Charakterisierung wie Erinnerung dient; als Element verspannder Gliederung auch techn. Mittel des Aufbaus.» Best inclui uma listagem de obras da literatura alemã com a citação de alguns *Leitmotive* (Goethe, Grillparzer, T. Mann, H. Böll).

excluindo a aceção de motivo condutor como tema ou ideia recorrente na obra de um autor:

Leitmotiv, 1. in der Musikwissenschaft charakteristischer Melodieteile in größeren Musikwerken mit symbolischer Bedeutung, bes. bei Wiederkehr inhaltlich wesen verwandter Stellen (Gedanken, Gefühle), oder als Thema e. Person, z.B. bei Weber und R. Wagner verwendet; 2. daher in der Lit.wissenschaft entlehnt als formelhaft wiederkehrendes zentrales Motiv, z.B. Dingsymbol, Falke, stehende Redewendung bestimmter Personen, wiederholte Handlungsteile, bes. bei Goethe («Wahlverwandtschaften»), Ibsen und Th. Mann ausgebildet; in der Lyrik auch e. rhythmisches Motiv. 3. fälschlich gebraucht für die durchgehende Haltung e. Dichtung, z. B. Jenseitssehnsucht u. ä. (v. Wilpert, 1964: 374-5)

Vaget e Klussmann são os autores dos estudos mais recentes sobre a caracterização do *Leitmotiv* na obra de Thomas Mann<sup>93</sup>. Vaget considera pouco correcta a exemplificação do seu uso recorrendo a autores anteriores à recepção de Wagner, visto que casos como os de Tolstoi ou Charles Dickens (1812-70) representam antes um momento de continuação da herança épica, através do *epitheton ornans*. Para este crítico, mesmo o *Leitmotiv* simbólico, analisável nas obras de Mann, encontra-se dentro dessa tradição e o traço fundamental para a separação entre a influência épica e a influência musical reside na possibilidade de uma nova organização do tempo na narrativa, só possível pela assimilação do efeito do *Leitmotiv* wagneriano<sup>94</sup> (Vaget, 1984:329-30).

Por sua vez, Klussmann considera que a falta de rigor no uso do termo *Leitmotiv* se deve à sua aplicação demasiado generalizada a formas de caracterização de personagens em momentos particulares em contos, novelas e romances de autores tão distintos entre si como Henry Fielding (1707-54), Goethe, Dickens, Tolstoi e Emile Zola (1840-1902). Todavia, este crítico chama a atenção para o facto de Tieck (*Franz*

---

<sup>93</sup>KLUSSMANN, Paul-Gerhard, «Die Struktur des Leitmotivs in Thomas Manns Erzählprosa», in WOLFF, Rudolf [dir.], *Thomas Mann: Erzählungen und Novellen*, Bouvier, Bonn, 1984, pp. 8-26; VAGET, Hans-Rudolf, «Thomas Mann und Wagner», in SCHER, Steven Paul [dir.] *Literatur und Musik, Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1984, pp. 326-347.

<sup>94</sup>*Leitmotiv* wagneriano deve ser entendido tal como foi definido na p. 47 do Capítulo III desta tese. Utiliza-se preferencialmente em vez de *Leitmotiv* musical para que, assim, fiquem englobados a caracterização das personagens e o efeito de presentificação de emoções ou de acontecimentos já vividos por essas personagens no drama musical de Wagner. V. também pp. 52-3 do mesmo capítulo.

*Sternbalds Wanderungen* [1798]) utilizar o *Leitmotiv* de uma forma bastante específica, ao remeter para uma anterioridade, para um passado narrado ou não-narrado, ou ao indiciar possíveis acções do futuro, verificando-se, assim, implicações ao nível da estrutura temporal da narrativa. Estes motivos temáticos, recorrentes em literatura, actuam como elementos portadores de significado, produzindo uma maior ligação entre o tema e a estrutura textual, e transmitem ao texto, de imediato, uma significação reconhecível pelo leitor. Por outro lado, a referencialidade e a plasticidade do *Leitmotiv* em Wagner dependem do contexto musical e dramático da obra em que se encontra inserido. Assim, os motivos temáticos cumprem uma função que se aproxima do *Leitmotiv* wagneriano apenas no sentido em que ambos permitem o reconhecimento de uma linguagem de significação simbólica.

Klussmann adianta que, embora na linhagem dos autores acima mencionados, a caracterização das personagens através do *Leitmotiv* em Thomas Mann é muito individualizada, indo de uma posição particular do corpo ao modo de pronunciar uma palavra, e na sua opinião, deve ser entendida à luz do *Leitmotiv* wagneriano, pois depende quer na estrutura, quer no significado simbólico, da narrativa em que ocorre (Klussmann, 1992:11-2). Para este autor, como para Vaget, os motivos no romance naturalista e realista são de estrutura mais simples do que o motivo romântico e filiam-se no *epitheton ornans*<sup>95</sup>, sendo predominantemente constituídos por um adjectivo, um participio ou uma expressão afim. Estas afirmações filiam-se em textos críticos do próprio romancista, nos quais se assume essa herança literária do romance naturalista e realista. Mann observa que o romance de Zola se aproximava da épica pelo uso do *Leitmotiv* e pela caracterização das personagens e, sobre Tolstoi, o escritor afirma que o romancista russo «hat das Leitmotiv, das Selbstzitat, die stehende Sprachwendung, die

---

<sup>95</sup> Klussmann considera que, na épica clássica, a repetição do *epitheton ornans* produz efeitos demasiados estereotipados ao nível da apresentação das personagens (Klussmann, 1984:12). Peacock faz o mesmo tipo de considerações sobre o *Leitmotiv* em *Buddenbrooks* (Peacock, 1934:11).

seine Figuren charakterisiert.» (Mann, 1933:346). Em relação ao uso da *Leitmotivik* em *Buddenbrooks*, Mann considera que se encontra ainda próxima do naturalismo e que o processo de intensificação simbólica não é exclusivamente de inspiração musical, ao contrário de *Der Zauberberg*:

..., und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotives, das ich in die Erzählung [*Der Zauberberg*] übertrug, und zwar nicht, wie es noch bei Tolstoi und Zola, auch noch in meinem eigenen Jugendroman >Buddenbrooks<, der Fall ist, auf eine bloß naturalistisch-charakterisierende, sozusagen mechanische Weise, sondern in der symbolischen Art der Musik. (Mann, 1939:X)

Uma análise da caracterização de epíteto e epitetismo em Fontanier e Lausberg possibilita compreender a ligação frequentemente estabelecida com o *Leitmotiv*, ao permitir delimitar os elementos constituintes que os diferenciam. Dentro da classificação de Fontanier, encontra-se, como figura mais próxima, *Épithétisme* (ou *Épithète composée*, *Épithète en circonlocution*), «une nouvelle figure d'élocution à distinguer», diferente do *Épithète*, o qual, tanto para Fontanier como para Lausberg, consiste num único adjectivo. Fontanier chama-lhe também *une imitation d'Épithète* ou *une espèce d'Épithète toute particulière*:

...l'Épithétisme est une figure qui modifie le terme d'une idée principale par le terme d'une idée accessoire frappante, en l'y joignant, non adjectivement et par loi de concordance, mais indirectement et par loi de simple dépendence; ...une figure qui joint à un substantif, par une préposition, exprimée ou sous-entendue, l'expression de quelque chose de saillant et de pittoresque, qui en devient comme la marque distinctive. (Fontanier, 1830:354-5)

Lausberg sintetiza a mesma ideia nos seguintes termos:

épithétisme, figure d'élocution qui consiste à modifier l'expression d'une idée principale par celle d'une idée accessoire (Lausberg, 1960:III-340;§1245).

Após ter classificado o epíteto como um caso de acumulação subordinante ao serviço do *ornatus*, Lausberg distingue cinco casos na classificação dos usos do *epitheton ornans*. Esta classificação elucida, em certa medida, a variedade de construção

sintagmática e figural do *Leitmotiv* nos romances e novelas de Thomas Mann, principalmente em relação aos casos II, IV e V, como será apresentado na segunda secção deste capítulo:

I - epíteto de nome próprio, o qual por supressão desse nome se converte em antonomásia;

II - epíteto pleonástico;

III - epíteto usado em significação própria e classificável como sinónimo de *copia*;

IV - epíteto metafórico;

V - epíteto metonímico, diferenciando três tipos de relação: causa-consequência, possuidor-posse e estado-processo.

Lausberg salienta ainda o facto de o uso de epítetos em prosa, ao contrário da poesia, não registar normas de proibição ou restrição. Pelo contrário, esse uso beneficia a caracterização, visto que o emprego de dois epítetos «caracterizan al todo en forma tensa, y tres epítetos caracterizan al todo completándolo y redondeándolo» (Lausberg, 1960: §§ 676-85). A regra dos três epítetos é frequente em alguns *Leitmotive* em *Buddenbrooks*, como demonstra o exemplo da página 80 deste capítulo.

O facto de o *Leitmotiv* traduzir uma linguagem gestual ou uma expressão facial ou corporal é consensualmente aceite pela crítica. Barasch considera que essa circunstância o aproxima do *epitheton ornans*, através do qual se acentuavam a beleza e *agilitas* particulares do herói na épica clássica; com efeito, as acções, os gestos e a mímica do herói reunidos no *epitheton ornans* espelhavam o seu carácter, pelo que este procedimento estilístico servia para a caracterização psicológica e fisionómica (Barasch,

1980:13). Os exemplos apresentados na segunda secção deste capítulo constituem casos de *Leitmotiv* que, de um ponto de vista formal, se encontram bastante próximos destas descrições de epitetismo, embora as implicações dos efeitos obtidos pelo seu uso se revistam de um carácter específico, que passo agora a desenvolver.

As análises de Vaget e Klussmann situam-se no plano da descrição e da caracterização dos efeitos do *Leitmotiv*. A insistência destes dois críticos em demarcar o *Leitmotiv* do *epitheton ornans* prende-se com a sua actuação ao nível da diegese, nomeadamente com a possibilidade de o *Leitmotiv* organizar o tempo de uma outra forma para além da teleológica, através da reminiscência de acções anteriores, da reiteração de estados de espírito, e da presentificação<sup>96</sup> de cenas ocorridas em diferentes enquadramentos. Estes efeitos podem resultar da repetição de um único *Leitmotiv* ou de um entrecimento de motivos, ou seja, de um período ou de um parágrafo composto a partir da justaposição de vários *Leitmotiv*. Em *Buddenbrooks*, a repetição do *Leitmotiv* articula-se ainda com outros efeitos de repetição, tais como os casos de repetição de uma só palavra e os de repetição de um determinado passo (habitualmente uma fala), casos que são analisados na terceira parte deste capítulo. Este conjunto de recursos oferecidos pelo *Leitmotiv*, enquanto meio de composição narrativa, distinguem-no do *epitheton ornans*, que é uma figura, de acordo com a classificação de Fontanier, tal como já foi referido.

Anteriormente, Peacock centrara a sua investigação nos diferentes tipos de *Leitmotiv* na obra de Thomas Mann, tendo mesmo utilizado duas classificações, o *Leitmotiv* como «Stimmungsträger», que intensifica o sentimento e a emoção, e o *Leitmotiv* como «Etikette», portador de diferentes significados de acordo com os momentos da narrativa em que se encontra inserido e utilizado maioritariamente na

---

<sup>96</sup> O termo «presentificação» aplica-se para designar um efeito semelhante ao obtido no drama musical wagneriano, tal como foi descrito nas pp. 59-60 do cap. III, ou seja, a apresentação ou re-exposição de acontecimentos, sentimentos ou emoções, anteriormente vividas em palco, através da *Leitmotivik* e da «melodia infinita».

caracterização fisionómica. Para este autor, o *Leitmotiv* tem sempre que expressar «Gefühl oder physisches Erlebnis» e o seu valor arquitectónico, dentro da novela ou do romance, depende da efectiva transmissão de uma «Stimmung» (Peacock, 1934:6-9). Peacock é igualmente o primeiro a relacionar a técnica de repetição dos motivos com a ironia, a qual se apresenta reforçada nos casos de auto-caracterização das personagens e, de um modo geral, sempre que o *Leitmotiv* ocorre em diálogo (*idem*, 12)<sup>97</sup>. Este autor menciona já o efeito de presentificação em relação a episódios e estados de espírito (*idem*, 22), bem como a possibilidade de se reunirem diferentes planos da estrutura de uma narrativa através do *Leitmotiv* (*idem*,15).

Após uma análise musicológica do *Leitmotiv* em Wagner, Klusmann e Vaget analisam a diferença de recursos entre a linguagem musical e a linguagem verbal. Divergem na escolha dos processos de análise, embora o seu ponto de partida seja idêntico, pois consideram que a linguagem verbal é um *medium* mais limitado do que a música, no que diz respeito à concretização e à exploração das capacidades expressivas de um *Leitmotiv*. Todavia, Klusmann opta por demonstrar que o *Leitmotiv* literário tem tantas possibilidades de variação quanto o *Leitmotiv* wagneriano, enquanto Vaget subestima este aspecto e valoriza a comunicação com o leitor, através da descrição de um efeito que compara com a voz da orquestra<sup>98</sup>.

Para Vaget, a comunicação entre a orquestra e o público constitui a essência da arte wagneriana, e o facto de o uso do *Leitmotiv*, em Mann, permitir «eine Art Doppelgleisigkeit der Kommunikation» revela a influência da música wagneriana na obra do romancista (Vaget, 1984:331). Joseph, ao comentar o ensaio de Vaget, é ainda mais explícito:

---

<sup>97</sup>Cf. *der unbestimmte Schmerz e keine Gans (dummes Ding) mehr sein*, respectivamente para Christian e Tony, pp. 84 e 105 deste capítulo.

<sup>98</sup> V. pp. 60-64 no terceiro capítulo desta tese.

Die Leitmotive errichten ein eigenes Themengewebe und Deutungsgeflecht *über* der Handlungsebene, so wie das Orchester »auf eigene Hand« *unter* der Bühne agiert, unabhängig von der Personalebene der Protagonisten, ja auch des Erzählers. (Joseph, 1993:145-6)

Para Klussmann trata-se, então, de provar quais os processos estilísticos utilizados por Mann na técnica do *Leitmotiv*, tornando evidente, ao analisar a novela *Tristan* (1903), uma plasticidade formal do *Leitmotiv*, que lhe permite justificar a intervenção da rede de motivos na organização temporal da narrativa (Klussmann, 1984:10). Vaget aceita a limitação da linguagem verbal na comparação com a musical e assinala a ocorrência de outros aspectos formais que aproximam a organização estrutural de *Buddenbrooks* de *Der Ring des Nibelungen*, os quais são mencionados no ponto quatro deste capítulo (Vaget, 1984:331-3).

Para que se possa falar de semelhança com o *Leitmotiv* wagneriano, Klussmann considera necessário que a composição do motivo envolva um número mínimo de três palavras numa unidade textual, de modo que seja possível a ocorrência de um dado número de variações e efeitos de contraste:

Im literarischen Text kann sich ein Motiv nach dem Muster der musikalischen Kompositionsform nur bilden, wenn mindestens eine Gruppe von drei Wörtern sich zu einer kleinen Texteinheit zusammenschließt. (Klussmann, 1984:13)

O *Leitmotiv* pode, deste modo, apresentar-se em novas formas morfológicas e contextos sintáticos, não devendo ser considerados como *Leitmotiv* os casos de citação do narrador<sup>99</sup> ou de repetição de uma única palavra. Klussmann afirma que o *Leitmotiv* em Mann não é habitualmente uma repetição literal idêntica, e sublinha que a prática do romancista consiste em seguir as possibilidades oferecidas pelo modelo da variação do *Leitmotiv* wagneriano, ou seja, explorar os recursos oferecidos pela linguagem de modo a apresentar um número diversificado de actualizações de um segmento textual original.

---

<sup>99</sup> Nas pp. 111-115 apresentam-se vários casos de citação do narrador em *Buddenbrooks*, ou seja, frases emblemáticas de uma personagem ou passos correspondentes a narrações de determinadas cenas que são repetidos uma única vez, com alterações mínimas.

Deste modo, obtêm-se variações de um *Leitmotiv* a partir de uma base lexical idêntica, sobre a qual o autor procede a modificações na estrutura morfológica, na estrutura sintáctica ou em ambas, recorrendo eventualmente à substituição de uma ou mais palavras por sinónimos ou ainda à expansão desse segmento textual :

Er versucht nun nach dem Vorbild der Musik die sprachlich-stilistischen Möglichkeiten der Variation, Veränderung, Kontrastbildung, Erweiterung und Verkürzung bei der Motivwiederholung auszunutzen, so daß etwa ein bedeutungstragendes Motiv sich in immer neuen Satzgebilden, in einer neuen Grammatik präsentiert (Klussmann, 1984:13).

Klussmann desenvolve uma descrição estrutural do *Leitmotiv* «Blaues Äderchen» de Gabriele em *Tristan*, assinalando o número de recorrências do motivo e de palavras nele compreendidas, e as respectivas variações gramaticais, tropológicas e figurais. Além disso, as variações a nível lexical e sintáctico são relacionadas com o contexto em que o motivo reaparece, e o estudo das escolhas lexicais articula as aliterações e as assonâncias com o valor evocativo obtido pelo *Leitmotiv* dentro desses novos contextos. Este crítico observa que a palavra-chave ocupa tendencialmente a posição central na frase e que são os atributos que mudam de lugar, de forma, de valor sintáctico, e de acentuação frásica ou rítmica. A análise é conduzida de modo a demonstrar que os efeitos da repetição, variação e reformulação do *Leitmotiv* reforçam o sentido de que este é portador e imprimem uma dinâmica de leitura caracterizada por um sucessivo alargamento do significado desse *Leitmotiv* (*idem*,14-17). O autor conclui a referida análise com uma proposta de definição do *Leitmotiv* e de variação, tal como se apresentam nos textos de Mann:

...eine sprachliche, klangliche und bildhafte Struktur [...], die sich lexicalisch, syntaktisch, lautmäßig, rhythmisch und als Bildkomposition beschreiben läßt. Prinzipien der Verwendung des Leitmotivs sind Wiederholungen, Variation, Erweiterung und Verzweigung (*idem*, 18).

Para Joseph, a última variação de uma cadeia de *Leitmotive* marca o ponto alto de um processo de desenvolvimento da sua simbolização, pelo que não se deve analisar um *Leitmotiv* através de uma ocorrência isolada. Pelo contrário, só a totalidade das variações pode elucidar a sua função e o seu significado (Joseph, 1993: 136;165-6). Nesse sentido, os exemplos de *Leitmotive*, de variações e de entretecimento de motivos em *Buddenbrooks*, que se apresentam na secção seguinte, compreendem todas as variações do *Leitmotiv* em questão, com o objectivo de tornar mais claro o seu modo de funcionamento e a construção do seu significado simbólico.

#### 4.2.1. Caracterização física e psicológica das personagens através do *Leitmotiv*

Uma análise das variações do *Leitmotiv*, à semelhança da realizada por Klusmann sobre «blaues Äderchen» em *Tristan*, sai fora do âmbito deste trabalho, que tem como objectivo essencial possibilitar a compreensão do funcionamento dessas variações ao nível da diegese e do modo como interage e se distingue de outros efeitos de repetição. Os exemplos escolhidos visam, assim, ilustrar diversos tipos de estrutura e de processos de variação do *Leitmotiv* literário tal como é usado em *Buddenbrooks*, relacionando-se sempre que possível com o efeito obtido na organização da narrativa. Sublinhe-se que os exemplos escolhidos constituem uma amostra restrita de um universo de escolha muito lato, já que qualquer das personagens neste romance é apresentada através de um ou vários *Leitmotive* que lhe são próprios.

*Die kleinen, runden, tiefliegenden Augen* (A)<sup>100</sup> é o *Leitmotiv* usado para a caracterização dos olhos de Christian. Estruturado numa relação próxima com o *epitheton ornans*, através da regra dos três epítetos, permite também exemplificar um caso de repetição de um mesmo segmento textual com variações mínimas em relação à ocorrência inicial. Para além da descrição física de Christian, este *Leitmotiv* é utilizado simultaneamente como uma estratégia narrativa, a saber, a atribuição de uma semelhança física com o pai<sup>101</sup>, frequentemente comentada pelo autor, e que se encontra presente no texto através da escolha dos mesmos atributos para os olhos das duas personagens (*kleinen, runden, tiefliegenden*), do mesmo verbo (*schweifen*), de seus compostos ou de um sinónimo, para descrever a maneira de olhar. Neste aspecto, afasta-se da função do *epitheton ornans*. Este *Leitmotiv* não apresenta alterações significativas ao longo do romance, quer nos epítetos (apenas *tiefliegenden* substitui ocasionalmente *tiefen*), quer no verbo (e seus compostos), que alternam de uma forma quase aleatória com *wandern*. Qualquer das funções sintácticas em que ocorre (sujeito, complemento directo ou complemento circunstancial de modo) não implica mudanças de declinação do nome e do adjectivo, pelo que o segmento textual original se mantém idêntico<sup>102</sup>:

A<sub>1</sub>

Es waren die gleichen ziemlich kleinen, runden und tiefliegenden Augen... (12)

A<sub>2</sub>

... mit seinen kleinen tiefliegenden Augen ... (70)

A<sub>3</sub>

... seine kleinen, runden, tiefen Augen rastlos wanderten... (230)

A<sub>4</sub>

..., und ließ [...] seine kleinen, runden, tiefen Augen nachdenklich umherschweifen... (239)

A<sub>5</sub>

... und ließ seine Augen haltlos und abwesend umherschweifen. (280)

A<sub>6</sub>

... und seine kleinen, runden und tiefliegenden Augen,[...], hatten sich, wie bei seinem Vater, wenn er zornig war, mit Rändern umgeben,... ( 282)

A<sub>7</sub>

<sup>100</sup> A letra latina entre parênteses identifica o *Leitmotiv* respectivo.

<sup>101</sup> cf. pp. 18, 187 e 196, entre outras ocorrências deste *Leitmotiv* para caracterizar o pai de Christian.

<sup>102</sup> A partir de agora, todas as citações seguidas de um número entre parênteses remetem para *Buddenbrooks* (1901), S. Fischer Verlag, Berlin, 1960 e para a página respectiva.

... und seine Augen von einer zur anderen Seite schweifen läßt... (349)  
A<sub>8</sub>  
Seine Augen begannen zu wandern,... (480)  
A<sub>9</sub>  
...indem er seine kleinen, runden und tiefliegenden Augen, ohne jemanden anzublicken, von einer Seite zur anderen wandern ließ ... (504)  
A<sub>10</sub>  
... seine Augen haltlos umherschweifen ließ. (506)  
A<sub>11</sub>  
Er machte mit wandernden Augen einen kurzen Versuch... (535)  
A<sub>12</sub>  
..., so daß er, den Bissen im Halse, dasaß und seine kleinen, runden, tiefliegenden Augen wandern ließ. (585)

A<sub>13</sub>  
..., und seine kleinen, runden und tiefliegenden Augen blickten in des Bruders Gesicht,... (605)  
A<sub>14</sub>  
...und begann mit schweifenden Augen ins Zimmer umhergehen. (606)

Este *Leitmotiv* surge frequentemente associado a outros dois, *der große Nase* (B) e *die gekrümmten mageren Beine* (C), particularmente decisivos para o estabelecimento do processo de degenerescência de Christian, pois revelam, respectivamente, o desenvolvimento da contracção do nariz e de uma exagerada curvatura nas pernas. O segundo *Leitmotiv* apresenta pequenas variações, tal como *die kleinen, runden und tiefen Augen*; contudo, *der große Nase* regista um número elevado de substituições dos epítetos, em *gradatio*, em correspondência com a progressiva deterioração da imagem física da personagem. Além disso, o facto de alternar com *die Nase krausen* contribui para mostrar as modificações da imagem da personagem de um modo ainda mais claro:

B<sub>1</sub>  
... die gleiche stark hervorspringende und gebogene Nase... (12)  
B<sub>2</sub>  
..., mit welchem dieser vierzehnjährige Knirps mit seiner großen Nase ... (70)  
B<sub>3</sub>  
..., wobei seine große Nase in unzählige Fältchen gezogen war. (227)  
B<sub>4</sub>  
..., mit einem Höcker versehene Nase scharf und fleischlos hervor... (228)  
B<sub>5</sub>  
..., indem er die Nase krauste ... (230)  
B<sub>6</sub>  
... mit seiner großen, gebogenen Nase, ... (239)

- B<sub>7</sub>
- ..., indem er die Nase krauste ... (278)
- B<sub>8</sub>
- Christian seinerseits pflegte seinen neuen Verwandten mit gekrauster Nase zu beobachten...(338)
- B<sub>9</sub>
- ...und wandte sich dann mit krauser Nase ... (475)
- B<sub>10</sub>
- ...und wandte sich mit krauser Nase an seinen Bruder. (480)
- B<sub>11</sub>
- ..., indem er mit krauser Nase auf sein knöchiges und stark nach außen gekrümmtes Bein in der weißwollenen Hose zeigte, ... (586)
- B<sub>12</sub>
- ...und seiner ungeheuren, gehöckerten Nase,... (605)
- C<sub>1</sub>
- ..., und seine mageren Beine zeigten eine starke Krümmung nach außen. (228)
- C<sub>2</sub>
- ... eins seiner mageren, nach außen gekrümmerten Beine über das andere geschlagen,... (239)
- C<sub>3</sub>
- Er kam mit seinen mageren, krummen Beinen, die seit dem Gelenkrheumatismus etwas lahnten,... (469)
- C<sub>4</sub>
- ..., auf krummen und mageren Beinen, ... (605)

A descrição ou simples menção de Christian é acompanhada de *Leitmotive* com regularidade. Inicialmente, predominam os *Leitmotive* acima citados, acentuando as semelhanças familiares; a partir do último capítulo da quinta parte do romance, encontram-se entretecidos com outros, mais determinantes para que se possa acompanhar o agravamento do seu estado físico e anímico, podendo observar-se um exemplo na variação D<sub>3</sub>, incluída no conjunto de citações da página seguinte<sup>103</sup>. Sendo Christian uma personagem que se encontra afastada do centro da acção, por motivo de mudança de cidade ou de viagem, as variações dos *Leitmotive* usados na descrição do seu rosto e da sua postura transmitem a aceleração do seu declínio de uma forma particularmente intensa, tornando visível a marca de um tempo que essa personagem viveu, estando embora ausente da narrativa. Ao mesmo tempo, essas variações

<sup>103</sup> Cf. igualmente *Buddenbrooks*, pp. 273, 388-9, 504 e 605. Além de *der unbestimmte Schmerz*, que será exemplificado, a evolução da condição espiritual e física de Christian é sucessivamente transmitida através de associações paratáticas de *Leitmotive*, que descrevem o cabelo, a barba, as faces, e naturalmente os olhos, o nariz e as pernas.

acentuam o afastamento entre as personagens Christian e Thomas, dado que, em alguns casos, ocorrem em situações de diálogo conflituoso entre os dois irmãos, sugerindo, deste modo, uma progressiva instabilidade emocional de Christian<sup>104</sup>.

Segundo Furst, a acumulação destes pormenores constitui um vestígio de determinismo, próprio do Naturalismo, pelo modo como recorda a inevitabilidade da dependência biológica nos traços herdados e por actuar ao nível da diegese como um indício de uma morte inadiável. Contudo, o facto de a hereditariedade ser reiterada através do simbolismo do *Leitmotiv* afasta *Buddenbrooks* do paradigma francês do romance naturalista (Zola, *Rougon-Macquart* [1871-1893]), no qual é exposta abertamente como factor explicativo do comportamento e do carácter das personagens. Além disso, Furst adianta que a influência de Zola em *Buddenbrooks* não deve ser tida em conta, visto que Thomas Mann não teria lido a obra do romancista francês antes da escrita de *Buddenbrooks. Renée Mauperin* (1864), dos irmãos Goncourt (Edmond G.: 1822-96; Jules G.: 1830-70), é a obra onde Mann afirma ter encontrado o modelo de composição dos *Buddenbrooks*; a influência de Ibsen e de Tolstoi é também mencionada por Furst. Do ponto de vista genológico, o romance de família, em várias gerações, e com incidência na hereditariedade, era um modelo inexistente na ficção alemã até então; Mann escolheu como modelos dois romancistas noruegueses, Alexander Kielland (1849-1906) com *Garman og Worse* (1880), que narra o declínio de uma firma de navios, e Jonas Lie (1833-1908) com *Familjen paa Gilje* (1883), que retrata o desgaste emocional e afectivo de uma família da alta burguesia (Furst, 1992: 230-1)<sup>105</sup>.

*Der unbestimmte Schmerz*, ou *die unbestimmte Qual*, (D) é identificado de início como uma queixa de Christian (254) que evolui até ser confirmada como uma

---

<sup>104</sup> É o caso das cenas das pp. 278, 475 e 480.

<sup>105</sup> Sobre este assunto, v. também Ken MOULDEN e Gero von WILPERT, *Buddenbrookshandbuch*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1988, pp. 46-55.

verdadeira fonte de sofrimento (377), elucidando desse modo a hipocondria desta personagem, ou seja, actualiza o estado físico e psicológico de Christian mais do que reafirma os seus males físicos. Uma das particularidades deste *Leitmotiv* reside no facto de algumas ocorrências do discurso do narrador seguirem de perto o discurso da personagem, ao decalcarem a colocação de um atributo a seguir a uma primeira menção de *die Qual*. As aspas utilizadas na citação da página 377 (D<sub>7</sub>) cumprem a mesma função:

D<sub>1</sub>

..., denn er klagte über einen unbestimmten Schmerz im linken Bein, ... (254)

D<sub>2</sub>

»Es ist kein Schmerz ... so kann man es nicht nennen«, erklärte er [Christian] mühsam, indem er mit der Hand an dem Beine auf und nieder fuhr, seine große Nase krauste und die Augen wandern ließ. »Es ist eine Qual, eine fortwährende, leise, beunruhigende Qual im ganzen Bein ... und an der linken Seite, wo das Herz sitzt... « (254)

D<sub>3</sub>

Christian aber ging mit seinen dünnen, gebogenen Beinen und seiner großen Nase in diesem Zimmer umher... Er empfand eine Qual, eine unbestimmte Qual in seinem linken Bein und sah alle aus seinen kleinen, runden, tiefliegenden Augen ernst, unruhig und nachdenklich an. (260)

D<sub>4</sub>

Die Qual, die unbestimmte Qual in Christians linkem Bein war seit einiger Zeit mehreren äußerlichen Mitteln gewesen (273)

D<sub>5</sub>

»Es ist kein Schmerz, es ist eine Qual, weißt du, eine beständige, unbestimmte Qual ...[...] Stelle dir vor, an der ganzen linken Seite sind alle Nerven zu kurz bei mir! « (355)

D<sub>6</sub>

Christians «Qual» in der linken Seite war in letzter Zeit zu London so stark geworden, hatte sich in so reelle Schmerzen verwandelt, daß er alle seine kleineren Beschwerden darüber vergessen hatte. (377)

D<sub>7</sub>

..., daß nicht allein die Qual in seiner linken Seite, sondern auch seine übrigen, schwer bestimmbareren Übel sich hierdurch verstärkten,... (390)

D<sub>8</sub>

Es ist kein Schmerz, wißt ihr, es ist eine Qual ... eine unbestimmte Qual, weil hier alle Nerven zu kurz sind. (475)

Alguns *Leitmotive*, que assinalam traços fisionómicos ou movimentos corporais de uma personagem, traduzem uma linguagem gestual de conhecimento universal. Esse gesto adquire uma significação particular ao ser textualmente inscrito sob a forma de

um *Leitmotiv*, devido à ênfase que lhe é conferida pela repetição. Ao surgir associado ao estado psíquico ou ao temperamento dessa personagem, por meio do comentário do autor, uma posterior menção do gesto evoca o estado emocional ou psíquico original. Neste sentido, pode dizer-se que o *Leitmotiv* literário actua na memória do leitor de uma maneira semelhante à do *Leitmotiv* wagneriano na memória do espectador, tal como foi descrito nas páginas 53 e 54 no terceiro capítulo.

Os exemplos seguintes referem-se à personagem Tony, irmã de Christian e de Thomas. *Den Kopf zurückzuwerfen* (E) marca a intenção da personagem em ostentar a dignidade da família e em impor o respeito aos que a rodeiam, em momentos muito diversos de contacto social, na escola e em cerimónias familiares ou sociais. Quando associado a *die hervorstehende Oberlippe* (F), a *die emporgezogenen Schulter* (G) ou ainda a *das Kinn auf die Brust zu drücken* (H), a simbolização deste *Leitmotiv* intensifica-se. O comentário autoral clarifica o seu significado logo na primeira ocorrência através da explicitação de um pensamento ou de uma hipotética fala de Tony, identificando o gesto com a palavra:

E<sub>1</sub>

..., den hübschen Kopf mit der vorstehenden Oberlippe zurückwarf [...], als wollte sie sagen:  
>Wage es nur, mit etwas anhaben zu wollen! Ich bin Konsul Buddenbrooks Tochter, wenn du es vielleicht nicht weißt...< (55)

De facto, nas ocorrências posteriores, Tony nunca profere frase semelhante à utilizada pelo autor e cabe ao leitor descodificar esse gesto, recordando esse hipotético pensamento da personagem. A ocorrência E<sub>6</sub> (222) é exemplar, visto que exhibe o recalçamento de Herr Marcus, o sócio da firma, como consequência do gesto de cabeça de Tony, sem recorrer à transcrição de diálogos:

E<sub>6</sub>

Aber sie legte in einer Weise den Kopf zurück und das Kinn auf die Brust, daß er [Herr Marcus] jede Bemerkung über ihre Gegenwart unterdrückte . (222)

As restantes variações deste *Leitmotiv* são as seguintes:

- E<sub>2</sub>  
... aber sie zeigte eine immer keckere Art, den Kopf in den Nacken zu werfen, und äußerte [...] einen argen Hang zu Hoffart und Eitelkeit. (71)
- E<sub>3</sub>  
...legte den Kopf zurück... (86)
- E<sub>4</sub>  
..., schob die Lippe hervor und indem sie bei jedem Worte eine Kopfbewegung von unten nach oben machte... (93)
- E<sub>5</sub>  
... und den zerzausten Kopf zurücklegte,...(107)
- E<sub>7</sub>  
Sie kegte den Kopf zurück ...( 226)
- E<sub>8</sub>  
..., indem sie den Kopf zurücklegte und trotzdem das Kinn auf die Brust zu drücken suchte...(272)
- E<sub>9</sub>  
Tony ihrerseits zog ein wenig die Schultern empor, legte den Kopf zurück, suchte trotzdem das Kinn auf die Brust zu drücken und grüßte gleichsam von einer unabsehbaren Höhe herab,... (306)
- E<sub>10</sub>  
..., den Kopf zurückgelegt und die Schultern ein wenig emporgezogen, ... (345)
- E<sub>11</sub>  
...und ging mit etwas erhobenen Schultern und zurückgelegtem Kopfe im Zimmer umher. (370)
- E<sub>12</sub>  
... mit etwas emporgezogenen Schultern in die Luft hinein verlauten ließ, ...(371)
- E<sub>13</sub>  
..., und nur flüchtig war mit Schultern und Haupt die majestätische Würde angedeutet,...(484)
- E<sub>14</sub>  
... indem sie, wenn es galt, Charakter und Würde zu zeigen, den Kopf zurücklegte und dennoch versuchte, das Kinn auf die Brust zu drücken. (516)
- E<sub>15</sub>  
Sie legte den Kopf zurück,... (537)

As variações deste *Leitmotiv* assemelham-se, do ponto de vista formal, aos casos de acumulação subordinante distinguidos por Lausberg para o *epitheton ornans*, mais precisamente ao de metonímia numa relação de causa-consequência, visto que *den Kopf zurückzuwerfen* ocorre em situações propícias ao levantamento de suspeitas quanto ao prestígio social de Tony e da família Buddenbrook. É mesmo indispensável que esta relação metonímica tenha sido apreendida pelo leitor para que se compreenda a intensidade do descontrolo emocional de Tony ao passar frente à mansão familiar, após

a venda à família rival, os Hagenströms. Ao abrir o parágrafo, o *Leitmotiv* condensa tanto a vivência daquele sentimento de superioridade em relação à comunidade, como a explosão de um lamento face à irreversibilidade da perda de um passado, simbolizada pela venda da casa:

Sie legte den Kopf zurück, ähnlich einem Vogel, der zu singen anhebt, drückte das Schnupftuch gegen die Augen und stieß wiederholt einen Wehelaut hervor, dessen Ausdruck aus Protest und Klage war, worauf sie, ohne sich um irgendeinen Vorübergehenden noch um die Mahnungen ihrer Tochter zu kümmern, sich ihren Tränen überließ. (537)

Alguns dos *Leitmotive* utilizados na caracterização da personagem Tony adquirem um significado simbólico por contraste com *den Kopf in den Nacken zurückwerfen*, não surgindo qualquer comentário autoral a explicá-lo. É o caso de *der gesenkte Kopf* (I), cujo significado se encontra contextualizado igualmente no aparecimento de *den Kopf in den Nacken zurückwerfen* como uma resposta de Tony ao desejo do avô. Cabe ao leitor estabelecer, por antonímia, o significado destes *Leitmotive*, ao descodificar o simbolismo de dois gestos de movimento contrário:

Tony ließ den Kopf hängen und blickte von unten herauf den Großvater an, dann sie wußte wohl, daß er sie, wie gewöhnlich, verteidigen werde.

»Nein, nein«, sagte er, »Kopf hoch, Tony, courage! Eines schickt sich für alle. Jeder nach seiner Art. Thilda ist brav, aber wir sind nicht zu verachten. ... (10)

Uma vez apreendido esse significado, a sua simbologia intensifica-se dado que as situações em que surgem as variações de *der gesenkte Kopf* correspondem sempre a cenas onde o ânimo de Tony se encontra vencido pelas pressões familiares, seja porque não consegue opor-se à vontade dos pais em aceder ao pedido de casamento de Grünlich (89, 90), seja por ter que registar o seu noivado e o seu primeiro divórcio no Livro da família (139, 189), ou por não encontrar argumentos contra a proposta de Thomas em vender a residência familiar, após a morte da Consulesa, a mãe de ambos (513). As variações acima mencionadas são as seguintes:

Tony saß mit gesektem Kopfe (89)	I <sub>1</sub>
...und mit gesektem Kopfe...(90)	I <sub>2</sub>
...und tief auf die Schulter geneigtem, hitzigem Kopf ... (139)	I <sub>3</sub>
...mit tiefgesenktem Kopfe versunken...(189)	I <sub>4</sub>
Frau Permaneders Kopf sank tief herab;... (513)	I <sub>5</sub>

Dois outros *Leitmotive*, *die hervorstehende Oberlippe* (F) e *den Oberlippe zu zittern* (J), completam a caracterização psicológica de Tony, a partir de um modelo de funcionamento semelhante ao que acabou de ser apresentado. Assentam na associação de um movimento do lábio superior a um determinado estado de espírito, neste caso, uma tendência para a provocação do interlocutor, presente também na escolhas dos três adjectivos *kindliche*, *naive*, *kecke* para caracterizar esta expressão (173) ou, pelo contrário, uma tendência para o choro. O facto de se alternarem regularmente ao nível do romance, e portanto ao longo de toda a vida da personagem<sup>106</sup>, atribui-lhes uma outra função, na medida em que intensificam a incapacidade de amadurecimento emocional de Tony<sup>107</sup>. *Den Oberlippe zu zittern* ocorre em momentos de ruptura afectiva, quer em relação a outras personagens (125, 327, 345) quer em relação à perda da mansão familiar (484):

..., sondern hatte nur schmollend die immer ein bißchen hervorstehende Oberlippe noch weiter über die untere geschoben. (8)	J <sub>1</sub>
..., und die ein wenig hervorstehende Oberlippe gab dem frischen Gesichtchen [...] einen Ausdruck von Keckheit,... (51-2)	J <sub>2</sub>
	J <sub>3</sub>

<sup>106</sup>Tony é a única personagem do núcleo familiar, apresentado na primeira parte do romance, que sobrevive no final do romance sempre com uma participação activa no desenrolar da acção .

<sup>107</sup>Este aspecto é mesmo comentado pelo autor em «...in ihre Worte und Bewegungen kehrten Keckheit und Sorglosigkeit zurück.» (116).

..., den hübschen Kopf mit der vorstehenden Oberlippe zurückwarf und ein halben-trüstedes, halb mokantes »Pa!« hervorstieß,... (55)

J<sub>4</sub>

Ihre Oberlippe, die beim Weinen zitterte, machte einen unaussprechlich rührend Eindruck. (89)

J<sub>5</sub>

Tony [...] schob die Lippen hervor, und indem sie bei jedem Worte eine Kopfbewegung mit einer tiefen Entrüstung betont, stieß sie vor: ... (93)

J<sub>6</sub>

...begann plötzlich Tony's Oberlippe zu zittern. (125)

J<sub>7</sub>

..., war der kindliche, naive und kecke Ausdruck ihrer etwas vorstehenden Obberlippe derselbe geblieben wie ehemals. (173)

J<sub>8</sub>

..., sagte sie mit keck hervorgeschobener Oberlippe (177)

J<sub>9</sub>

Ihre Oberlippe machte einen unaussprechlich rührend Eindruck dabei. (188)

J<sub>10</sub>

..., und ihre Oberlippe bebte wie früher,... (327)

J<sub>11</sub>

Plötzlich begann ihre Oberlippe zu zittern... (343)

J<sub>12</sub>

Ihre Oberlippe, diese etwas hervorstehende und gewölbte Oberlippe, die ehemals dazu beigetragen hatte, ihr Gesicht so hübsch zu machen, bebte jetzt, ihre Augen waren angstvoll vergrößert ... (484)

Existem casos de *Leitmotive* que acentuam a semelhança física entre os diversos membros da família Buddenbrook de forma mais evidente do que o primeiro exemplo citado (*die kleinen, runden, tiefen Augen*), dado que assinalam não um traço fisionómico, mas uma expressão facial comum a vários membros da família. *Eine Braue emporziehen* (K) e *die Brauen zusammenziehen* (L) caracterizam Thomas, preferencialmente, como sintomas de estados de grande preocupação; de igual modo, *die Brauen zusammenziehen* surge em Tony como sinal de desconfiança perante o futuro marido Grünlich e ocorre também em descrições de Christian (504) e de Hanno (518, 584). Em todas as personagens actuam como um modo de indicar a gravidade do assunto ou do acontecimento na origem de uma dada preocupação e ocorrem muitas vezes associados a outros *Leitmotive* que transmitem um significado idêntico. *Das Drehen an der Schnurrbarspitze* (M), referido a Thomas, é um destes exemplos, que será objecto de análise em seguida, e que surge associado a *eine Braue emporziehen* na citação da página 325, intensificando o grau de preocupação manifestado por Thomas:

K<sub>1</sub>

... und die Brauen, von denen er [Thomas] gern die eine ein wenig emporzog,...(64-5)

K<sub>2</sub>

Indem er nach seiner Gewohnheit eine Braue ein wenig emporzog,... (100)

K<sub>3</sub>

... und Tom mit Selbstüberwindung eine Braue emporzog...(212)

K<sub>4</sub>

Eine seiner hellen Brauen hielt er emporgezogen, ...(279)

K<sub>5</sub> / M<sub>1</sub>

..., indem er eine seiner hellen Brauen emporzog und langsam die lange Spitze seines Schnurrbartes durch die Finger zog. (325)

K<sub>6</sub>

Ernst, die eine Braue emporgezogen, maß er die Gestalt des kleinen Johann mit prüfendem, ja sogar kaltem Blick. (427)

K<sub>8</sub>

Sein Gesicht, mit den hellen Brauen, von denen eine ein wenig emporgezogen war,...(576)

L<sub>4</sub>

..., mir festgeschlossenen Lippen und zusammengezogenen Brauen, ernst, mit einem vollkommenen, beinahe erstorbenen, von keiner Regung des Lebens um ihn her beienflußbaren Ernst in der Miene. (578)

K<sub>9</sub>

..., der eine seiner hellen Brauen ein wenig emporgezogen hielt und dessen weißliche Wangen von den lang ausgezogenen Schnurrbarspitze überragt wurden...(595)

No caso de Tony, este *Leitmotiv* aparece quase exclusivamente no primeiro capítulo da terceira parte<sup>108</sup>, capítulo em que Grünlich, seu futuro marido, visita os Buddenbrooks e ganha a confiança dos futuros sogros através de hábeis manobras de insinuação, cuja hipocrisia não escapa a Tony. As ocorrências de *die Brauen zusammenziehen* assinalam, nesta personagem, a passagem da perplexidade à preocupação, face à insistência do seu pretendente e ao aparente acordo da família, que parece não suspeitar do comportamento de Grünlich. Simultaneamente, a repetição desse gesto no decorrer da cena funciona como um modo de marcar o tempo necessário a Tony para atingir esse estado de espírito. O comentário autoral chama a atenção do leitor para a circunstância de aquele gesto ocorrer várias vezes num curto espaço de tempo:

---

<sup>108</sup> Só há uma outra ocorrência (K<sub>7</sub>), no que diz respeito a Tony: « Und mit emporgezogenen Brauen ... » (534)

L<sub>1</sub>

Tony zog aus irgendeinem Gründe plötzlich die Brauen zusammen ... (83)

L<sub>2</sub>

..., und Tony zog wiederum stumm die Brauen zusammen. (84)

L<sub>3</sub>

... und dabei zog sie die Brauen zusammen, wie sie es schon mehrere Male gemacht hatte (86)

No que diz respeito a Thomas, *das Drehen an der Schnurrbartspitze* (M) surge habitualmente entretecido com *eine Braue emporziehen* e Barasch atribui-lhe o valor simbólico de pressagiar acontecimentos ruinosos (Barasch, 1980:10). Este *Leitmotiv* denota também a tensão a que sucumbe Thomas, incapaz de conciliar um processo reflexivo e introspectivo com a sua imagem social. A citação da página 545, a terminar a descrição da máscara mortuária de Thomas, indica a exaustão da personagem na hora da morte:

M<sub>1</sub>

..., indem er eine seiner hellen Brauen emporzog und langsam die lange Spitze seines Schnurrbartes durch die Finger zog. (325)

M<sub>2</sub>

..., indem er sinnend an seinem Schnurrbart drehte. (332)

M<sub>3</sub>

..., während er mit einer gewissen langsamen Leidenschaftlichkeit die ausgezogene Spitze seines Schnurrbartes drehte ... (368)

M<sub>4</sub>

... und drehte an der langen Spitzen seines Schnurrbartes. (489)

M<sub>5</sub>

..., die Spitze seines Bartes durch die Finger gleiten ließ und in Gedanken versank. (513)

M<sub>6</sub>

Die Schnelligkeit, mit der er die eine Spitze seines Schnurrbartes zwischen den Fingern drehte, stand in sonderbarem Gegensatz zu der verschwommenen, starren und ziellosen Unbeweglichkeit seines Blickes. (545)

M<sub>7</sub>

...und dessen weißliche Wangen von den lang ausgezogenen Schnurrbartspitzen überragt wurden. (595)

Dois outros *Leitmotive* põem em evidência uma relação de hereditariedade entre as personagens Tony e Hanno, seu sobrinho, através do recurso à descrição de um mesmo gesto. Trata-se de *Das Spiel der Zungenspitze* (N) e *die Zunge an einem*

*Backenzahn zu scheuern* (O). Em Tony, mostra a vertente provocadora do seu carácter acima referida e, em Hanno, torna presente o seu mal-estar físico em momentos de satisfação intelectual ou estética. Desse modo, relaciona o aumento de sensibilidade artística com a degenerescência física:

N<sub>1</sub>

... und ließ ihre Zungenspitze, wie sie [Tony] es zu tun plegte, wenn sie einen Streich erdachte oder ausführte, ganz leicht an der Oberlippe spielen. (211)

N<sub>2</sub>

...und ließ ihre Zungenspitze an der Oberlippe spielen. (261)

N<sub>3</sub>

Ihre Zungenspitze spielte verschmitzt in einem Mundwinkel... (287)

N<sub>4</sub>

..., ihre Zungenspitze an der Oberlippe spielen zu lassen, ... (359)

N<sub>5</sub>

..., und ihre Zungenspitze spielte mit einem halb verzweifelten, halb spitzbübischen Ausdruck an der Oberlippe...(424)

O<sub>1</sub>

... wie er [Hanno] zu tun plegte, die Zunge an einem Backenzahn scheuernd, wodurch sein Mund ein wenig verzogen wurde. (440)

O<sub>2</sub>

...und scheurte seine Zunge an einen Zahn, mit halbgeöffnetem Munde und einem Gesichtsausdruck, als fröre ihn. (470)

O<sub>3</sub>

..., oder während Hanno nachdenklich die Zungenspitze an einem Zahne scheurte, dem er mißtraute, ... (547)

O<sub>4</sub>

..., indem er seine Zunge an dem kranken Backenzahn scheurte. (655)

Em *Buddenbrooks*, os problemas dentários associam-se sempre à perda de vitalidade. Lovett considera mesmo que simbolizam o declínio inevitável de qualquer membro da família Buddenbrook, na medida em que são a causa directa da morte de Thomas e de Hanno. Este crítico explica que a sua relação com o aumento da sensibilidade artística se deve ao facto de Hanno assistir a *Lohengrin* como prémio das suas dolorosas idas ao dentista. Esta ida ao teatro é fundamental para o desenvolvimento

da reflexão musical desta personagem e, frequentemente, as recordações dessas idas ao teatro ocupam o pensamento da personagem (Lovett, 1931:114). Furst, por seu lado, assinala que os dentes podres ou uma digestão difícil são enunciados que requerem sempre um exercício de interpretação devido à sua carga simbólica. Os problemas digestivos trazem implicações para o acto de comer e provocam agressividade (no caso de Tony), contrastando com as refeições faustosas que denotam força<sup>109</sup>. Os problemas de saúde, tais como a indisposição gástrica inicial de Christian e a infecção intestinal de Hanno que lhe é fatal, são sintomas de uma incompatibilidade a nível social, visto que as personagens mais afectadas não se conseguem enquadrar dentro da família, no mundo do trabalho ou na escola. Para Furst, este conteúdo simbólico afasta *Buddenbrooks* do modelo habitual do romance naturalista, embora esta autora insista em considerar *Buddenbrooks* como o ponto alto do naturalismo na prosa alemã. Na sua opinião, o romance deve ser lido dualmente, ou seja, como um romance naturalista na sua configuração geral e na motivação, mas também como um romance que absorveu no seu cerne correntes filosóficas, musicais e estéticas determinantes para o pensamento alemão do século XIX<sup>110</sup> (Furst, 1992:233;243-4). Vaget, todavia, considera que o encadeamento da história da queda da família Buddenbrook se fundamenta num desenvolvimento temático próximo da corrente decadentista, não sendo influenciado pelo determinismo, próprio do romance naturalista (Vaget, 1984:347).

Peacock sugere que a opção de Mann pela *Leitmotivik*, logo nas suas primeiras obras, se relaciona com a crítica nietzscheana sobre a técnica musical de Wagner, ou seja, com as observações do filósofo sobre a natureza neurótica da música wagneriana<sup>111</sup>, na procura da forma adequada ao conteúdo temático (Peacock, 1934:2). *Die bläulichen*

---

<sup>109</sup> Klothilde, uma prima sem fortuna, come sempre copiosamente e, no final do romance, encontra-se numa posição económica estável, ao passo que, no início, dependia completamente da generosidade dos Buddenbrooks para a sua sobrevivência.

<sup>110</sup> Ao longo do ensaio, Furst analisa a relação de *Buddenbrooks* com o darwinismo, o naturalismo, e com a influência de Wagner, a nível temático e formal, através da técnica do *Leitmotiv*.

<sup>111</sup> Cf. p. 14 do cap. III.

*Schatten in der Augengegend* (P) é um dos *Leitmotive* que ilustra esta questão de um modo mais evidente; descreve um tipo particular de olheiras em Gerda e Hanno e, segundo Ridley, esta descrição física remete para uma simbologia habitual na caracterização das personagens do Decadentismo que já se encontra no romance colonial na Alemanha finissecular (Ridley, 1994:23).

Além disso, este *Leitmotiv* constitui um dos exemplos de auto-citação em Mann, que virá a utilizá-lo novamente em *Tonio Kröger* (1903). Em *Buddenbrooks* está associado à aptidão musical de Gerda e Hanno e evoca, deste modo, o universo de referências do Wagnerismo; em termos de organização da narrativa, este *Leitmotiv* acentua o contraste entre estas duas personagens e os restantes membros da família, que são repetidamente referidos como não possuindo qualquer talento para a música<sup>112</sup>. Barasch considera que, de um modo geral, o *Leitmotiv* em *Buddenbrooks* é «das Fundament eines systematischen Prozesses einer Degenerationserscheinung», que pode ser espiritual, social ou física. De acordo com esta perspectiva, o mesmo crítico observa que no caso de Gerda, mesmo antes do nascimento de Hanno, este *Leitmotiv* denota a ruína financeira da família, dado que no centenário da firma<sup>113</sup> essas sombras são assinaladas (301) (Barasch, 1980:9). Nesta citação surge em oposição com outros traços fisionómicos que habitualmente assinalam boa saúde<sup>114</sup>, sendo omitido na primeira descrição da personagem (74) e na descrição do seu rosto após o difícil parto de Hanno (349):

P<sub>1</sub>  
...mit ihrem schweren, dunkelrotem Haar, ihren nahe beieinanderliegenden Augen, braunen,  
vom feinen bläulichen Schatten umlagerten Augen... (255)  
P<sub>2</sub>

---

<sup>112</sup> Cf.pp. 75, 230, 252, 447-8.

<sup>113</sup> Nesse dia, Thomas recebe a notícia de que perdeu uma avultada soma num negócio arriscado (443).

<sup>114</sup> É o caso de *die breite ebenmäßige Zähne* (pp. 260 e 423, entre outras menções).

..., und in den Winkeln der nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten bläuliche Schatten. (266)

P<sub>3</sub>

...; tiefer und dunkler als sonst lagerten in den Winkeln ihrer nahe beieinanderliegenden braunen Augen bläuliche Schatten...(301).

P<sub>7</sub>

Sie zeigte lächelnd ihre breite, ebenmäßigen Zähne, die noch weißer waren als ihr schönes Gesicht, und auch ihre Augen, diese nahe beieinanderliegenden, rätselhaften braunen Augen mit den bläulichen Schatten, lächelten heute. (423)

P<sub>11</sub>

..., daß Gerda ... , ihre nahe beieinanderliegenden braunen Augen, in deren Winkeln bläulichen Schatten lagerten, fest und spähnd auf ihn gerichtet hielt. (545)

P<sub>14</sub>

... in den Winkeln ihrer etwas zu kleinen und etwas zu nahe beieinanderliegenden braunen Augen lagerten immer noch die bläulichen Schatten... (568)

P<sub>16</sub>

..., und ihre nahe beieinanderliegenden braunen, von bläulichen Schatten umlagerten Augen ... (601)

P<sub>20</sub>

..., blickte sie ihm mit ihren braunen, nahe beieinanderliegenden Augen entgegen, in deren Winkeln bläulichen Schatten lagerten...(659)

*Die bläulichen Schatten* apresenta variações iguais para as duas personagens, reforçando a sucessão geracional como um processo organizativo do romance, facto que leva Furst a afirmar que uma das funções determinantes do *Leitmotiv* em *Buddenbrooks* é exactamente a de articular os membros de uma genealogia, através da sinalização do processo de degenerescência dos seus traços fisionómicos, de geração para geração (Furst, 1992:231). Em Hanno, a associação com *vorzeitig* na primeira ocorrência reaparece num conjunto de reacções que indiciam uma progressiva inadaptação da personagem às exigências do pai, da família e da escola <sup>115</sup>. Além disso, o facto de a cor do rosto de Hanno, na fase aguda da sua doença, ser caracterizada com o adjectivo *bläulich* permite associar, retrospectivamente, este *Leitmotiv* à morte <sup>116</sup>. Barasch relaciona o seu uso com a precocidade intelectual e artística de Hanno (348, 553), por não ser mencionado na descrição física de Gerda, quando era companheira de escola de Tony (Barasch, 1980:9). Pelo contrário, *die bläulichen Schatten* é sempre referido em

<sup>115</sup> Cf pp. 440,442,443,447 e 450 em que se constata que esta inadaptação é acompanhada por um aumento da sua sensibilidade para a música.

<sup>116</sup>«Die Augenlieder sind halb geschlossen, und die Wangen glühen nicht mehr wie zu Anfang rot vor Fieberhitze, sondern haben eine bläuliche Färbung angenommen.» (649)

Hanno, sendo até utilizado para modular os diferentes tipos de olhar. Esse efeito acentua-se com a proximidade da morte desta personagem e é particularmente evidente nas citações das páginas 553, 618 e 648:

P<sub>4</sub>

In diesen Augen, deren oberen Lider sehr lange Wimpern haben, ist das Hellblau der väterlichen und das Braun der mütterlichen Iris zu einem lichten, unbestimmten, nach der Beleuchtung wechsellenden Goldbraun geworden; die Winkel aber zu beiden Seiten der Nasenwurzel sind tief und liegen in bläulichem Schatten. Das gibt diesem Gesichtchen, das noch kaum eines ist, etwas vorzeitig Charakteristisches und kleidet ein vier Wochen altes nicht zum besten;... (348)<sup>117</sup>

P<sub>5</sub>

... mit diesem Ausdruck, dem später der Blick seiner eigenartig goldbraunen Augen mit den bläulichen Schatten sich immer abpaßte... (372)

P<sub>6</sub>

...Die langen Wimpern vermochten nicht die bläulichen Schatten zu verdecken, die in den Augenwinkeln lagerten. (405)

P<sub>8</sub>

Er hielt seine Lieder gesenkt, daß die langen, braunen Wimpern auf die bläuliche Umschattung seiner Augen fielen, ... (426)

P<sub>9</sub>

Er fand nicht seinen Blick; denn Hanno's langen, goldbraunen Wimpern hatten sich tief, tief, bis auf die zart bläuliche Umschattung seiner Augen gesenkt. (481)

P<sub>10</sub>

...und unter zusammengezogenen Brauen blickten seine goldbraunen, von bläulichen Schatten umlagerten Augen blinzeln,... (518)

P<sub>12</sub>

..., die bläulichen Schatten in den Winkeln seiner Augen,...(547)

P<sub>13</sub>

Aber der kleine Johann sah mehr, als er sehen sollte, und seine Augen, diese schüchternen, goldbraunen, bläulich umschatteten Augen beobachteten zu gut. (553)

P<sub>15</sub>

..., und unter zusammengezogenen Brauen blickten seine goldbraunen, von bläulichen Schatten umlagerten Augen blinzeln,... (584)

P<sub>17</sub>

..., hielt seine bläulich umschatteten Augen zu Boden gesenkt,...(612)

P<sub>18</sub>

... den seine goldbraunen bläulich umschatteten Augen an der Leiche seiner Großmutter, beim Tode seines Vaters, bei der Auflösung der großen Haushalte und so manchem weniger äußerlichen Erlebnis ähnlicher Art angenommen hatten...(618)

P<sub>19</sub>

... und seine goldbraunen bläulich umschatteten Augen waren ganz voll von Abscheu ... (648)

À semelhança de Christian, as descrições de Hanno englobam um conjunto de motivos, ocupando frequentemente *die bläulichen Schatten* o lugar central, a que se juntam, com variantes diversas, *die weichen Locken, das braune Haar, die langen,*

---

<sup>117</sup> A primeira descrição de Thomas, o pai, refere igualmente «die langen Wimpern» (64).

*brauen Wimpern, die goldbraunen Augen*<sup>118</sup>. A acumulação destes motivos pode assinalar um processo de degradação física, como atrás mencionado para Christian; no caso de Hanno, este tipo de descrição física entrecruza-se com a sugestão de sensações mórbidas, tornando a sua personalidade doentia a partir do momento em que essa descrição é acompanhada da caracterização das reacções de Hanno ao perfume das flores junto do caixão da avó (p. 518). As descrições físicas de Hanno voltam a ser explicitamente acompanhadas da referência a sensações mórbidas por mais três vezes (548, 584, 612), num momento em que se multiplicam os sinais de inadequação de Hanno à vida e se intensificam as provas da sua natureza doentia.<sup>119</sup>

Os *Leitmotive* que descrevem o comportamento em sociedade da Consulesa, a mãe de Thomas, Christian e Tony, surgem habitualmente entretecidos. Esse comportamento é referido, de forma sistemática, através de movimentos das mãos, dos olhos ou da cabeça, recorrendo a *Leitmotive*<sup>120</sup> que funcionam como um padrão de referência através do qual o leitor pode aferir as atitudes demasiado exuberantes de Permaneder, o segundo pretendente e futuro marido de Tony:

Die Konsulin hatte sich nun völlig erhoben und trat mit seitwärts geneigtem Kopfe und ausgestreckten Hände auf ihn zu ...  
..., indem sie ihre hellen Augen ein wenig beiseite gleiten ließ...  
..., indem sie ihm nochmals die Hand reichte, deren Fläche sie ganz weit herumwandte. (286-7)

Em suma, o conjunto de exemplos apresentado reúne *Leitmotive* que têm como objectivo essencial caracterizar uma personagem, a partir de elementos que possam revelar a degradação da sua saúde mental ou física; podem igualmente descrever traços fisionómicos ou gestos, que denunciam um aspecto específico da sua personalidade ou o

---

<sup>118</sup> Cf. pp. 348, 518, 547, 584, 618 e 621.

<sup>119</sup> Cf. as cenas em que declama poemas ou em que é interrogado sobre o seu aproveitamento escolar, nas quais o sentimento de receio nos momentos de confrontação com o pai (426-7,450,517-22) se encontra em oposição com a sua tranquilidade na agonia do pai (604, 607, 612), cf. também a confissão final de Hanno a Kai (656).

<sup>120</sup> Para *die leise Klirren des Armbandes* (U), cf. pp. 7, 49, 82, 156-7 e 466; para *die Handfläche herumdrehen* (V), cf. pp. 49, 82, 215, 22, e 286-7 e para *die Augen (der Kopf) beiseite gleiten* (W), cf. pp. 66, 67, 81, 157, 286.

aparecimento de um determinado estado de espírito. A carga simbólica advém da repetição e das subsequentes variações, e, segundo Kolb, o sentido literal e o simbólico coexistem sempre, isto é, o *Leitmotiv* pode ser lido simbolicamente, sem nunca deixar de se referir a um gesto ou uma expressão concretos (Kolb, 1986:148). Relembrando um exemplo citado antes, torna-se evidente que qualquer variação de *den Kopf zurückwerfen* denota que esse gesto foi efectivamente realizado por Tony, ao mesmo tempo que simboliza o sentimento de superioridade da personagem. Furst adianta que o *Leitmotiv* ao efectuar a passagem do significado literal para o simbólico, através de sucessivas variações, constrói um perfil moral das personagens na medida em que os traços palpáveis são investidos de um potencial psíquico, ou seja, em *Buddenbrooks* o lado espiritual está contido no que é visível, conseguindo o escritor transformar a exactitude de um pormenor em figuração simbólica (Furst, 1992:242). Para Swales, esta simbolização condensa tanto os padrões de comportamento interiorizados como a vulnerabilidade da personagem, que se encontra ela própria condicionada por esse mesmo processo de interiorização. Na opinião deste autor, o *Leitmotiv* transmite os mecanismos socio-psicológicos, através dos quais o fluxo dos sentimentos humanos, presentes nas diferentes personagens, se esconde ou se revela, ou seja, é reconhecido ou reprimido (Swales, 1990:89,93).

A repetição deste tipo de *Leitmotiv* traz continuamente à memória do leitor a disposição anímica da personagem e, ao ocorrer em diferentes variações, permite que se acompanhe a evolução ou a deterioração física ou psicológica dessa personagem. Por outro lado, a repetição contribui para estimular a capacidade de antevisão do leitor, na medida em que cada nova ocorrência constrói um padrão de reacções previsíveis dessa personagem. No caso de descrições, mais ou menos longas, constituídas por uma disposição paratáctica de motivos, o discurso iterativo cruza-se com o discurso

repetitivo<sup>121</sup>, ou seja, temos uma descrição que é constituída pela combinação dos motivos habitualmente utilizados na caracterização de uma personagem e que se apresenta simultaneamente como uma modalidade de condensar a informação necessária ao acompanhamento da evolução do seu estado físico ou anímico em diversos aspectos. Por vezes, a recorrência de descrições de uma mesma personagem baseadas na justaposição de motivos intensifica uma tensão entre o discurso descritivo, assente na rede de *Leitmotive*, e o discurso narrativo, correspondente ao momento da diegese em que essa personagem se encontra.

A combinação destes efeitos traz implicações para o acto de leitura que importa referir. Ao concluir o seu ensaio sobre a natureza e a função do *Leitmotiv* em *Tristan*, Klussmann observa que a *Leitmotivik* oferece ao leitor «Orientierung, Gedächtnis, Wiedererkennung, Übersicht und verstehende Durchdringung» (Klussmann, 1984:24). Na realidade, a sucessão de padrões de caracterização das personagens estimula um ritmo de leitura que depende do seu reconhecimento, a partir do qual se torna possível estabelecer o percurso do declínio de uma personagem. Nas considerações deste autor sobre a comunicação entre o texto e o leitor, a valorização da capacidade expressiva do *Leitmotiv* encontra um efeito paralelo na impressão que causa ao leitor:

Durch seine Bildhaftigkeit, Musikalität, Ausdrucksstärke und Eindruckskraft steuert das erzählische Leitmotiv das Mitgehen, Miterleben und Mitfühlen des Lesers, aber auch die beobachtende Distanz. (Klussmann, 1984:19)

Embora as considerações de Klussmann possam estar condicionadas pelo tipo de estudo que realiza, encontram-se afirmações semelhantes em outros críticos que analisam *Buddenbrooks* sem recorrer a uma fundamentação musical. É o caso de

---

<sup>121</sup> Discurso iterativo e discurso repetitivo utilizam-se, neste passo, de acordo com a classificação de G. Genette: « ... J'appelle évidemment ce type de récit, où les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements, récit répétitif. [...] Ce type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs récurrences du même événement (c'est-à-dire, encore une fois, plusieurs événements considérés dans leur seule analogie), nous le nommerons récit itératif.» (Genette, 1972:147-8)

Sagarra que refere um conjunto de efeitos atribuído consensualmente à *Leitmotivik*, sem sequer mencionar esta técnica:

The reader becomes absorbed in a storyline involving a large gallery of characters without realizing on first reading that the end is already implicit in the opening, that one of its main characters is present all the way through, and that the comfortable stability which his nineteenth-century family is acquiring is already largely a thing of the past. (Sagarra, 1997:181)

A coexistência destes diversos planos numa mesma narrativa solicita uma atenção focalizada na sua identificação, sem evidentemente descurar uma leitura linear, que, em si, se apresenta logo em outros dois níveis, que têm sido aqui referidos como o do significado literal e o do significado simbólico. Não admira, pois, que o próprio romancista, no prefácio de *Der Zauberberg* na edição de Princeton (1939), convide o leitor a ler esse romance duas vezes a fim de que possa captar toda a rede simbólica sem ter que se preocupar com o desenvolvimento temático:

..., daß das Vergnügen des Lesers sich beim zweiten Mal erhöhen und vertiefen wird - wie auch ja Musik schon kennen muß, um sie richtig zu genießen. [...] Und eben damit hängt meine anmaßende Forderung zusammen, den >Zauberberg< zweimal zu lesen. Man kann den musikalisch-idealen Beziehungs-Komplex, den er bildet, nur richtig durchschauen und genießen, wenn man seine Thematik schon kennt und imstande ist, das symbolisch anspielende Formelwort nicht nur rückwärts, sondern auch vorwärts zu deuten (Mann, 1939:X).

Estas afirmações de Mann devem ser contextualizadas com a circunstância de, poucas linhas atrás, o escritor afirmar que «Was mich betrifft, muß ich mich zu den Musikern unter den Dichtern rechnen» e têm, pois, que ser lidas tendo em conta a influência de Wagner, que foi amplamente referida na última parte do segundo capítulo desta tese. Não deixam, contudo, de chamar a atenção sobre a importância do acto de leitura na obra de Mann e, em especial, sobre a necessidade de realizar uma leitura prospectiva e uma leitura retroactiva para apreender o conteúdo simbólico de uma narrativa fundamentada na técnica do *Leitmotiv*.

Sem pretender aplicar o modelo de Riffaterre<sup>122</sup> à presente análise, visto que essa tarefa se revestiria de uma complexidade merecedora de uma investigação autónoma, alguns dos seus pressupostos podem esclarecer o papel fundamental do leitor no reconhecimento da eficácia da técnica do *Leitmotiv*. A teorização da análise da obra literária em Riffaterre assenta em dois princípios fundamentais, que, muito resumidamente, justificam a existência de qualquer texto intertextualmente e a literariedade de um texto como resultado de um processo de comunicação literária entre o texto e o leitor. Neste sentido, as suas formulações apontam para uma centralidade do acto de leitura e um papel determinante do leitor na definição do fenómeno literário:

*Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte - énoncé et énonciation. ... Le contact est assuré, non par une réception passive comme dans la communication normale, mais par l'exécution (dans le sens musical du mot), l'exécution active de la partition que représente le texte. (Riffaterre, 1979: 9-10)*

De facto, se para Riffaterre não há texto literário sem leitor, também não haverá lugar para uma leitura que não englobe todas as linhas de significação que se cruzam num texto. O texto como «partition» pode ter cada um dos planos de significação lido separadamente, mas só alcança a literariedade quando o conjunto desses planos é apreendido como um todo, tal como uma partitura pode ser lida em cada uma das diversas linhas instrumentais ou vocais, mas só a execução conjunta dessas linhas faz ouvir a música codificada nessa partitura. Assim, este autor preconiza igualmente duas direcções de leitura, a que segue a progressão normal da sequência verbal e uma leitura retroactiva, «la signification de ce que vient d'être lu étant constamment modifiée par ce qu'on est en train de lire.» (*idem*, 46). Uma das questões a que este modelo teórico procura responder é a da relação entre o grau de qualificação do leitor e a necessidade de ser ele a ratificar a literariedade de um texto. Dito de outro modo, e exemplificando

---

<sup>122</sup>Refiro-me essencialmente a *Fictional Truth*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990. Para as outras obras, consultar a bibliografia.

com a obra em análise no presente trabalho, coloca-se o problema de saber de que modo o leitor menos preparado do ponto de vista musical apreende uma técnica compositiva de inspiração wagneriana. Embora valorize a qualidade cultural do leitor, Riffaterre considera que o leitor reage ao texto e não ao sub-texto, ou seja, o factor determinante é a capacidade de reacção do leitor ao modo como o texto está construído<sup>123</sup>. Com efeito, a eficácia de um texto não diminui caso a tradição literária se perca ou a evolução cultural apague esse sub-texto:

Un lecteur qui partage la culture de l'auteur aura évidemment un intertexte plus riche. Mais cette richesse même, il ne sera en mesure de l'exploiter que parce que les anomalies sémantiques dans la linéarité le forcent à chercher une solution dans la non-linéarité. (*idem*, 86)

A comparação do texto com uma partitura leva ainda a considerar a linguagem do texto literário como uma escrita codificada, ou seja, o leitor tem que decifrar o código de enunciação do texto, os processos compositivos que aí se reúnem e o sub-texto que lhe está subjacente. A chave para esse código encontra-se no próprio texto, visto que, segundo Riffaterre, o texto literário está construído de modo a controlar a sua própria descodificação (Riffaterre, 1979: 11).

Este tipo de leitura bi-direccional possibilita que, no caso de *Buddenbrooks*, as sucessivas variações de *Leitmotive* possam ser lidas como actualizações do seu significado simbólico e, nesse sentido, esse acto de leitura é comparável ao acto de audição da *melodia infinita* enquanto se assiste a um drama musical.

Por outro lado, parece-me fundamental atribuir um significado à própria reiteração contínua da repetição. Conforme foi mencionado ao longo desta secção, os *Leitmotive* específicos de cada personagem repetem-se, assim como os significados

---

<sup>123</sup> Para tornar mais compreensíveis as considerações de Riffaterre sobre a leitura, importa reter o seguinte da sua definição de sub-texto: « Subtext: a text within a text. From the viewpoint of the text in which it appears, a subtext is a unit of significance. From the viewpoint of the readers whom it helps to perceive and decode the significance of long narratives, the subtext is a unit of reading that is a hermeneutic model [...]. it is not a subplot and must not be confused with a theme, for it has no existence outside the text in which it appears [...].» (Riffaterre, 1990: 131)

simbólicos de alguns deles; além disso, a caracterização das personagens é sempre realizada de uma maneira semelhante, e os processos degenerativos dessas personagens também se repetem. O entrecruzamento destes padrões de repetição estabelece uma constante na estrutura textual que determina a inevitabilidade da repetição de qualquer um deles. Pode, aliás, constituir-se como um dos modos de figuração de outra forma de inevitabilidade, a da queda anunciada dos Buddenbrooks, a partir do título e do subtítulo, *Buddenbrooks, Verfall einer Familie*. Por outro lado, esse entrecruzamento de padrões de repetição representa diversas discontinuidades temporais sobre a qual se narra uma história num tempo contínuo, a da família Buddenbrook.

Na secção seguinte, apresenta-se um outro conjunto de *Leitmotive*, que se caracterizam, após a primeira ocorrência, por remeter de uma forma explícita para uma cena anteriormente narrada, e, em certos casos, por assumir uma função antecipatória. Deste modo, são fundamentais para a reunião num mesmo ponto da narrativa de diversos planos temporais da história e introduzem uma outra forma de interrupção na continuidade temporal.

#### 4.2.2. A presentificação da acção

Um número significativo de *Leitmotive*<sup>124</sup> é proferido por algumas personagens como um voto, um lamento (é o caso de *die unbestimmte Qual*) ou uma explicação, que, com maior ou menor incidência, reflecte, na sua repetição, a cena em que inicialmente surgira. O exemplo mais claro deste tipo de *Leitmotiv* é «*Sei glücklich, du gutes Kend!*» (I), a frase emblemática de Sesemi, a professora das sucessivas gerações das jovens da sociedade, e por cuja escola passam Tony, Gerda, as filhas das famílias rivais e, mais tarde, Erika, a filha de Tony. Este *Leitmotiv* é quase sempre acompanhado por um outro, que descreve o gesto que complementa a expressão daquele voto, *mit leise knallenden Geräusch auf die Stirn küssen* (II). A primeira descrição de Sesemi<sup>125</sup>, no capítulo em que se narra a vida escolar de Tony e o nascimento da sua amizade com Gerda, inclui apenas o segundo destes *Leitmotive*, entre outros que descrevem fisicamente aquela personagem. Todavia, nesse passo, a sua pronúncia e a entoação são descritas com rigor e o itálico de *gutes*, bem como a ortografia de *glücklich* em vez de *glückliches* evocam essa maneira particular de Sesemi pronunciar as palavras de forma muito incisiva<sup>126</sup>, que não volta a ser mencionada. «*Sei glücklich, du gutes Kend!*» associa, assim, um modo particular de elocução a um efeito perlocutório e a sua ocorrência inicial no primeiro casamento de Tony (142) acciona a expectativa do leitor, ao ser seguida de réplicas nos restantes casamentos descritos no romance, o de Thomas e de Gerda (259), o segundo de Tony (313) e o de Erika (392).

---

<sup>124</sup> Os casos aqui citados são identificados em numeração romana.

<sup>125</sup> Cf. p. 72. A descrição da p. 209 também não menciona este *Leitmotiv*.

<sup>126</sup> Para uma melhor compreensão, passo a citar a caracterização do modo de falar de Sesemi e do efeito produzido no interlocutor:

Sie sprach mit lebhafter und stoßweiser Bewegung des Unterkiefers und einem schnellen, eindringlichen Kopfschütteln, exact und dialektfrei, klar, bestimmt und mit sorgfältiger Betonung jedes Konsonanten. Den Klang der Vokale aber übertrieb sie sogar in einer Weise, daß sie zum Beispiel nicht »Butterkruke«, sondern »Botter -« oder sogar »Batterkruke« sprach und ihr eigensinnig kläffendes Hündchen nicht »Bobby«, sondern »Babby« rief. Wenn sie zu eine Schülerin sagte: »Kind, sei nich-t sa domm!« und zweimal dabei ganz kurz mit dem gekrümmten Zeigefinger auf den Tisch pochte, so machte dies Eindruck, das ist sicher; ... (73)

No baptizado de Hanno (351), a omissão de *glücklich* encontra uma forma de compensação no duplo beijo na testa e a última menção, ao ter lugar no Natal que Sesemi passa com a família Buddenbrook, inclui, em definitivo, a personagem na família Buddenbrook, factor determinante para a sua futura permanência no círculo dos sobreviventes<sup>127</sup>. Ao recordar a cena inaugural da chegada de Tony à escola de Sesemi, este *Leitmotiv* assume a função de uma analepse<sup>128</sup>; as suas repetições, após o fracasso do primeiro casamento de Tony, transmitem a certeza irónica que nenhum dos casamentos será feliz e de que aquela criança não será bem sucedida, funcionando, então, como uma prolepse. Assim, é o próprio texto que condiciona quer uma leitura analéptica, quer uma leitura proléptica.

Os casos que analisamos em seguida constituem exemplos mais evidentes de analepses, sem deixarem de construir um significado simbólico ao longo das suas ocorrências. A superação da adversidade através de um processo de aprendizagem torna-se presente em Tony através de *Das Leben kennenzulernen* (III) e *keine Gans (dummes Ding) mehr sein* (IV). Estes *Leitmotive* ocorrem sempre no discurso da personagem, cumprindo uma função assertiva, correspondente à da sua ocorrência inicial, numa carta de Tony ao pai, reafirmando o seu amor por Morten, ao reagir à pressão paterna em querer casá-la com Grünlich:

### III<sub>1</sub>

Er [Morten] ist nicht reich, was wohl für Dich und Mama gewichtig ist, aber das muß ich Dir sagen, lieber Papa, so jung ich bin, aber das wird das Leben manchen gelehrt haben, daß Reichtum allein nicht immer jeden glücklich macht . (127)

---

<sup>127</sup> Esse círculo inclui Tony, Erika, Sesemi, Klothilde, uma prima, e as três irmãs Buddenbrook, também primas de Tony.

<sup>128</sup> Analepse e prolepse utilizam-se de acordo com a classificação de G. Genette: «...désignant par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve,...

Tony fora enviada pelos pais para Travemünde, local de veraneio habitual de toda a sociedade que rodeia os Buddenbrooks, para que aí pudesse reflectir sobre a proposta de Grünlich e aceder livremente ao desejo dos pais em vê-la casada com esse comerciante. Todavia, esta estadia é dominada pelo namoro com Morten e as conversas entre os dois transformam esse primeiro namoro de Tony numa relação iniciática. Assim, a iniciação de Tony no amor fica associada ao seu interesse pela situação política e social, nascido dessas conversas sobre a Alemanha antes de 1848 e sobre a agitação no meio universitário. Além disso, a renúncia a esse amor, por pressão dos pais e de Thomas, acompanha Tony ao longo da sua vida. Esta experiência de aprendizagem e de abdicação manifesta-se em diversas cenas exactamente através de enunciados que se apresentam como variações de *Das leben kennenzulernen*, acompanhado ocasionalmente de *keine Gans (dummes Ding) mehr sein* ou *die Augen im Kopfe haben*, e que trazem à memória do leitor essa estadia em Travemünde:

III<sub>2</sub>

Man hat doch immerhin das Leben kennengelernt, weißt du! Man ist doch keine Gans mehr! (209)

IV<sub>1</sub>

O Gott, ich war eine Gans früher, ein dummes Ding, Mama, aber das Leben hat mir das Vertrauen zu den Menschen genommen . (247)

IV<sub>2</sub> / III<sub>3</sub>

... und madame Grünlich keine Gans mehr war, sondern das Leben kennengelernt hatte, was sie aber nicht hinderte (255)<sup>129</sup>

III<sub>4</sub>

Ja, Gerda, laß dir sagen... ich bin die ältere und habe das Leben kennengelernt... (260)

IV<sub>3</sub>

Ich bin keine Gans mehr und habe meine Augen im Kopfe. (264)

III<sub>5</sub> / IV<sub>4</sub>

Ida, ich kenne das Leben und bin keine Gans mehr und habe meine Augen im Kopfe. (299)

IV<sub>5</sub> / III<sub>6</sub>

Ha, ich bemerke dir ausdrücklich, daß ich kein dummes Ding mehr bin und weiß, was ich vom Leben zu halten habe. (339)

<sup>129</sup> Trata-se de um caso em que o velho Schwarzkopf, pai de Morten, cita Tony, em conversa com Thomas, quando este volta a Travemünde com o irmão, Christian.

A experiência de Travemünde volta a estar presente em *Das ist reines Naturprodukt !...Da weiß man doch, was man verschluckt ! ...* (V), exclamação inicialmente proferida por Morten (105). Será utilizada por três vezes para confirmar a pureza e a autenticidade de uma vivência fora da cidade, nomeadamente, logo em seguida por Tony (109), na estadia de Thomas e Christian em Travemünde por Schwarzkopf, pai de Morten, (255) e novamente por Tony, nas impressões sobre as suas férias na quinta da amiga de infância, Armgard (397). Para além de denotar a relevância desse primeiro amor para Tony, a citação das palavras de Morten por Tony relembra a cena inaugural no novo contexto. Este efeito faz-se sentir com maior clareza com *auf den Steinen sitzen*<sup>130</sup> (VI), que presentifica o contexto da primeira ocorrência, isto é, as suas conversas com Morten:

Dann saß Morten auf den Steinen . Diese Steine waren seit dem ersten Tage zwischen den beiden zur stehenden Redewendung geworden. »Auf den Steinen sitzen«, das bedeutete: »vereinsamt sein und sich langweilen«. (117)

Passados mais de vinte anos, a intensidade dessa vivência revela-se no facto de Tony utilizar este *Leitmotiv* para exprimir o seu desalento face à constatação de que nem ela nem a filha terão alguma vez sucesso no casamento:

...Wir können einfach auf den Steinen sitzen«, sagte sie schluchzend.

»Auf den Steinen?«

»Nun, ja, das ist eine Redewendung... eine bildliche... Ach nein, es wird nicht gut gehen. Auf mich ist es zu vieles herabgekommen... ich weiß nicht, womit ich es verdient habe... aber ich kann nicht mehr hoffen. Nun wird es Erika gehen, wie es mit mir mit Grünlich und Permaneder ergangen ist...(487)

*Ich kann es nicht mehr* (VII) ocorre sempre em diálogo, como um lamento ou desabafo, e é sintoma do reconhecimento da fraqueza dessa personagem, ao mesmo tempo que indicia um desinteresse pela vida que lhe será fatal. Inicialmente proferido por Christian, é repetido por três vezes na cena do baptizado de Hanno (355-7),

---

<sup>130</sup> Cf. pp. 117, 121, 487.

assinalando a exaustão causada por *die unbestimmte Qual*<sup>131</sup>. A associação com a morte, reiterada no momento em que a Consulesa faz a mesma afirmação durante a sua agonia (497), repercute-se principalmente nas variações proferidas por Hanno. Na cena da morte da consulesa, a repetição por Christian estabelece o limite da resistência anímica desta personagem em relação ao combate contra a morte (499), e, mais tarde, é relacionada com a sua incapacidade para trabalhar (590). No caso de Hanno, deixa de ser um lamento que expressa a sua incompatibilidade com a vida para antecipar a sua morte, já considerada como inevitável e próxima pela própria personagem, no momento em que trancara o livro da família, abaixo da inscrição do seu nome<sup>132</sup> (461). De facto, no diálogo com Kai, o seu amigo e companheiro de escola, Hanno reitera o desejo de morrer, através de anáforas associadas a réplicas sinónimas, que se sucedem em paralelismo a *ich kann es nicht mehr*:

Ich bin nichts und kann gar nichts (627)

Ich kann nichts antworten. Ich kann nichts werden. Ich fürchte mich vor dem Ganzen...[...] Ich möchte sterben, Kai! Nein, es ist nichts mit mir. Ich kann nichts wollen... Es kann nichts aus mir werden, sei sicher. ... , ich stammte aus einer verrotteten Familie... [...] Ich habe gar keine Hoffnung... (656)

Nem todas as frases que se repetem ao longo do romance devem ser designadas como *Leitmotive*. A história do engasgamento provocado por *den Bissen im Halse*<sup>133</sup> apresenta certas características próximas do *Leitmotiv*, ao nível do desenvolvimento da sua simbolização; porém, a inexistência de uma base lexical comum, sujeita a variações, impossibilita que seja classificado como um *Leitmotiv*. Além disso, a última ocorrência circunscreve o seu significado simbólico sem relembrar explicitamente os momentos

---

<sup>131</sup> Esta repetição deve ser articulada com a intervenção do criado Grogleben e o significado simbólico que lhe é atribuído. V. p. 115 deste capítulo.

<sup>132</sup> A família Buddenbrook tem um livro onde se registam todos os factos importantes da sua genealogia e da firma comercial. Cf. pp. 44, 48, 137, 204, 258, 346, 461 e 670.

<sup>133</sup> Cf pp. 59, 228, 230, 273 e 585.

anteriores, visto que a incapacidade de reacção, causada pelo medo face à incerteza do acaso, é explicitada textualmente sem ser por meio de um *Leitmotiv*.

#### 4.3.1. *Leitmotivisches Wort* e citação do narrador

Passo agora a analisar os casos de repetição de uma só palavra e os de citação do narrador, em que se evidenciam semelhanças com alguns usos do *Leitmotiv*.

Tal como foi explicado na primeira secção deste capítulo, Klussmann exclui os casos de repetição de uma única palavra da categoria de *Leitmotiv*, apesar de poderem apresentar uma variedade significativa de figuras de repetição, como é o caso de *vornehm*. Para Swales, o seu valor simbólico reside na circunstância de representar tanto o *ethos* dos Buddenbrooks face à sociedade, ou seja, o seu sentimento de superioridade nos negócios e na moral, como o peso da aceitação das convenções patente na renúncia de Tony a Morten. O mesmo autor inclui *vornehm*, a par de *die Dehors wahren*<sup>134</sup>, num grupo de *clichés*, que caracterizam um modo particular do discurso de Tony (Swales, 1990:92). De facto, *vornehm* é utilizado por Tony para classificar pessoas, instituições, cargos, atitudes ou objectos, que lhe causem uma impressão semelhante àquela sentida, quando conheceu Gerda Arnoldsen:

Dieses Wort >vornehm< saß erstaunlich fest in Tony's Köpfchen, und sie wandte es mit anerkennendem Nachdruck auf Gerda Arnoldsen an. (75)

Barasch classifica *vornehm* como «leitmotivisches Wort» (Barasch, 1980:13); embora imprecisa, esta designação é aceitável, quando, por *leitmotivisch*, se entender uma repetição característica de uma palavra para simbolizar um sentimento, neste caso,

---

<sup>134</sup> Esta expressão é usada com maior frequência por Thomas ou então é desenvolvida em considerações formuladas sobre o comportamento de Christian ou mesmo sobre si próprio. Cf. pp. 233, 239, 241, 274, 335, 411 e 542.

a dignidade e superioridade que se encontram igualmente inscritas em *den Kopf zurückwerfen* e em *Die Dehors wahren*. Além do mais, as variações desta palavra apresentam um modelo de repetição semelhante ao *Leitmotiv*, em dois aspectos, a saber, a alternância da categoria morfológica e sintáctica e o processo de intensificação simbólica dessa palavra. Com efeito, a par de *vornehm* como adjectivo e como advérbio, surgem dois substantivos (*die Vornehmheit* e *das Vornehm*<sup>135</sup>) e, quando proferidas por Tony, simbolizam gradualmente a procura do reconhecimento de uma posição na sociedade que a dissolução dos seus dois casamentos atenuara. *Vornehm* é preferencialmente utilizado para classificar a residência familiar enquanto símbolo de prestígio social:

Er muß recht viel Geld haben, damit wir uns vornehm einrichten können; das bin ich und meiner Familie schuldig (77, comentário de Tony às colegas de escola sobre um futuro pretendente)

..., indem sie eine reiche und vornehme Heirat einging...(91)

..., die sie [die Palmen] so prachtvoll zur Vornehmheit der Wohnung beitrugen. (178)  
«Ihr sollt es *vornehm* haben!» (260, Tony encarrega-se da decoração da casa de Thomas e Gerda):

... und wenn schon, Tom, dann auch *vornehm*, das sage ich dir...! (370, em relação à nova casa do irmão)

..., noch einmal eine *vornehme* Wohnung ... (391, sobre a futura habitação da filha e do genro)

... es ist fast so vornehm wie bei Grünlich und sicherlich vornehmer als bei Permaneder! (393, também em relação à casa de Erika e Weinschenk)

...und nicht ohne Anspruch auf Vornehmheit eingerichteten Stockwert am Lindenplatz. (536, sobre a habitação onde vai habitar com a filha e a neta, após a venda da mansão familiar)

Uma outra palavra é utilizada ao longo do romance de um modo semelhante a *vornehm*, ou seja, com variações a nível morfológico e sintáctico e com um acréscimo gradual de sentido. Trata-se de *übel*, cujo campo lexical se expande de forma mais diversificada do que o exemplo anterior, ocorrendo *das Übel*, *der Übelwollende*, *das Übelfinden*, *die Übelkeit*, além de diferentes formulações de *jemandem übel sein* ou

---

<sup>135</sup> Cf. pp. 178, 536 e 568 para *die Vornehmheit* e 218 e 245 para *das Vornehm*.

*jemandem übel werden*. Inicialmente (29) surge como atributo de uma indisposição física de Christian, mas a segunda ocorrência (41) denota já a precaridade do bem-estar face à imprevisibilidade do destino. A citação da página 654, perto do final do romance, torna patente o conteúdo ominoso dessa palavra:

«Mir ist übel, Mama, mir ist *verdamm*t übel!» (29, duas menções de Christian na mesma página)

«...Eine Familie muß einig sein, muß zusammenhalten, Vater, sonst klopft das Übel an die Tür...»(41, o pai de Tony, Thomas e Christian para o avô)

... aber wenn man nichts Übles gewärtigte, so kam das Unglück. (654)

Uma concentração textual de *übel* e seus compostos em descrições ou momentos de reflexão de uma personagem resulta em algo mais do que uma *amplificatio*. Reveste-se de uma função premonitória que se traduz no facto de qualquer personagem que seja caracterizada desse modo se encontrar condenada ao aniquilamento físico, moral ou financeiro. Dito de outro modo, essa personagem como que sucumbe ao mal-estar psíquico ou físico que essa palavra transporta; é o caso de Thomas e Hanno, cujas mortes se sucedem a declarações em que afirmam desistir de viver, e também de Christian, que termina internado num hospício, consumindo uma vida vegetativa<sup>136</sup>:

...ach, ich bin auch beständig in Angst, daß ihm dort drüben das Klima ein Übel tut...(221, a Consulesa sobre Christian)

... eine zeitlinge Atemnot, ein Asthmatisches Übel hinzutreten,...(273, sobre Christian)  
Du bist ein Auswuchs, eine ungesunde Stelle am Körper unserer Familie! Du bist vom Übel hier in dieser Stadt,...(281, Thomas para Christian)

..., und daher mag die üble Stimmung kommen, die mir [Thomas ] zusetzt und mir in allen Dingen schadet ... (378)

..., daß nicht allein die Qual in seiner linken Seite, sondern auch seine übrigen, schwer bestimmbareren Übel sich hierdurch verstärkten,... (390)

Es war nicht war, daß er [Thomas] Kopfschmerzen hatte. Er war nur müde und fühlte wieder, kaum daß er erste Morgenfriede der Nerven vorbei, diesen unbestimmten Gram auf sich lasten...

---

<sup>136</sup> Cf. também pp. 97, 149, 246-7, 275, 321, 378, 467, 569, 669 com incidência sobre Tony, os seus dois maridos e as primas Buddenbrook (*die Damen Buddenbrook aus der Breite Straße*).

Warum hatte er gelogen? War es nicht beständig, als hätte er seinem Übelfinden gegenüber ein schlechtes Gewissen? Warum? Warum? (422)

..., indes der Senator [Thomas] wohl oder übel bei dem Diner im Ratskeller...(428)  
Du gehst umher und fühlst dich übel [...] Dein ganzer Körper ärgert dich, reizt dich, du bist dir selbst zum Ekel...(480, auto-descrição de Christian)

..., und übel zugerichtet stieg er [Hanno] aus dem Bassin. (552)

..., nachdem tags zuvor ein Vorzeigen des Zeugnisses wohl oder übel überstanden (555)

... das bißchen Frühstück ..., ihm ward übel,[...] Während er [Hanno] sich in kalter Transpiration, in Schmerz, Übelkeit und Not durch die Straßen kämpfte,... (623)

... und hielt nach den üblichen Vorbereitungen einen kleinen ...(632, sobre as aulas de Hanno)

Wieder regte sich wie Übelkeit in ihm [Hanno]...(646)

Mir ist übel, sagte der kleine Johann. Ich will es gar nicht, das Glück, es macht mir übel...(648)

Aber so ist es, so ist es, so wird es immer und überall verhalten, dachte er, und Furcht und Übelkeit stiegen wieder in ihm auf. (652)

Os casos de citação do narrador, ou seja, a repetição parcial ou total de passos de capítulos anteriores, devem ser distinguidos do *Leitmotiv*, não só pela extensão textual, como pelo número de repetições, que nos casos de citação, são apenas duas, facto que impede o estabelecimento de um processo de intensificação simbólica. Este processo compositivo é usado extensivamente a partir da oitava parte do romance e intensifica o efeito de presentificação, dado que a circunstância de uma personagem viver acontecimentos descritos sob uma forma igual à de vivências anteriores de uma outra personagem estimula no leitor uma recordação mais vívida do que a lembrança de estados de espírito e do seu conteúdo simbólico desencadeada por um *Leitmotiv*. Abre-se, deste modo, uma nova dimensão no acto de leitura, ao criar-se a sensação de que o presente anexa o passado e de que o que está para vir pode afinal também já ter sucedido. Convém, contudo, analisar os vários tipos de citações do narrador, dado que actuam de forma diversa ao nível da estruturação temporal. Esclareça-se também que estas citações se verificam tanto no discurso do narrador como no discurso das personagens.

A experiência de Travemünde encontra-se quase sempre presente nestes casos de citação, reforçando a centralidade dessa vivência. Numa análise próxima das teses de Riffaterre sobre a verdade na ficção realista<sup>137</sup>, Furst considera que a apresentação de Travemünde exemplifica o modo como em *Buddenbrooks* a referencialidade cede lugar à textualidade, isto é, como um lugar de existência real vale por aquilo que representa para as personagens que por ele passam e não pelo facto de poder ser identificado como local de veraneio com existência real na época em que ocorre a história narrada. Dito de outro modo, não é necessário de modo algum conhecer o renome desse lugar para apreender o seu significado simbólico no romance, que se constrói durante os períodos de férias ou de repouso de Tony, Thomas, Christian e Hanno. Travemünde assume, assim, uma significação textual através de um campo de referência interno, que desafia a competência estética do leitor, mais do que qualquer informação extra-textual que esse leitor possua (Furst, 1991:323). O próprio narrador oferece uma explicação plausível ao indicar o modo como Tony tentou superar a imposição da vontade paterna, guardando na memória essa vivência iniciática:

Sie [Tony] rief sich alles ins Gedächtnis zurück, was sie in vielen Gesprächen von ihm [Morten] gehört und erfahren hatte, und es begleitete ihr eine beglückende Genugtuung, sich feierlich zu versprechen, daß sie dies alles als etwas Heiliges und Unantastbares in sich bewahren wollte. (135)

Este propósito será, aliás, formulado pela própria personagem de imediato :

»Aber ich will ja gerade nicht vergessen!«, rief Tony ganz verzweifelt.» Vergessen... ist das denn ein Trost!« (136)

Cabe, então, ao leitor aperceber-se dessas repetições que, na sua totalidade, circunscrevem um valor simbólico para Travemünde semelhante ao atribuído anteriormente neste capítulo para *Das ist reines Naturprodukt!*, e que passo a enumerar:

---

<sup>137</sup> Para Riffaterre, a verdade da ficção reside no seu poder retórico, não na sua parecença com a realidade, e na transmissão de uma verosimilhança: «...verissimilitude is an artifact, since it is a verbal representation of reality rather than reality itself: verissimilitude itself, therefore, entails fictionality» (Riffaterre, 1990: XIV-XV).

I - O episódio de *die bunten Sterne* contado por Tony a Morten e a Hanno, com alterações apenas na forma verbal, ocasionadas pela mudança de vocativo e pela alternância de advérbios de tempo sinónimos:

»Wollen Sie wissen, wie dumm ich früher war?« sagte Tony. »Ich wollte die bunten Sterne aus den Quallen heraushaben. Ich trug eine ganze menge Quallen im Taschentuche nach Hause und legte sie säuberlich auf den Balkon in die Sonne, damit sie verdunsteten... dann mußten die Sterne doch übrigbleiben! Ja, schön... Als ich nachsah, war da ein ziemlich großer nasser Fleck. Es roch nur ein bißchen nach faulem Seetang...«(118)

»Willst du wissen, wie dumm ich damals war? [...] Ich wollte die bunten Sterne aus den Quallen heraushaben. Ich trug eine ganze menge Quallen im Taschentuche nach Hause und legte sie säuberlich auf den Balkon in die Sonne, damit sie verdunsteten... dann mußten die Sterne doch übrigbleiben! Ja, schön... Als ich nachsah, war da ein ziemlich großer nasser Fleck. Es roch nur ein bißchen nach faulem Seetang...« (564)

II - Algumas palavras de Morten a Tony são citadas por Tony a Thomas durante um longo discurso a seu irmão, em que tenta fazer valer a sua superioridade e a dignidade dos Buddenbrooks como motivo inquestionável da sua segunda separação:

Sie haben Sympathie für die Adligen... soll ich Ihnen sagen warum? Weil Sie selbst eine Adlige sind!... Ja-ja, haben Sie das noch nicht gewußt? ...Ihr Vater ist ein großer Herr, und Sie sind eine Prinzeß. Ein Abgrund trennt Sie von uns anderen, die wir nicht zu Ihrem Kreise von herrschenden Familien gehören. ... (120-1)

... ja, ich habe in diesen Jahren oft an einige Worte gedacht, die mir vor längerer Zeit einmal jemad gesagt hat, ein gescheiter Mensch. «Sie haben Sympathie für die Adligen... » sagte er,« soll ich Ihnen sagen warum? Weil Sie selbst eine Adlige sind!... Ja-ja, haben Sie das noch nicht gewußt? ...Ihr Vater ist ein großer Herr, und Sie sind eine Prinzeß. Ein Abgrund trennt Sie von uns anderen, die wir nicht zu Ihrem Kreise von herrschenden Familien gehören.» ... (340)

III - A descrição das viagens de regresso de Travemünde de Tony e de Hanno é idêntica, com expansão de algumas frases no segundo passo e que aqui se apresentam entre parênteses rectos. Na opinião de Furst, estes momentos constituem um outro modo de observar a passagem da referencialidade para a textualidade no romance realista através da transferência do ponto de vista do narrador para o protagonista. O objectivo

desta manipulação do ponto de vista é fazer com que o leitor partilhe o ângulo de visão e a perspectiva do protagonista e, mais uma vez, o que está verdadeiramente em causa não é o nosso conhecimento de Travemünde, mas a credibilidade das personagens e a capacidade retórica de Mann (Furst, 1991:323):

[...] Der Tag war da. [...] Tony drückte den Kopf in die Wagenecke und sah zum Fenster hinaus. Der Himmel war weißlich bedeckt, die Trave warf kleine Wellen, die schnell vor dem Winde dahinhielten. Dann und wann prickelten kleine Tropfen gegen die Scheiben. Am Ausgang der Vorderreihe saßen die Leute vor ihren Haustüren und flickten Netze; barfüßige Kinder kamen herbeigelaufen und betrachteten neugierig den Wagen. *Die* bleiben hier... [...] Als der Wagen die letzten Häuser zurückließ, beugte Tony sich vor, um noch einmal den Leuchtturm zu sehen; dann lehnte sie sich zurück und schloß die Augen, die müde und empfindlich waren. (133)

[...] Der Tag war da. [...] Hanno drückte den Kopf in die Wagenecke und sah, [an Ida Jungmann vorbei, die frischhäugig, weißhaarig und knochig ihm gegenüber auf dem Rückplatz saß], zum Fenster hinaus. Der [Morgen]himmel war weißlich bedeckt, die Trave warf kleine Wellen, die schnell vor dem Winde dahinhielten. Dann und wann prickelten kleine [Regen]tropfen gegen die Scheiben. Am Ausgang der Vorderreihe saßen die Leute vor ihren Haustüren und flickten Netze; barfüßige Kinder kamen herbeigelaufen und betrachteten neugierig den Wagen. *Die* bleiben hier... Als der Wagen die letzten Häuser zurückließ, beugte Hanno sich vor, um noch einmal den Leuchtturm zu sehen; dann lehnte sie sich zurück und schloß die Augen, [die müde und empfindlich waren.] (561)

IV - O exacto momento da chegada a casa, após essas férias, de Tony e de Hanno (136 e 564) é muito semelhante, com a expansão de algumas frases que se encontram omitidas no segundo passo e ligeiras modificações, decorrentes da mudança dos protagonistas:

Dann kam die Fähre, es kam die Israeldorsfer Allee, der Jerusalemsberg<sup>138</sup>, das Burgfeld. Der Wagen passierte das Burgtor, neben dem rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg...[...] Der Konsul kam, die Feder hinterm Ohre, aus dem Kontor heraus,... (136)

Dann kam die Fähre, es kam die Israeldorsfer Allee, der Jerusalemsberg, das Burgfeld. Der Wagen erreichte das Burgtor, neben dem rechten die Mauern des Gefängnisses aufragten, [wo Onkel Weinschenk saß], er rollte die Burgstraße entlang und über den Koberg...[...] kam der Senator, die Feder in die Hand, aus dem Kontor heraus,...(564)

---

<sup>138</sup> A primeira menção da descida do *Jerusalemsberg* surge logo no início do romance, quando Tony, ainda criança menciona as descidas de trenó com os seus irmãos. Darwin argumenta a favor de uma interpretação da primeira parte do romance como uma introdução em que todos os temas do romance são apresentados, como numa abertura wagneriana, e considera que nessa descida se prefigura a queda da família Buddenbrook (Darwin, 1985: 36).

Existem ainda alguns casos de citação de segmentos de reduzida extensão, que se aproximam, do ponto de vista formal e no efeito pretendido, de *Leitmotive*, como os já citados *Sei glücklich, du gutes Kind!* e *Das ist reines Naturprodukt!* <sup>139</sup>. São excluídos dessa categoria por ocorrerem apenas duas vezes e, portanto, não possibilitarem o acompanhamento de um processo de intensificação simbólica, como atrás referido. Contudo, a repetição destas cenas reveste-se de carácter premonitório, que passamos a esclarecer:

I - Tony repete a sua filha as palavras proferidas pelo pai no momento em que a separação de Grünlich e de Tony se torna inevitável, e é o próprio comentário do autor, *so fing man an, mit einer nahen Trennung zu rechnen*, que anuncia a inevitabilidade de uma nova separação, a de Erika e Weinschenk:

»Höre, mein liebes Kind« , sagte der Konsul, indem er mit der Hand über ihr Haar strich...»Ich muß dich nun etwas fragen, etwas Ernstes! Sage mir einmal... du liebst doch deinen Mann von ganzem Herz?« (185)

»Höre, mein liebes Kind« , sagte sie zu ihrer Tochter »Ich muß dich nun etwas fragen, etwas Ernstes! Sage mir einmal... du liebst doch deinen Mann noch immer von ganzem Herz?« [...] [Erika] genau so pflichtmäßig antwortete, wie Tony selbst einstmals unter ähnlichen Umständen in ihrer Villa bei Hamburg ihrem Vater geantwortet hatte, *so fing man an, mit einer nahen Trennung zu rechnen.* ( 565)

II - Hanno e mais tarde Thomas recorrem a um dentista, repetindo-se então as frases que o papagaio do consultório e o dentista proferem, apresentando a descrição algumas semelhanças. Trata-se de dois episódios fundamentais para o processo de simbolização dos problemas dentários como um sintoma da degenerescência inevitável dos Buddenbrook, em associação directa com a morte, visto que a segunda visita é fatal para Thomas:

---

<sup>139</sup>V. pp. 26-7 e 29, respectivamente.

Mit der Stimme eines wütend alten Weibes pflegte er [der Papagei] zu sagen: «Nehmen Sie Platz ... Einen Momang... » [...]« Wir Müssen zur Extraction schreiten, Fräulein» (451 e 597)

... während er die scharf riechende Luft dieser Räumlichkeiten atmete, ... (451)

Dann plötzlich atmete er die scharf riechende Luft des Wartezimmers,... (597)

III - As duas cenas protagonizadas por Grobleben, um antigo criado da família, contextualizam uma frase oracular, *wir müssen tau Moder warn*, em dois momentos em que se consagra a vida, o batizado de Hanno (352) e a celebração do centenário da firma (428). Depois da morte da Consulesa (503), Tony relembra estas palavras e, numa leitura retrospectiva, os votos de felicidades de Grobleben adquirem um valor de sinal oposto.

Furst designa estes processos compositivos como «estratégias verbais e narrativas», decisivas para a ênfase na textualidade em *Buddenbrooks* e para o estabelecimento do processo comunicativo com o leitor. Entre essas estratégias, engloba também a ironia, a narração com «man», que atenua a distância entre o leitor e o mundo da ficção, e os padrões de recorrência no desenho das personagens e na enorme quantidade de conversas informais ou solenes, em família ou em sociedade. A técnica do *Leitmotiv* é outro dos elementos constituintes desse ritmo de recorrência, subjacente a todo o romance, e associa-se ainda ao retorno cíclico de rituais semanais ou sazonais, (acompanhado muitas vezes pela repetição do local, a *Landschaftszimmer*) para construir «the density and richness of texture», específica deste romance (Furst, 1991:324-5). Para Kolb, as categorias espaciais e temporais são colocadas em segundo plano pela simbolização e pelo efeito de presentificação que aqui se encontra exemplificado pelos casos de citação do narrador:

Boundaries imposed by time and space dissolve when objects mean more than themselves; so it is, too, in the practice of the novel, where connections between different passages dissolve the chronology of what began as a family chronicle (Kolb, 1986:151).

A manutenção da sucessão geracional para apresentar a história da família Buddenbrook implica, naturalmente, que as diferenças cronológicas entre passado, presente e futuro não se encontrem abolidas neste romance; todavia, a presença textual da passagem do tempo está contida muito mais na caracterização minuciosa do envelhecimento acelerado ou precoce das personagens do que, por exemplo, em deicticos temporais. Na realidade, ao longo do romance, assistimos ao desfilar de diferentes modos de assinalar a passagem do tempo nas personagens e nas suas vivências, que são apresentados em seguida.

#### 4.3.2. Algumas formas de distorção da ordem temporal em *Buddenbrooks*

O objectivo desta última secção é apresentar uma panorâmica das estratégias de representação temporal em *Buddenbrooks*, a ter em consideração em qualquer análise da estruturação temporal deste romance, e que interagem com a técnica do *Leitmotiv*.

Além de outras funções ao nível da organização da narrativa, os diferentes tipos de *Leitmotiv* estabelecem um padrão de repetição de acções, que aponta para uma previsibilidade da recorrência de comportamentos ou de atitudes, como foi referido no final da segunda parte deste capítulo. Os casos de citação do narrador confirmam a inevitabilidade da repetição, ou seja, a partir da citação inicial, contribuem para aumentar a expectativa do leitor, que assiste ao desenrolar de uma história, constituída,

em parte, por episódios em tudo idênticos, excepto nos intervenientes e no momento cronológico em que se inscrevem na história. Dito ainda de outro modo, cria-se a ilusão de que uma nova personagem protagoniza um acontecimento já narrado, esbatendo-se a distância cronológica entre esses dois episódios. Estes efeitos entrecruzam-se com uma marcação temporal dos acontecimentos e das acções no romance caracterizada pela coexistência de diversos processos compositivos para exprimir a passagem do tempo, que passo a mencionar.

Na primeira parte do livro, no discurso do Konsul Kröger, ocorre um brinde singular - « Nein, halten wir es nun mit der fröhlichen Gegenwart! » (19) - que se constitui como uma resposta ao sub-título de Buddenbrooks, *Verfall einer Familie*, já que toda essa cena se desenrola no auge da prosperidade da firma e da família, momento em que a queda dos Buddenbrooks inicia um percurso irreversível. A narrativa da genealogia dos Buddenbrooks assenta numa estratégia comum a muitos romances de família, ou seja, na expressão da continuidade de uma linhagem, através do relevo dado aos nascimentos, casamentos e mortes. O caminho percorrido até à extinção dos Buddenbrooks é marcado por um maior número de mortes do que de nascimentos ou casamentos, numa relação desigual, instabilizando, desse modo, a desejável continuidade da família.

De facto, as quatro gerações de Buddenbrooks compreendem 21 elementos participantes na narrativa (incluindo os que entram na família pelo casamento) e os quatro nascimentos são ultrapassados por oito mortes nesse círculo restrito<sup>140</sup>. Além disso, apenas os nascimentos de Clara e de Hanno são descritos com maior pormenor e os de Erika e de Elizabeth não merecem referência especial. A narração dos nascimentos de Clara e de Hanno ocupam uma mesma função organizativa na diegese, ao dividi-la em duas partes sensivelmente iguais; o nascimento de Clara coincide com o início, *in medias res*, e a sua morte ocorre pouco depois do nascimento de Hanno, ao passo que o epílogo ocorre imediatamente após a morte de

---

<sup>140</sup> Quanto às personagens secundárias, só se assinalam as mortes, nunca os nascimentos. O caso mais exemplar é o da página de abertura do primeiro capítulo (613) da 11ª parte do romance (a última), em que são enumerados os falecimentos de quatro personagens fora desse círculo restrito da família.

Hanno. Diga-se ainda que o aparecimento de Hanno ocupa um lugar central na narrativa, ao ser narrado exactamente a meio do romance (347, capítulo inicial da 7ª parte); essa centralidade é ainda reforçada pela narração no *Präsens*<sup>141</sup> que interrompe todo um discurso narrativo no *Präteritum*. A mudança do tempo verbal específico da narração de uma crónica a favor do *Präsens* tem lugar na descrição do baptizado de Hanno (o nascimento é relatado em breves analepses) e, de certa maneira, assinala uma suspensão do devir temporal para intensificar a expressão da única certeza da natureza humana, ou seja, a da sua condição de mortal. O ritual do baptizado, habitualmente associado à celebração da entrada na vida, é apresentado, neste caso, como o ponto de partida do caminho até a morte.

As alusões à morte, presentes na referência ao difícil parto de Hanno e na descrição do rosto de Gerda, são mais evidentes no final do discurso do velho criado Grobleben. Os votos de felicidades são rematados com as palavras *Wir müssen tau Moder werden*<sup>142</sup>, a acentuar a precaridade da vida face à certeza da morte, colocando num mesmo enunciado da narrativa a reminiscência da criação da humanidade e a profecia da redução à matéria original. Deste modo, esse baptizado deixa de simbolizar a esperança no prolongamento da descendência dos Buddenbrook para pressagiar a sua extinção.

Também os casamentos se encontram destinados ao fracasso e, segundo Lehnert, assumem uma função indicial, ao inscreverem a queda e a ruína da família no seu próprio insucesso. Todos os casamentos terminam em divórcio<sup>143</sup> ou com a morte por doença de um dos cônjuges<sup>144</sup>, e nenhuma das primas Buddenbrooks se casa<sup>145</sup>. O segundo casamento do velho Cônsul, avô de Tony, Thomas e Christian, é um casamento sem amor ou paixão, tal como o do seu filho. De facto, todos os Buddenbrook renunciam a viver as suas paixões; Thomas renuncia ao seu amor pela florista, tal como Tony abdica de Morten, e a única paixão de Hanno é pela arte (Lehnert, 1971:27). No que diz respeito a Tony, os casamentos e os divórcios assinalam o

---

<sup>141</sup>Há apenas uma outra ocorrência de uma forma verbal no *Präsens*: «... und in ihren [Gerdas] seltsamen, nahe beieinanderliegenden Augen lag der rätselhafte Schlimmer, den die Musik ihnen zu geben pflegt.» (418)

<sup>142</sup>Cf. p. 115 neste capítulo.

<sup>143</sup>Os dois de Tony, com B. Grünlich e com A. Permaneder, e o de Erika, com H. Weinschenk.

<sup>144</sup>O de Thomas e de Gerda Arnoldsen, por morte de Thomas, em consequência da extracção de um dente, e o de Clara e de S. Tiburtius, por morte de Clara devido a um tumor cerebral.

<sup>145</sup> Refiro-me a Klothilde e a *die Damen Buddenbrook aus der Breite Straße*.

início ou o fim de novas etapas da sua vida, e o próprio casamento de Erika e de Weinschenk é descrito como se fosse de Tony - «Und es begann Tony Buddenbrooks dritte Ehe» (393).

Assim, e porque o insucesso é uma constante nesses efémeros períodos de vida matrimonial, a reacção de Tony, durante a cerimónia do casamento de Erika, deixa de ser uma típica crise de choro da mãe da noiva para cumprir uma função diegética, que ultrapassa a simples composição de uma cena. Na realidade, essa atitude representa um momento retrospectivo do seu passado, em que a angústia face ao presente se associa ao presságio de futuras rupturas e perdas<sup>146</sup>:

Als die Ringe gewechselt wurden [...] brach Frau Permaneder, überwältigt von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in lautes Weinen aus. (392)

Deste modo, verifica-se que mesmo eventos que denotam consensualmente a existência de um modo de organização cíclica de um tempo em devir são utilizados em *Buddenbrooks* para reiterar um significado simbólico, o da inevitabilidade do declínio, que volta a ser evocado no retorno das cerimónias que assinalam esses eventos face à sociedade.

O mesmo se verifica com o uso de provérbios, que pela sua própria natureza remetem para verdades universais e para um tempo omnipresente<sup>147</sup>, pode desencadear uma leitura retrospectiva e guiar a re-interpretação do que já fora lido. É o caso do provérbio turco, *Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod*, citado por Thomas, ao reconhecer que os sinais exteriores de prosperidade escondem frequentemente o caminho para a ruína (379). Este provérbio, habitualmente considerado como uma premonição da queda iminente de Thomas, já que os negócios e a saúde de Thomas se deterioram após a construção da nova casa, permite, segundo Vaget, inscrever a decadência da família logo no capítulo inicial. Com efeito, a narrativa abre com a

---

<sup>146</sup>Tony faz mais tarde um balanço dos falhanços da sua vida, em conversa com Thomas, após a morte da mãe (515).

<sup>147</sup>Vários provérbios são citados ao longo de toda a narrativa. Cf. pp. 9, 36, 48, 152, 369, 379, 424, 514, 568 e 589.

entrada na casa de família da *Mengestraße*, e a validade universal do provérbio turco acaba por circunscrever-se a uma circunstância particular, isto é, à entrada nessas duas casas, pressagiando a ruína de quem as habitar (Vaget, 1984:340).

Um conjunto bastante lato de deicticos temporais indica uma data exacta com referência, pelo menos, ao ano<sup>148</sup>, possibilitando uma localização ordenada e sequencial dos acontecimentos narrados, própria de uma crónica. No entanto, a par destes, surgem outros com uma denotação mais vaga, com omissão do ano e referência apenas ao mês<sup>149</sup>, ou então às estações do ano, o que parece apontar para a preferência por um modo de contagem do tempo que privilegia os retornos cíclicos habitualmente associados à esperança da renovação<sup>150</sup>. Acontece que estes deicticos são investidos de significado oposto a partir do momento em que a perda da colheita assinala a aceleração da ruína financeira da firma, exactamente no dia da celebração do seu centenário (428). Aliás, as indicações temporais tornam-se mais vagas a partir desse momento, e as referências ao mês ou apenas ao dia da semana tornam-se mais frequentes do que as datações completas<sup>151</sup>.

Outros rituais da vida social e familiar actuam como eixos de organização temporal do romance; entre eles, contam-se as estadias em Travemünde, cuja simbolização em vários *Leitmotive* já foi comentada. Talvez o mais paradigmático seja a reunião familiar das quintas-feiras, que organiza a vida da família Buddenbrook em torno da Consulesa, visto que a simples menção de *Donnerstags* é suficiente para conhecer quais as personagens presentes, onde se reúnem e o que vão fazer. Além disso,

---

<sup>148</sup>Cf. pp. 9, 27, 33, 44, 137, 140-1, 148 (em cartas), 155, 171, 204, 207, 208, 212, 226, 251 e 268 (em cartas), 283, 316, 325, 349, 369, 387, 396, 419, 421, 444, 564, 576, 593, 617.

<sup>149</sup>A indicação apenas do mês remete também para uma época do ano.

<sup>150</sup>Cf. pp. 50, 122, 297, 212, 325, 349, 373, 396, 489, 544, 555, 576, 592, 617.

<sup>151</sup>Diga-se ainda que o tempo atmosférico é frequentemente ominoso, e disso são exemplos os capítulos em que ocorre a morte do velho senador (pai de Thomas). Na realidade, pouco sabemos dos momentos anteriores à morte de Johann Buddenbrook, mas assistimos a uma caracterização pormenorizada das condições atmosféricas características de uma violenta trovoadas de verão e à reacção dos restantes membros da família perante a iminência de uma tempestade (212-17). O mesmo se verifica no capítulo em que Permaneder pede Tony em casamento (300-13) e no capítulo do centenário da firma (419-35).

a idêntica relevância entre assuntos de família e assuntos da firma é aferida pela sua inclusão obrigatória nos tópicos de conversa dessas tardes<sup>152</sup>. Esses encontros, suspensos após a morte da Consulesa, são retomados no final por Tony, na esperança de assegurar a continuidade do espírito da família através da repetição do único ritual possível de ser então partilhado pelos Buddenbrook, na impossibilidade de se repetirem qualquer um dos outros que sempre regeram a vida familiar.

A ordenação sequencial de diversos momentos de um capítulo, especialmente em diálogo, é muitas vezes sublinhada pela recorrência de um *Leitmotiv*, como já foi mencionado<sup>153</sup>, ou pela enumeração dos cigarros que se fumam<sup>154</sup> ou das velas que ardem<sup>155</sup>. A marcação sucessiva das horas, durante as quais decorre uma cena, é um dos processos mais frequentes de assinalar a passagem do tempo, apresentando, pelo menos, três padrões. Dois desses padrões encontram-se em oposição, ou seja, a indicação da hora é o único deíctico temporal existente<sup>156</sup> e a referência temporal é, assim, acentuadamente vaga, ou então a indicação da hora completa outros indicadores temporais, delimitando o momento da acção de forma exacta. O terceiro padrão consiste na repetição das horas ao longo de um mesmo período ou parágrafo, e, por vezes durante todo um capítulo, ocorre sempre associado à narração de uma perda ou de uma morte. É o que se verifica na partida de Tony e de Thomas para Travemünde (100), nos dois capítulos nos quais se descreve a movimentação da classe dirigente durante a revolta popular de 1848 e que culminam com a morte do Konsul Kröger, pai da Consulesa (157-71), bem como na celebração do centenário coincidindo com a espera

---

<sup>152</sup> Cf. pp. 35, 240, 259, 267, 272, 267, 272, 293, 359, 370, 373, 393, 421, 461, 465, 466, 484, 488, 668.

<sup>153</sup> Cf. p. 20 deste capítulo.

<sup>154</sup> Cf. pp. 100-6, 135-6, 205, 264, e principalmente 588-91. As outras menções a *die russischen Zigaretten* reforçam os *Leitmotive* analisados nas pp. 20-1, *das Drehen des Schnurrbarspitze e eine Braue emporziehen*.

<sup>155</sup> Cf. pp. 24, 39, 41, 42, 610-1, 623, 663.

<sup>156</sup> Cf. pp. 14, 35, 65, 108, 156, 261, 578, 594.

do telegrama que anuncia a perda da colheita (429-33)<sup>157</sup> e na morte da Consulesa (499-501).

A possibilidade de atribuir um sentido a este código de contagem do tempo encontra-se inscrita no próprio texto, no capítulo da revolução de 1848, já mencionado, no passo em que se localiza temporalmente a reunião dos senadores, em resposta à revolta popular - « Es wurde fünf Uhr, halb sechs Uhr und die Dämmerung sank (164).». Seguindo a proposta de Riffaterre de que qualquer texto encerra a chave do seu próprio código de modo a poder ser lido intertextualmente<sup>158</sup>, *Dämmerung* assume o papel de um signo dual, através do qual podemos estabelecer uma ligação intertextual com *Der Ring des Nibelungen*. Riffaterre designa esse signo dual por silepse:

Syllepsis: the trope that consists in using one word with two mutually incompatible meanings without repeating that word. One meaning is acceptable in the context in which the word appears; the other meaning is valid only in the intertext to which the word also belongs and which it represents at the surface of the text as the tip of the intertextual iceberg. The syllepsis is a mere phonetic shape that is filled in turn by two otherwise alien universes of representation (Riffaterre, 1990:131)

Neste sentido, *Dämmerung* apresenta-se com o seu sentido próprio que denota o pôr-do-sol e com um sentido simbólico, o mesmo que se inscreve em *Götterdämmerung*, o drama final da Tetralogia de Wagner, onde se assiste ao aniquilamento dos deuses e à destruição da sua morada pelas chamas. A contagem recorrente das horas pode então ser lida como a marcação do tempo que medeia até à extinção. Considerando ainda que para Riffaterre, a silepse é o segundo meio de sobredeterminação de um texto, isto é, o processo pelo qual as palavras adquirem o estatuto de uma metalinguagem simbólica desse texto (Riffaterre, 1990:77)<sup>159</sup>, a

---

<sup>157</sup> Neste caso, coincide com uma descrição do tempo atmosférico como a mencionada na nota 64 deste capítulo.

<sup>158</sup> Cf. p. 102 deste capítulo.

<sup>159</sup> Riffaterre distingue dois modos de sobredeterminação de um texto, a substitutiva e a siléptica. Na primeira, o contacto entre a verdade narrativa (baseada na verosimilhança) e a verdade metalinguística, baseada no simbolismo, é realizado através da mediação de tropos que se incluem no sistema da verosimilhança; na segunda, a ligação entre a

presença textual de *Dämmerung*, e de outras palavras do seu campo lexical, adquire uma significação simbólica, ao anunciar o desaparecimento dos Buddenbrooks. Com efeito, a luz crepuscular está presente quer na residência da *Mengestraße*, quer nos aposentos de Gerda e de Thomas, e acompanha as reflexões de Thomas e as conversas com a irmã, os dias de escola de Hanno, a agonia da consulesa e a hora da morte de Thomas<sup>160</sup>:

Ein gelblicher Sonnenuntergang herrschte [...], in der sinkenden Dämmerung...(8, na casa da *Mengestraße*)

Die geschlossenen Vorhänge ließen das Licht nur dämmernd herein... (49, no quarto da consulesa no nascimento de Clara)

Es war bald sechs Uhr, und obgleich die Dämmerung weit vorgeschritten war, hingen die Öllampen unangezündet...(166, na reunião dos senadores na revolução de 1848)

Er war schon bei der zweiten Zigarette. Die Dämmerung begann vorzuschreiten. (264, conversas de Thomas com Tony)

Da öffnete sich die Korridortür, und von der Dämmerung stand vor den beiden, in einem faltig hinabwallenden Hauskleide aus schneeweißen Pikee, eine aufrechte Gestalt. [...]. Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks (266)

Sie, deren Wohnräume meistens verhängt, im Dämmerlicht lagen,... (301, os aposentos de Gerda)

Eines nachmittags in der Dämmerung... (497, na agonia da consulesa)

..., wenn du in der Dämmerung in dein Zimmer kommst,...(509, Christian a Thomas)

..., der in der Dämmerung auf seinem Sofa saß ... (585, em relação a Christian)

Als sie hinauf zum Seetempel kamen, brach schon die Dämmerung herein;...(592, em Travemünde)

Die Dämmerung fiel ein. (604, segue-se a morte de Thomas)

Herrn Gosch,..., dämmerte ein erhabener Tag. (616, o dia da venda da casa de Thomas e de Gerda)

..., riß die fünfundzwanzig Gehirne aus ihrem warmen Dämmern. (633, no relato do dia de escola de Hanno)

---

história e o intertexto é feita sem mediação, porque a frase ou a palavra é válida para os dois discursos, o da verosimilhança e o do simbolismo metalinguístico (Riffaterre, 1990: 69-70).

<sup>160</sup> À frente de cada citação, indica-se, resumidamente, o contexto.

Embora não possam ser designadas como silepses, registre-se a circunstância de outras expressões do campo semântico de *Dämmerung* se encontrarem igualmente no texto, sendo particularmente significativo que as pinturas murais da *Landschaftzimmer*, a sala das reuniões de família, representem paisagens ao sol poente e que a sala onde Hanno toca a sua última fantasia ao piano se encontre envolvida na semi-obscuridade<sup>161</sup>.

Koopmann observa que na transcrição desta fantasia há uma citação indirecta de *Götterdämmerung*, a saber, «Flammenmauern in sich zusammensänken» (662) (Koopmann, 1995:204). A esta, devem juntar-se uma alusão aos trabalhos de Siegfried<sup>162</sup>(661) e os pesadelos de Hanno, que se vê envolvido em chamas (453). Vaget apresenta um conjunto de paralelismos temáticos entre cenas de *Der Ring des Nibelungen* e capítulos de *Buddenbrooks*<sup>163</sup>(Vaget, 1984:243-5) e Darwin observa ainda que a primeira parte do romance é constituída pelos motivos que se desenvolvem ao longo de toda a obra, à semelhança dos prelúdios dos dramas musicais wagnerianos (Darwin, 1985:35-6). Penso, contudo, que qualquer paralelismo temático ou na caracterização das personagens, tomado isoladamente, não justifica que *Der Ring des Nibelungen* seja um dos sub-textos possíveis em *Buddenbrooks*. A decadência de uma família não é um tema exclusivo deste romance de Mann e o capítulo introdutório pode habitualmente apresentar as personagens e os temas que vão ser desenvolvidos. Esses elementos vêm antes a sua validade confirmada pela presença recorrente de

---

<sup>161</sup> Cf. as pinturas da *Landschaftzimmer* (8), o momento em que o Pastor Tiburtius pede a mão de Clara (250) e de novo os aposentos de Thomas (375, 410), e a sala onde Hanno toca a sua última fantasia ao piano (660).

<sup>162</sup> «Was geschah? Was wurde erlebt? Drachen getötet, Felsen erklimmen, Ströme durchschwommen, Flammen durchschritten?» (661). As duas interrogações iniciais indiciam o reconhecimento da eloquência da linguagem musical.

<sup>163</sup> Vaget estabelece um paralelo estrutural entre a Tetralogia e *Buddenbrooks*. Considera que a primeira parte do romance segue de perto *Das Rheingold*; em ambos os casos, trata-se da entrada de uma família numa nova residência e o seu declínio é pressagiado através da cedência a contrapartidas financeiras a terceiros (em *Das Rheingold*, os Gigantes e em *Buddenbrooks*, Gotthold). Vaget observa que a divisão do romance em onze partes corresponde a uma divisão da Tetralogia em número igual de actos (o prelúdio de *Götterdämmerung* equivale a um acto) e que a conversa entre Tony e Thomas, no sexto capítulo da sétima parte de *Buddenbrooks*, reflecte o diálogo entre Wotan e Brünnhilde na última cena de *Die Walküre*. A rivalidade entre *Buddenbrooks* e Hagenströms e a luta pelo domínio financeiro evocam, para este crítico, o conflito entre Wälsungen e Nibelungen; a escolha do apelido Hagenström estará, assim, relacionada com o nome de Hagen. (Vaget, 1984:339-41)

*Dämmerung* enquanto «tip of the intertextual iceberg», e, principalmente, pelos efeitos da técnica do *Leitmotiv* ao nível do acto de leitura e da presentificação da acção, que foram amplamente comentados na segunda parte deste capítulo.

## ANEXO I

*Der Ring des Nibelungen:*

Genealogias

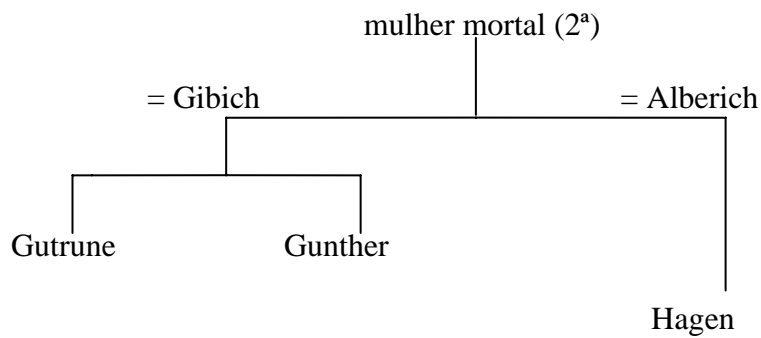
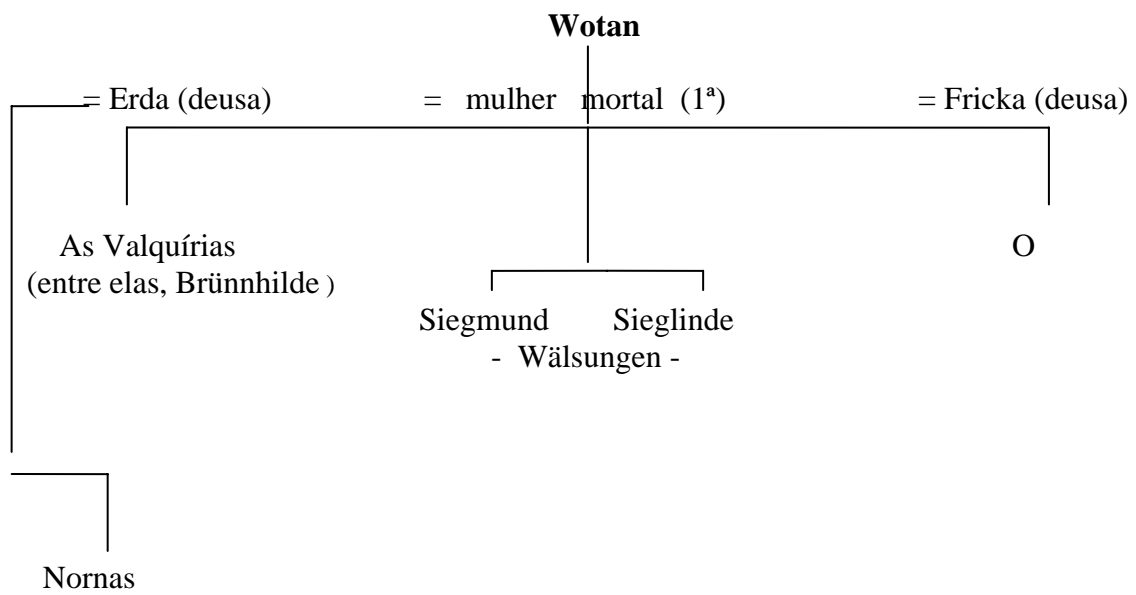
Personagens

Sinopse

### Distribuição das personagens por drama

	<i>Das Rheingold</i>	<i>Die Walküre</i>	<i>Siegfried</i>	<i>Götterdämmerung</i>
Wotan	X	X		
Wanderer			X	
Fricka	X	X		
Donner	X			
Froh	X			
Loge	X			
Erda			X	
Nornen				X
Rheintöchter	X			X
Fasolt	X			
Fafner	X		X	
Alberich	X		X	
Mime	X		X	
Siegmund		X		
Sieglinde		X		
Hunding		X		
Siegfried			X	X
Brünnhilde		X	X	X
Walküren		X		
Waltraute				X
Hagen				X
Gunther				X
Gutrune				X
Nibelungen	X			
Männer u. Frauen				X

## Genealogia das personagens em *Der Ring des Nibelungen*



Outras relações de parentesco:

- os deuses menores, Freia, Donner e Froh, são irmãos;
- Mime é meio-irmão de Alberich;
- os dois gigantes, Fafner e Fasolt, são irmãos.

## **Sinopse de *Der Ring des Nibelungen***

### ***Das Rheingold***

(Prólogo da Tetralogia em quatro cenas)

*O prelúdio evoca a pureza pristina das águas do Reno.*

#### Cena 1

Junto ao leito do rio, encontram-se as três filhas do Reno, Woglinde, Wellgunde e Flosslinde, que guardam o ouro do Reno. Junta-se-lhes Alberich e, no diálogo estabelecido, este fica a saber que quem forjar um anel com aquele ouro, será detentor de um poder excepcional, desde que renuncie ao amor. Alberich renuncia ao amor e apodera-se do ouro.

#### Cena 2

Walhall, morada dos deuses e dos heróis, acaba de ser construído por dois gigantes, a quem Wotan prometera entregar Freia, deusa da juventude e da beleza, como paga do seu trabalho. Wotan quer entregar-lhes o anel, no lugar de Freia. Fricka e Wotan dialogam sobre o tratado que une Wotan aos gigantes e Fricka lembra-lhe que Freia tem de ser salva.

Os gigantes chegam para reclamar Freia, deusa que tem a sua cargo o pomar de macieiras, cujos frutos garantem a eterna juventude aos deuses. Os gigantes anunciam que acabará a paz, caso o tratado se rompa.

Froh e Donner tentam retirar Freia dos braços dos gigantes. Loge, deus do fogo, chega em socorro de Wotan, narrando o roubo do ouro do Reno e o excepcional poder do anel; os gigantes exigem o ouro do Reno em troca de Freia. Wotan declara que descera às profundezas do reino dos Nibelungos para, juntamente com Loge, se apoderar do tesouro.

### Cena 3

Alberich, segurando o elmo mágico (*Tarnhelm*), entra, arrastando Mime. Pelos poderes do elmo, o seu portador fica invisível ou assume a forma que desejar. Alberich coloca o elmo, verifica que Mime não o pode ver, bate-lhe e anuncia que, a partir desse momento, os Nibelungos são seus escravos.

Após a chegada de Wotan e Loge, Mime informa-os da disposição de Alberich, o qual, entretanto, exerce o seu poder sobre os Nibelungos, obrigando-os a trabalhar o ouro para ele.

No diálogo entre Wotan, Loge e Alberich, este informa os deuses do seu desejo de dominar o mundo, ajudado pelo poder do anel. Loge aparenta duvidar do efeito mágico do elmo e pede a Alberich que o demonstre, transformando-se em serpente. Alberich transforma-se em serpente e em seguida, Loge pede-lhe que se transforme num ser mais pequeno. Alberich transforma-se em sapo; Wotan pisa-o, rouba-lhe o elmo e Loge amarra-o. Wotan e Loge abandonam a caverna, arrastando Alberich.

### Cena 4

Alberich aceita entregar o ouro e o tesouro aos deuses como preço da sua liberdade; Wotan reclama ainda o elmo e o anel. Alberich entrega o anel, mas lança uma maldição sobre todos aqueles que dele se vierem a apoderar.

De regresso ao cenário da segunda cena, Wotan entrega todo o tesouro aos gigantes, mas mostra-se pouco disposto a ceder o anel. Surge então Erda, que

recomenda a Wotan que não guarde o anel. Este cede e os gigantes libertam finalmente Freia. Lançam-se sobre o tesouro, entram em luta e Fafner acaba por matar Fasolt, para se apoderar do anel que estava no seu dedo. Ao constatar a eficácia da maldição do anel, Loge felicita Wotan por ter abdicado da sua posse. Fricka tenta alegrar Wotan, mas este não consegue esquecer que o anel passou pelas suas mãos e teme ser atingido pela maldição.

Donner faz soar um trovão e surge um arco-íris nos céus que ilumina o vale até Walhall; Wotan lidera o cortejo de entrada na morada dos deuses. Para vencer os Nibelungos, Wotan toma duas decisões: reunir, com a ajuda das nove Valquírias, um exército de guerreiros para protegerem Walhall e procurar o herói livre, o qual não pode estar dependente nem do poder de Wotan, nem do contrato, que o deus não cumprira.

### *Die Walküre*

(Primeira jornada em três actos)

A acção começa depois do casamento forçado entre Sieglinde e Hunding, que a raptara; os Wälsungen ignoram a divindade do pai, Wotan, que conhecem pelo nome de Wälse.

#### Acto I

*Um prelúdio orchestral acompanha o início da cena representando uma violenta trovoada.*

Cena1

Siegmond aproxima-se da casa de Sieglinde, construída sob um enorme freixo. Exausto, é socorrido por Sieglinde, que o acolhe. Não se reconhecem, mas a atracção mútua é imediata. Siegmund diz chamar-se Wehwalt ( o infortunado) e decide esperar pelo regresso de Hunding da caça.

## Cena 2

Chega Hunding, que oferece hospitalidade a Siegmund, mas deseja saber a sua história e a sua identidade. Siegmund narra como um dia, ao regressar da caça, encontrara a cabana destruída, a mãe morta e soubera que a irmã tinha sido raptada pela tribo dos Neidingen. O seu pai desaparecera uns anos mais tarde; rejeitado pelos homens, perseguido pelo infortúnio, hoje mesmo lutara para salvar uma rapariga de um casamento forçado, matara um dos seus irmãos e acabara vítima da ira e da violência dos restantes parentes.

Hunding anuncia-lhe que é aliado dessa família e que, na manhã seguinte, se baterá em duelo com Siegmund. Hunding retira-se com Sieglinde, que lhe preparara uma bebida narcotizada.

## Cena 3

Siegmund, sozinho, reclama a ajuda de Wälse, seu pai, que lhe prometera uma espada para os momentos difíceis. Quando regressa, Sieglinde conta a história de um velho que enterrara uma espada no tronco do freixo, a qual pertenceria a quem a conseguisse retirar; Sieglinde acredita que Siegmund, em quem vê o seu salvador, será capaz de o fazer. A porta abre-se e o luar inunda a floresta; os dois cantam o seu hino de amor. Siegmund revela que é filho de Wälse e Sieglinde pronuncia o seu nome: Siegmund. Este retira Notung, a espada, do freixo. Sieglinde confessa ser também filha de Wälse e irmã gémea de Siegmund. Abraçam-se apaixonadamente.

## Acto II

*O prelúdio combina motivos que relembram a situação vivida na primeira cena e anuncia a entrada de Brünnhilde, a Valquíria.*

### Cena 1

Wotan ordena a Brünnhilde que ajude Siegmund a vencer Hunding em combate. Fricka, protectora dos laços sagrados do casamento, aproxima-se e exige a morte de Siegmund, por adultério e incesto. Wotan recusa entregar o seu filho Siegmund, o qual pode vir a ser o herói livre, por quem espera. Fricka insiste para que Wotan não proteja Siegmund e antes favoreça a vingança de Hunding, a fim de que Fricka não seja escarnekida. Wotan deve proibir Brünnhilde de socorrer Siegmund.

### Cena 2

Wotan, sozinho com Brünnhilde, lastima-se longamente, mas acaba por ordenar à Valquíria para não ajudar Siegmund no combate que se aproxima; Brünnhilde argumenta a favor da ajuda a Siegmund, mas Wotan ameaça-a violentamente, antes de a deixar. Brünnhilde afasta-se, pesarosa.

### Cena 3

Siegmund surge em cena, arrastando Sieglinde, exausta. Siegmund anuncia que esperarão o combate; retomam os votos de amor e Siegmund acredita que vencerá com a ajuda de Notung.

### Cena 4

Brünnhilde anuncia a Siegmund que ele morrerá no combate com Hunding e será conduzido até Walhall, para junto dos heróis mortos. Siegmund afirma preferir

matar Sieglinde a deixá-la sozinha. Brünnhilde, comovida com a intensidade deste amor, decide protegê-los.

#### Cena 5

No combate com Hunding, no momento em que Siegmund se apronta para o matar, surge Wotan, que interpõe a sua lança e despedaça a espada, Notung. Hunding mata Siegmund; Brünnhilde salva Sieglinde, desmaiada, recolhe os fragmentos da espada e foge. Wotan mata Hunding e, enfurecido pela atitude de Brünnhilde, sai em sua perseguição.

### Acto III

*O prelúdio reproduz a cavalgada das Valquírias.*

#### Cena 1

As Valquírias reúnem-se depois de terem recolhido heróis mortos para Walhall; Brünnhilde chega com Sieglinde e pede ajuda às irmãs. Estas recusam, receando contrariar as ordens de Wotan. Brünnhilde pede a Sieglinde que se refugie na floresta e anuncia-lhe que será mãe de um herói, Siegfried. Levando os destroços da espada Notung, Sieglinde foge para a floresta, onde Fafner, transformado em dragão, guarda o tesouro.

#### Cena 2

Wotan chega e as Valquírias imploram por Brünnhilde. Wotan anuncia o seu castigo: Brünnhilde perderá a condição divina, tornar-se-á uma mortal e ficará

adormecida sobre o rochedo das Valquírias, até que um homem a desperte e a possua. A cólera de Wotan lança as Valquírias em fuga.

Brünnhilde tenta justificar-se, dizendo que cumprira o verdadeiro desejo de Wotan, e não o de Fricka, e que o amor de Siegmund e de Sieglinde a comovera. A ira de Wotan abranda e Brünnhilde anuncia-lhe que Sieglinde dará à luz o herói que ele espera. Wotan cede ao desejo de Brünnhilde: o de ser rodeada de fogo para que só um herói a possa despertar. Wotan despede-se de Brünnhilde e convoca Loge para lançar um círculo de fogo em redor de Brünnhilde.

### *Siegfried*

(Segunda jornada em três actos)

Sieglinde refugiara-se na caverna de Mime, o ferreiro; morrera ao dar à luz Siegfried, confiando o filho a Mime, juntamente com os destroços de Notung. Mime educa Siegfried na esperança de que ele vença o dragão, para assim Mime obter o anel. Wotan, transportando sempre a sua lança, aparece agora sob o disfarce de um vagabundo, Wanderer.

Acto I

*O prelúdio ilustra os pensamentos de Mime na sua oficina de ferreiro: as suas maquinações, a obsessão pelo tesouro e pelo poder do anel, a necessidade de forjar de novo a espada Notung.*

#### Cena 1

Na sua caverna, Mime congemina continuamente, enquanto forja uma espada para Siegfried, que o despreza. De regresso da floresta, Siegfried destrói a espada com um só golpe. Interroga Mime sobre a sua origem, nomeadamente quem era a sua mãe. Mime, ameaçado, desiste de lhe encobrir a verdade e conta-lhe a sua história. Siegfried ordena a Mime que volte a fundir a espada e parte para a floresta.

#### Cena 2

Mime continua sem saber como forjar a espada. Entra em diálogo com Wanderer (Wotan disfarçado). Este diálogo, sob a forma de perguntas oraculares, três para cada interlocutor, encerra com uma profecia do deus: a espada só será forjada por um homem que não conhece o medo, e esse homem, com essa espada, matará Mime.

#### Cena 3

Siegfried regressa da floresta; Mime interroga-o e compreende que ele não conhece o medo. Diz-lhe, então, que sua mãe o encarregara de lhe ensinar o medo. As suas tentativas fracassam e antes actuam como incentivo à busca de aventura por parte de Siegfried, nomeadamente defrontar o dragão. Siegfried apodera-se dos fragmentos de Notung, e em vez de os soldar, parte-os em pedaços ainda mais pequenos, os quais volta a fundir, para forjar de novo a espada. Mime, entretanto, prepara um narcótico para Siegfried beber depois do combate com o dragão; pretende matá-lo e apoderar-se do anel, e, assim, vir a dominar o mundo. Siegfried consegue forjar Notung destrói a bigorna com um golpe da espada.

## Acto II

*O prelúdio acompanha o cenário da floresta onde se situa a caverna de Fafner, entrelaçando os motivos de Fafner, do Dragão, do Anel, da Maldição e do Ódio dos Nibelungos.*

### Cena 1

De noite, junto à caverna do dragão, reúnem-se Alberich e Wanderer. Alberich acusa Wanderer de querer apoderar-se do anel, mas este convence-o do seu desinteresse e avisa Alberich e o dragão das intenções de Mime.

### Cena 2

Entram Mime e Siegfried. As descrições de Mime sobre os malefícios do dragão redobram a intrepitude de Siegfried. Fascinado pelos murmúrios da floresta e pelo canto dos pássaros, Siegfried tenta imitá-los tocando flauta, mas sem êxito. Contudo, ao soprar a sua trompeta, acorda o dragão; depois de uma breve luta, mata-o, enterrando Notung no coração de Fafner. Ao levar à boca os dedos manchados pelo sangue do dragão, Siegfried apercebe-se de que já compreende a linguagem dos pássaros. Os pássaros revelam a existência do tesouro, do anel e do elmo mágico na caverna.

### Cena 3

Mime e Alberich batem-se e este último desaparece quando Siegfried sai da caverna de Fafner, trazendo consigo o anel e o elmo. Graças ao poder do sangue do dragão, Siegfried adivinha as intenções ocultas de Mime, pelo que recusa a bebida

narcotizada e mata o anão. O canto dos pássaros revela ainda o local onde se encontra Brünnhilde e as circunstâncias em que pode ser despertada. Guiado pelo pássaro, Siegfried parte à conquista de Brünnhilde.

### Acto III

*O prelúdio associa os motivos das Valquírias, o da Precaridade dos Deuses, o do Tratado e o de Erda.*

#### Cena 1

Wanderer/Wotan convoca Erda para descobrir um modo de evitar que perca o poder. Erda não sabe responder-lhe; Wanderer resigna-se a ceder o poder a Siegfried.

#### Cena 2

Siegfried entra, guiado pelo pássaro, e dialoga com Wanderer. A insolência de Siegfried leva Wanderer a barrar-lhe o caminho para o rochedo onde repousa Brünnhilde. Durante a luta entre ambos, Siegfried, combatendo com Notung, despedaça a lança de Wotan, símbolo do seu poder. Siegfried avança para o círculo de fogo.

#### Cena 3

No cimo do rochedo, Siegfried retira o elmo e armadura da Valquíria; à emoção causada pela beleza de Brünnhilde, associa-se o medo. Siegfried invoca o auxílio da mãe e, em seguida, desperta Brünnhilde com um beijo.

O diálogo entre Brünnhilde e Siegfried, para além da paixão que os une, relata acontecimentos anteriores: a desobediência de Brünnhilde a Wotan, a vida de

Brünnhilde em Wahlhall, a vinda de um herói libertador, a necessidade de uma nova ordem.

### *Götterdämmerung*

(Terceira jornada em um prólogo e três actos)

#### Prólogo

De noite, no rochedo das Valquírias, as três Nornas desfiam a corda do destino e comentam o passado, o presente e o futuro. A primeira Norna evoca os dias distantes em que Wotan bebera na fonte da sabedoria e talhara a sua lança de um ramo do freixo universal; a fonte e o freixo secaram e a corda do destino passara desse freixo para um pinheiro. A segunda Norna narra como a lança de Wotan se quebrara e como ele agora ordena que os ramos secos do freixo universal cerquem Walhall. A terceira Norna profetiza que Loge fará com que Walhall e os deuses sejam consumidos pelo fogo. A corda está completamente emaranhada e roída pela maldição do anel. A corda rompe-se, as Nornas amarram-se pela cintura com os restos da corda e descem para dentro da Terra, onde se juntam a Erda, sua mãe.

*Um interlúdio, em que se cruzam os motivos das Valquírias, de Brünnhilde e o Tema dos Heróis, acompanha o amanhecer e o aparecimento de Brünnhilde e de Siegfried.*

O herói quer partir em busca de aventuras; despedem-se com promessas de amor eterno. Em penhor desses votos, Siegfried entrega a Brünnhilde o anel, que traz no dedo desde que o retirou a Fafner; Brünnhilde oferece-lhe o seu cavalo, Grane.

*Segue-se novo interlúdio orquestral - a Viagem de Siegfried pelo Reno - associando os seguintes motivos: Tema dos Heróis, Wanderlust, Valquírias,*

*Brünnhilde, Trompeta de Siegfried, Decisão do Amor, Loge, Ouro do Reno, Anel, Lamento do Amor, Infortúnio, Domínio do Ouro.*

#### Cena 1

No palácio dos Gibichungen, junto ao Reno, Gunther, o príncipe, interroga-se sobre a glória do seu reino. Hagen, seu meio-irmão, sugere que Gunther case com Brünnhilde e que Gutrune case com Siegfried, possuidor do tesouro dos Nibelungos. Escondendo os laços de amor que unem Siegfried a Brünnhilde, Hagen apresenta uma sugestão para se aliarem a Siegfried e concretizarem este projecto: o oferecimento de uma bebida com um filtro mágico no momento da sua chegada.

#### Cena 2

Siegfried é recebido no palácio e o plano concretiza-se. Sob o efeito do filtro, o herói esquece Brünnhilde e apaixona-se por Gutrune. Para obter a sua mão, oferece-se para conquistar Brünnhilde para Gunther. Siegfried e Gunther celebram um pacto de sangue e Siegfried parte para conquistar Brünnhilde, desta vez para Gunther.

*Um pequeno interlúdio estabelece a transição para a terceira cena, entretecendo os seguintes motivos: Domínio do Ouro, Anel, Ódio dos Nibelungos, Trompeta de Siegfried, Siegfried, Contrato, Infortúnio, Brünnhilde, Maldição, Saudação ao Mundo, Tesouro do Universo.*

#### Cena 3

Uma das Valquírias, Waltraute, aproxima-se do rochedo onde se encontra Brünnhilde. Narra-lhe como os deuses estão reunidos em Wahlhall, esperando o seu fim; pede-lhe que devolva ao Reno o anel, amaldiçoado por Alberich, para evitar o desaparecimento dos deuses. Brünnhilde recusa.

Ouve-se a Trompeta de Siegfried; Brünnhilde corre ao seu encontro, mas não o reconhece, porque Siegfried tomara a forma de Gunther, graças ao elmo mágico. Siegfried/Gunther obriga Brünnhilde a entregar-lhe o anel e ordena-lhe que espere o seu esposo na gruta, onde a guardará durante a noite, colocando Notung entre os dois.

## Acto II

*Novo prelúdio orquestral entrecruza os seguintes motivos: Ódio dos Nibelungos, Infortúnio, Anel, Domínio do Ouro.*

### Cena 1

No palácio dos Gibichungen, durante a noite, Alberich aparece a Hagen, exortando-o a que não desista de se apoderar do anel e lhe permaneça fiel.

### Cena 2

Siegfried entra de novo no palácio e anuncia a chegada próxima de Gunther, acompanhado de Brünnhilde; narra a Hagen e a Gutrune o modo como conquistou Brünnhilde.

### Cena 3

Hagen convoca os vassalos dos Gibichungen para receberem o casal real e darem início ao preparativos dos dois casamentos.

### Cena 4

Os vassalos saúdam Gunther e Brünnhilde; Gunther conduz Brünnhilde, de olhos baixos, para o palácio. Aí, saúda Siegfried. Ao ouvir o nome de Siegfried,

Brünnhilde levanta o olhar, reconhece-o e fica estupefacta. Quando vê o anel no dedo de Siegfried, compreende quanto foi traída e acusa Siegfried de perjúrio e traição para com ela própria e para com Gunther. Siegfried afirma a sua inocência e omite o que fez para conquistar Brünnhilde. Para calar Gunther, que se considera também traído, jura que está inocente sobre a lança de Hagen, por sugestão do próprio Hagen. Brünnhilde, desesperada, investe na lança o poder de matar Siegfried. Siegfried acalma os vassalos, incitando-os a festejar.

#### Cena 5

Hagen, Gunther e Brünnhilde ficam sós. Gunther sente-se humilhado e Hagen convence-o de que será melhor matar Siegfried. Brünnhilde, julgando-se igualmente traída, colabora com Hagen e revela o ponto vulnerável de Siegfried: as costas. Hagen rejubila, pois encontrou o meio de se apoderar do anel.

### Acto III

*O prelúdio combina os seguintes motivos: Trompeta de Siegfried, Infortúnio, Canto do Casamento, Natureza, Reno, Ouro, Filhas do Reno.*

#### Cena 1

Durante uma caçada, Siegfried afasta-se dos companheiros e aproxima-se do leito do rio. As Filhas do Reno esforçam-se por convencer Siegfried a devolver-lhes o anel, mas este recusa, mesmo quando elas o avisam da maldição do anel e da morte iminente. As Filhas do Reno afastam-se para junto de Brünnhilde.

## Cena 2

Perante a insistência de Hagen, Siegfried narra a sua história: a infância na floresta com Mime, a luta com o dragão, o encontro com o pássaro. Nesse momento, Hagen dá-lhe a beber um filtro que o faz recuperar a memória. Siegfried prossegue e narra apaixonadamente o seu encontro com Brünnhilde e o despertar da Valquíria. Gunther julga-se traído e Hagen enterra a sua lança nas costas de Siegfried. Face à perplexidade dos presentes, Hagen afirma ter agido para vingar o perjúrio de Siegfried. As últimas palavras de Siegfried são para Brünnhilde. Os vassallos iniciam o cortejo fúnebre de Siegfried.

*O último interlúdio é conhecido por Marcha Fúnebre composto sobre os motivos seguintes: Infortúnio dos Wälsungen, Wälsungen, Compaixão, Amor, Espada, Siegfried, Trompeta de Siegfried, Tema dos Heróis, Brünnhilde, Infortúnio, Maldição, Domínio do Ouro, Assassínio e Guttrune.*

## Cena 3

No palácio dos Gibichungen, os pesadelos de Guttrune causam-lhe maus pressentimentos, enquanto espera por Siegfried. Quando o vê morto, acusa os irmãos de traição. Hagen diz apenas ter vingado o juramento que ele fizera sobre a sua lança. Hagen reclama a posse do anel, mas Gunther quer ficar com ele. Hagen mata o irmão, mas quando se aproxima do corpo de Siegfried para lhe retirar o anel, a mão de Siegfried ergue-se. Todos recuam, aterrorizados.

Brünnhilde avança, agora que conhece toda a verdade sobre a trama de que ela e Siegfried foram vítimas, contada pelas Filhas do Reno. Guttrune, ao compreender a traição de Hagen, lança-se sobre o cadáver de Siegfried. Brünnhilde ordena aos vassallos

que ergam uma pira funerária para se imolar juntamente com o corpo de Siegfried. Brünnhilde retira o anel de Siegfried e coloca-o no seu dedo a fim de o devolver às Filhas do Reno, depois de purificado pelo fogo. Ordena aos corvos que avisem os deuses de que será ela a expiar a maldição e convoca Loge para incendiar a pira. Sobe para a fogueira com o cavalo, Grane.

O fogo propaga-se, as águas do Reno sobem e as Filhas do Reno retiram o anel do dedo de Brünnhilde; Hagen mergulha para as perseguir, mas acaba sendo perseguido por elas e afoga-se. As Filhas do Reno erguem o anel em sinal de triunfo. Uma nuvem vermelha surge no horizonte: Wahlhall está em chamas - é o fim dos deuses.

## ANEXO II

Distribuição dos *Leitmotive* por personagens e por cenas

em *Der Ring des Nibelungen*

	Rheint.	Wotan	Freia	Fricka	Donn.	Froh	Loge	Erda	Nornen
1 Hort-							4		
2 Ring-	1	2,4,8,9					2,3,4	4,22	25
3 Regenbogen-						4			
4 Vertragstreue-		4,9				4	4		
4A Machtdünkel-							3		
5 Götterdämmerungs-	34							4	25
6 Wurm-									
7 Weib		2		2,4			2		
8 Rheintöchter-	1,4,34	2					2,4		
9 Nibelungen-						4	2,3,4		
10 Freia-		4	2	2,4			2		
11 Angst-		4,9	2	2			2		
12 Riesen-		4,9	2	2			4		
13 Schwert-		4,8,9		8					
14 Tarnhelm-							4		
15 Gewitter-					4				
16 Loge-		2,3,15		2	2	2	2,3,4		25
17 Fluch-	34	4,15		8	4				25
18 Erda		4,9						4,22	
19 Rheingold-	1,4,34	2,4,9					2		
20 Jugend-					2	2	2,4		
21 Goldherrschafts-									25
22 Grübel-									
23 Naturweben-	34						2	22	25
24 Entsagungs-	1	4,9,15		2		2	2		
25 Natur-	1,34							4	
26 Wehe-	34		4	2			3	4	25
27 Vertrags-	34	2,4,8,12,14,15	4	2				22	25

28 Nibelungenhaß-		9		4		4	4	
29 Wahlhall-		2,4,9,15		4		2,4	22	25
30 Sturm-								
31 Siegmund-		9						
32 Mitleid-								
33 Liebes-		8						
34 Wälsungenweh-		9						
35 Hunding-		8		8				
36 Wälsungen-								
37 Siegesruf-								
38 Wonnegesang-		8						
39 Seligkeits-								
40 Walküren-		8,9,14,15		8			22	
41 Walkürenruf-		8,9						
42 Zorn-		8,9		8				
43 Unmut-		8,9,12,14		8				
44 Götternot-		9,12,15						
45 Verfolgungs-		12						
46 Schicksalskunde-		15					22	25
47 Todes-		14						25
48 Siegfried-		15						
49 Liebeserlösungs-								
50 Wälsungenliebe-		15					22	
51 Schlaf-		15					22	25
52 Schlummer-		15					22	
53 Feuerzauber-		15						
54 Scheidegruß-		15					22	
55 Siegfriedshorn-								25
56 Lebensfreudigkeit-								
57 Erziehung-								
58 Liebesmelodie								
59 Wanderlust-								
60 Wanderer							22	
61 Göttermacht								25
62 Schleich-								
63 Siegeslust-								
64 Fafner-								
65 Waldbeben-								
66 Waldvogel-								
67 Welterbschaft-								
68 Weltbegrüßung-								
69 Liebesgruß-								
70 Liebesentzückungs-								
71 Weltenhort-								
72 Liebesentschluß								
73 Schicksalsweben-	34							25
74 Heldenthema-								
75 Brünnhilde-	34							
76 Heldenliebe-								
77 Hagen-								
78 Gibichungen-								
79 Gutrune-								
80 Verlockungs-								
81 Zaubertrug-								
82 Sühne-								
83 Treueschwur-								
84 Mord-								
85 Hochzeitsruf-								
86 Rachebund-								

Tabela de equivalências para identificação de cenas

<i>Das Rheingold</i>	cenas 1, 2, 3, 4	1, 2, 3, 4,
<i>Die Walküre</i>	Acto I - cenas 1, 2, 3	5, 6, 7
	Acto II - cenas 1,2,3,4,5	8, 9, 10, 11, 12
	Acto III - cenas 1, 2, 3	13, 14, 15
<i>Siegfried</i>	Acto I - cenas 1, 2, 3	16, 17, 18
	Acto II - cenas 1, 2, 3	19, 20, 21
	Acto III - cenas 1, 2, 3	22, 23, 24
<i>Götterdämmerung</i>	Acto I - cenas 1, 2, 3	25, 26, 27
	Acto II - cenas 1,2,3,4,5	28, 29, 30, 31, 32
	Acto III - cenas 1, 2, 3	33, 34, 35

	Siegm.	Siegling	Hund.	Brünnhilde	Walk.	Siegfried	Wanderer	Wvog.
1 Hort-							17	
2 Ring-				25,28,32,36	13	21,25,27,34	17,19,22	
3 Regenbogen-								
4 Vertragstreue-								
4A Machtdünkel-							17	
5 Götterdämmerungs-				36			22	
6 Wurm-					13	18,21,25,27,32,34,35	17,19	
7 Weib						24		
8 Rheintöchter-				36		21,34,35		
9 Nibelungen-						16,18,20,21,23,27,35	17	
10 Freia-	11(+47),12			11		20,24,35		
11 Angst-	5,7,12	5,7,10		9	13			
12 Riesen-	12						17	
13 Schwert-	7,11,12	7		12,13,15,32,36		16,18,20,21,23,28	19,20,22	
14 Tarnhelm-				28		28,30,32,35		
15 Gewitter-								
16 Loge-				28,33,36		18,21,27,30,32,35	17,23	
17 Fluch-				9,24,32,36	28	21,27,28,34	20	
18 Erda				9,36			17,19,22,23	
19 Rheingold-				25,36		21,32		
20 Jugend-					28			
21 Goldherrschafts-				28				
22 Grübel-						35	17,19	
23 Naturweben-				32,33		34	22,23	
24 Entsagungs-				28				
25 Natur-				36	28			
26 Wehe-				8,28,32,33	13,28	32		

27 Vertrags-			6	36	28	28,30,32	17,19,22,23	
28 Nibelungenhaß-				28,32,33			20	
29 Wahlhall-	6,7,11			11,24,28,32,33,36	28	34	17,19,22,23	
30 Sturm-	6							
31 Siegmund-	5	5		9				
32 Mitleid-	5	5,6,7						
33 Liebes-	5,6,7	7,10		9,11				
34 Wälsungenweh-	6	5,6,10				21,23,24,35		
35 Hunding-	6,7	6,12	6					
36 Wälsungen-	6,7	7		15		16,20,27		
37 Siegesruf-	7	7						
38 Wonnegesang-	7,12							
39 Seligkeits-	7	7,10						
40 Walküren-				8,11,12,15,24,25,28,32,36	13	24,25,27	23	
41 Walkürenruf-				8,24,25,28,32,36	13	27		
42 Zorn-								
43 Unmut-				9,15,28	28	23	23	
44 Götternot-				13,26	13,28			
45 Verfolgungs-		10,12			13			
46 Schicksalskunde-	12			11,24,32,33,36		24,34,35	22	
47 Todes-	11(+10)			11,15,36				
48 Siegfried-		13		13,15,24,25,28,33,36		16,18,20,21,23,25,27,32,33	17,22	
49 Liebeserlösungs-		13		36				
50 Wälsungenliebe-				15,24,36				
51 Schlaf-							22	
52 Schlummer-				15,24		18,21,24,35		
53 Feuerzauber-				28,36		18	20,23	
54 Scheidegruß-					28	24	17	
55 Siegfriedshorn-				28		16,18,20,21,25,30,35		
56 Lebensfreudigkeit-						16,18,20,23		
57 Erziehung-						16,35		
58 Liebesmelodie						16,20,21		
59 Wanderlust-				25		16,18,25		
60 Wanderer							17,19	
61 Göttermacht				36	28		17	
62 Schleich-							17	
63 Siegeslust-						18,21		
64 Fafner-						20,21,23,32,34	19	
65 Waldbeben-						20,21,35		21
66 Waldvogel-						20,21,23,24,35	23	21
67 Welterbschaft-				24,25,28,33,36		24,27,35	22	
68 Weltbegrüssung-				24,28		35		
69 Liebesgruß-				24,25,28,36		24,27,35		
70 Liebesentzückungs-				24		24,35		
71 Weltenhort-				24				
72 Liebesentschluß				24		24		
73 Schicksalsweben-						34		
74 Heldenthema-				25		25		
75 Brünnhilde-				25,28,32,33		25,27,28		
76 Heldenliebe-				25,32,33		25,27,32		
77 Hagen-				28,32		27,32		
78 Gibichungen-						28,30		
79 Gutrune-				36		27,28,30,32		
80 Verlockungs-						27		
81 Zaubertrug-				28,32,33		27,28,32		
82 Sühne-						27		
83 Treueschwur-				32,36		27,28,30,32		
84 Mord-				32,33		32		
85 Hochzeitsruf-				32,33		30,32,34,35		
86 Rachebund-				32,33		32,35		

	Alberich	Mime	N.	Hagen	Gunther	Gutrune	M.u.F	Fasolt	Fafner
1 Hort-	3,4							4	4
2 Ring-	1,3,4,19,21,29	3,16,18,21		26,27,33,36					2,4,20
3 Regenbogen-									
4 Vertragstreue-	19							2,4	
4A Machtdünkel-	19								
5 Götterdämmerungs-				31					
6 Wurm-	3	16,18,20		26					20
7 Weib									
8 Rheintöchter-	4,29	17		26		36			
9 Nibelungen-	3,4,21	3,16,18,20,21		27,35				4	4
10 Freia-	3			26				2,4	2,4
11 Angst-									4
12 Riesen-									2,4,20
13 Schwert-	19,29	16,17,18,21		26,33	26,32				20
14 Tarnhelm-	3,4	21		27,35			32		4
15 Gewitter-									
16 Loge-	3,19	3,16,18		30	27				2
17 Fluch-	4,19			27,29,36	26				4,20
18 Erda									
19 Rheingold-	1,4			26,27					2
20 Jugend-				27					2,4
21 Goldherrschafts-	3,4			27,33	27				
22 Grübel-	22	3,16,17,21							
23 Naturweben-	29			26,27,33					
24 Entsagungs-	1,3,4							4	
25 Natur-	1								
26 Wehe-	1,3,4,19,21,29	3,16		26,27,31,33,35,36	32,35	36			
27 Vertrags-	19	17			27			2	

28 Nibelungenhaß-	4,19,29			27,29,32,33					20
29 Wahlhall-	3,19,29	17		27,33	33			2	2
30 Sturm-									
31 Siegmund-									
32 Mitleid-		16							
33 Liebes-		16							
34 Wälsungenweh-		16,18,21		35			35		
35 Hunding-									
36 Wälsungen-		17		26					
37 Siegesruf-									
38 Wonnegesang-									
39 Seligkeits-									
40 Walküren-	19			26,27	26,27,32	36			
41 Walkürenruf-									
42 Zorn-									
43 Unmut-	19								
44 Götternot-	19								
45 Verfolgungs-									
46 Schicksalskunde-						36	35		
47 Todes-									
48 Siegfried-		16,17,18		27		36			
49 Liebeserlösungs-									
50 Wälsungenliebe-									
51 Schlaf-									
52 Schlummer-		20							
53 Feuerzauber-		18		26	27				
54 Scheidegruß-									
55 Siegfriedshorn-	29	16,18		26,27,31,35,36	26	36	35		
56 Lebensfreudigkeit-		18							
57 Erziehung-		21							
58 Liebesmelodie		16							
59 Wanderlust-									
60 Wanderer		17							
61 Göttermacht									
62 Schleich-		17,18							
63 Siegeslust-		21							19,20
64 Fafner-	19,20	20		26					
65 Waldbeben-		21							
66 Waldvogel-		21		26,35	27				
67 Welterbschaft-									
68 Weltbegrüßung-									
69 Liebesgruß-									
70 Liebesentzückungs-									
71 Weltenhort-									
72 Liebesentschluß									
73 Schicksalsweben-									
74 Heldenthema-				36					
75 Brünnhilde-						36			
76 Heldenliebe-							32		
77 Hagen-	29			26,27,29,31,33,35	26,27,32	36			
78 Gibichungen-				26,31	26,27,32		31,32		
79 Gutrune-				27	27	26,30,33			
80 Verlockungs-				26,33,35	27	26			
81 Zaubertrug-				26,35	27	30,36			
82 Sühne-				32,33,36	27,33,35				
83 Treueschwur-									
84 Mord-	29			29,33	33				
85 Hochzeitsruf-				31,36	32	30,36			
86 Rachebund-				32,33,36	32,33		32		

Designação dos *Leitmotive* de *Der Ring des Nibelungen* em português  
(antepondo Motivo de...)

1	Tesouro	44	Precaridade dos Deuses
2	Anel	45	Perseguição
3	Arco-íris	46	Aviso do Destino
4	Fidelidade ao Acordo	47	Morte
4A	Orgulho do Poder	48	Siegfried
5	Crepúsculo dos Deuses	49	Redenção do Amor
6	Dragão	50	Amor dos Wälsungen
7	Mulher	51	Sono eterno
8	Filhas do Reno	52	Sono de Brünnhilde
9	Nibelungos	53	Magia do Fogo
10	Freia	54	Saudação de Despedida
11	Medo	55	Trompeta de Siegfried
12	Gigantes	56	Alegria do Amor
13	Espada	57	Educação
14	Elmo mágico	58	Melodia do Amor
15	Trovoada	59	Wanderlust
16	Loge	60	Wanderer
17	Maldição	61	Poder dos Deuses
18	Erda	62	Insinuação
19	Ouro do Reno	63	Vontade de Vencer
20	Juventude	64	Fafner
21	Domínio do Ouro	65	Murmúrios da floresta
22	Lamúria	66	Pássaro da floresta
23	Teia da natureza	67	Herança do Mundo

24	Renúncia	68	Saudação ao Mundo
25	Natureza	69	Saudação do Amor
26	Infortúnio	70	Encantamento do Amor
27	Contrato	71	Tesouro do Universo
28	Ódio dos Nibelungos	72	Decisão do Amor
29	Wahlhall (morada dos deuses)	73	Teia do Destino
30	Tempestade	74	Tema dos heróis
31	Siegmund	75	Brünnhilde
32	Compaixão	76	Amor dos heróis
33	Amor	77	Hagen
34	Infortúnio dos Wälsungen	78	Gibichungen
35	Hunding	79	Gutrune
36	Wälsungen	80	Tentação
37	Canto da Vitória	81	Logro da Magia
38	Canto da Alegria Suprema	82	Expição
39	Beatitude	83	Juramento de Fidelidade
40	Valquírias	84	Assassínio
41	Canto das Valquírias	85	Canto nupcial
42	Ira	86	Laços de Vingança
43	Desânimo		

## BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, Murray H.  
1953 *The Mirror and the Lamp*, Oxford Univrsity Press, Oxford.
- ADORNO, Theodor W.  
1962 «Zu einem Porträt Thomas Manns, *in Noten zur Literatur III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965, pp. 19-29.
- ALPHEN, Ernst van  
1990 «The Narrative of Perception and the Perception of Narrative», *Poetics Today*, 11:3, Fall 1990, Duke University Press, pp. 483-509.
- BARASCH, Monique  
1980 «Das Leitmotiv in den Buddenbrooks von Thomas Mann» , *The USF-Language-Quartely*, Tampa, Florida, 18:3-4, pp. 9-14.
- BANULS, André  
1985 «Les trois étoiles de Thomas Mann: Schopenhauer, Wagner et Nietzsche», *Etudes Germaniques*, Paris, Juillet-Sept., 42:3 (167), pp. 344-54.
- BAS, Joe e IWANAGA, George  
1987 *Manual de Términos Literarios*, University Press of America, Lanham, New York, London.
- BAUDELAIRE, Charles

- 1860 «Richard Wagner à Paris», in *L'Art Romantique*, GF-Flammarion, Paris, 1968, pp. 261-2.
- 1861 «Richard Wagner et Tannhäuser», GF-Flammarion, Paris, 1968, pp. 263-300.
- 1865 «Notes nouvelles sur Edgar Poe», in *L'Art Romantique*, GF-Flammarion, Paris, 1968, pp. 175-198.
- 1865 «L'oeuvre et la vie d 'Eugène Delacroix», in Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, pp. 743-75.
- BERNARD, Elizabeth
- 1980 «Edouard Colonne, «Charles Lamoureux», «Jules Pasdeloup» in SADIE, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (vols.-pp.: IV-583, X-417, XIV-259), Macmillan Press Limited, London.
- BERNARD, Suzanne
- 1959 *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, Paris, pp. 384-391.
- BERNAHRT, Walter [ed.]
- 1959 *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, Paris, pp. 384-391.
- BEST, Otto F.
- 1972 *Handbuch literarischer Fachbegriffe, Definitionen und Beispiele* (edição consultada: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1982)
- BOURDIEU, Pierre
- 1992 *Les Règles de l'Art. Genèse et Structure du Champ Littéraire* ( trad. utilizada: 1996, *As Regras da Arte - Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Editorial Presença, Lisboa).
- BLACK, Michael
- 1979 «The Literary Background – poetry, poetic drama and music drama», in BURBIDGE et al. [eds.], *The Wagner Companion*, Cambridge University Press, New York, pp. 60-84.
- BROWN, Calvin
- 1948 *Music and Literature*, University Press of New England, Hanover, 1987.
- 1970a «The Relations between Music and Literature as a Field of Studying», *Comparative Literature*, xxii, Spring, n.2, University of Oregon Books, Eugene.
- 1970b «Musico-Literary Research in the last two decades», *Yearbook of Comparative and General Literature*, xix, pp. 5-27.
- 1978 «Theme and Variations as a Literary Form», *Yearbook of Comparative and General Literature*, xxvii, pp. 35-43.
- BROWN, Hilda Meldrum
- 1991 *Leitmotiv and Drama*, Clarendon Press, Oxford, pp. 1-67.
- BUDD, Malcolm
- 1985 «The World as Embodied Music», in *Music and the Emotions, The Philosophical Theories*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 76-103.
- BURKE, Kenneth
- 1950 «Four Master Tropes», in *A Grammar of Motives* (ed. utilizada: 1969, University of California Press, California), pp. 503-17.
- 1997 *The Cambridge History of German Literature*, ed. WATANABE, O'KELLY,

- Helen, Cambridge University Press.  
 1989 *The Cambridge History of Literary Criticism, volume I: Classical Criticism*, Cambridge University Press.
- CALVINO, Italo  
 1990 *Lezioni Americane – Sei Proposte per il Prossimo Millennio* (edição utilizada: *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, tradução de José Colaço Barreiros, Teorema, Lisboa, 1994).
- CELIS, Raphael  
 1982 *Littérature et Musique*, Publications Facultés Universitaires Saint Louis, Bruxelles.
- CUDDON, J.A.  
 1991 *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (3rd edition), Blackwell Publishers, London.
- DAHLHAUS, Carl  
 1971 *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg.  
 1971 *Richard Wagners Musikdramen* (tradução utilizada: 1979, *Richard Wagner's Music Dramas*, Cambridge University Press).  
 1967 *Musikästhetik* (tradução utilizada: 1982, *Esthetics of Music*, Cambridge University Press)  
 1974 «Musical prose and endless melody», *Between Romanticism and Modernism [Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts]*, University of California Press, Berkeley, 1989, pp. 52-63.  
 1978 «The Idea of the Musically Absolute and the Practice of Program Music», *The idea of absolute music [Die Ideen der absoluten Musik]*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991, pp. 128-140.
- DAEMMERICH, Ingrid e HORST, S.  
 1987 *Themes & Motifs in Western Literature - A Handbook*, Tübingen, Francke.
- DARWIN, Scott  
 1985 «An Analysis of the Thematic Introductions in the First Chapter of Thomas Mann's *Buddenbrooks*», *Publications of the Arkansas Philological Association*, Conway, Arkansas, Spring, 11:1, pp. 35-43.
- DELEVOY, Robert,  
 1982 «Le temps des manifestes et l'exigence produite, 1885-1892», *Le Symbolisme*, Skira, Genève, pp. 69-91.
- 1992 *Deutsche Literatur Geschichte* (tradução utilizada: 1994, *História da Literatura Alemã*, apáginastantas, Cosmos, Lisboa).
- 1988 *Dictionnaire de Mythes Littéraires*, [dir.] BRUNEL, Pierre, Editions du Rocher, Monaco.
- DONINGTON, Robert  
 1979 *Wagner's Ring and its Symbols*, Faber and Faber, London (reimpressão da 3ª edição revista, 1974).
- ESTEBANEZ CALDERON, Demetrio  
 1996 *Diccionario de Terminis Literarios*, Alianza Editorial, Madrid.
- FINNEY, Gail  
 1996 «Revolution, Resignation, Realism (1830-1890)», *The Cambridge History of German Literature*, ed. WATANABE, O'KELLY, Helen, Cambridge University Press, pp. 272-291.

- FISCHER-DIESKAU, Dietrich  
 1974 *Wagner und Nietzsche* (edição consultada: *Wagner et Nietzsche: l'initiateur et son apostat*, Éditions Francis van de Velde, Paris, 1979).
- FLEURY, Michel  
 1996 *L'impressionisme et la musique*, Fayard, Paris, pp. 255-406.
- FURST, Lilian R.  
 1991 «Re-reading Buddenbrooks», *German Life and Letters*, Oxford, England, July, 44:4. pp. 317-29.  
 1992 «Thomas Mann's Buddenbrooks: the first and only naturalistic novel in Germany?», in NELSON, Brian, *Naturalism in the European Novel: New Critical Perspectives*, Berg, New York.
- FURNESS, Raymond Stephen  
 1993 «The unsuccessful exorcism: Thomas Mann and Richard Wagner», *PEGS 62* ( *Publications of the English Goethe Society* ), 1991-92, pp. 59-76.
- GARAVELLI, Bice Mortara  
 1988 *Manuale di retorica* (ed. utilizada: 1991, Manual de Retorica, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid ).
- GENETTE, Gérard  
 1972 «Discours du récit», in *Figures III*, Seuil, Paris.  
 1983 *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- GIROUD, Françoise  
 1996 *Cosima la sublime*, Fayard/Plon, Paris.
- GRAÇA, Aires e AMARANTE, Maria Antónia  
 1984 «A Estética Wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes», *Runa*, 2, Lisboa, pp. 27-41.
- GREGOR-DELLIN, Martin  
 1977 «Wagner und kein Ende. Harmonieverschiebung und Leitmotiv in der Epik Thomas Manns», in *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München, Zürich, Lübeck*, BLUDAU, B., HEFTRICH, E., KOOPMANN, H., [org.], Frankfurt, pp. 377-384.  
 1980 *Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert* (tradução utilizada: 1981, *Richard Wagner, sa vie, son oeuvre, son siècle*, Fayard, Paris).
- GUILLEN, Claudio  
 1985 *Entre lo uno y lo diverso: introduccion a la literatura comparada*, Ed. Critica, Barcelona.
- HARPPRECHT, Klaus  
 1995 *Thomas Mann – Eine Biographie*, Rowohlt, Leck.
- HARRISON, Charles e WOOD, Paul  
 1992 *Art in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford, Cambridge, Massachusetts, pp. 13-20.
- HEINE, Heinrich  
 1997 *Mais qu'est-ce que la musique?*, Actes Sud, Paris ( edição original, 1836-1847, *De la France e Lutèce*).
- 1996 *Histoire de la Littérature Française*, dirigée par Claude Pichois, GF-Flammarion, Paris.  
 MILNER, M., PICHOS, C., *de Chateaubriand à Baudelaire*  
 DECAUDIN, M., LEUWERS, D., *de Zola à Apollinaire*
- HOLLINRAKE, Roger

- 1982 *Nietzsche, Wagner and the philosophy of pessimism*, George Allen & Unwin Ltd, London (tradução utilizada: *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 1986).
- HOLLMAN, C. Hugh e HARMON, William  
1992 *A Handbook to Literature*, Macmillan Publishing Company, New York.
- HONNEGER, Marc [dir.]  
1995 *Dictionnaire Usuel de la Musique*, Coll. Les Savoirs Bordas, Paris.  
1996 *Connaissance de la Musique*, Coll. Les Savoirs Bordas, Paris.
- IRIARTE, Rita [org., intr., notas]  
1987 *Música e Literatura no Romantismo Alemão*, apáginastantas, Lisboa.
- 1994 *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- ISENBERG, Arnold  
1951 «Music and ideas», in CALLANGHAN, William et al. [eds.], in *Aesthetics and the Theory of Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1973, pp. 3-21.
- JOSEPH, Erkine  
1993 «Das Motiv «Hand» - ein Beispiel für Leitmotivtechnik im Zauberberg vom Thomas Mann», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 34*, pp. 131-169
- KEMPER, Dirk  
1995 «Kontrapunkt versus Harmonie. Musik und Musikalisches in Thomas Manns BB», [org.] KEIL, Werner, HILDESHEIM u.a., 1900. *Musik zur Jahrhundertwende* (Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten, Band 1), pp. 149-164.
- KLUSSMANN, Paul-Gerhard  
1984 «Die Struktur des Leitmotivs in Thomas Manns Erzählprosa», in WOLFF, Rudolf [dir.], *Thomas Mann: Erzählungen und Novellen*, Bouvier, Bonn, pp. 8-26.
- KOBBE, Gustave  
1985 *Tout l'ópera*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, pp. 115-184
- KOLB, Jocelyne  
1986 «Thomas Mann's Translation of Wagner into Buddenbrooks», *The Germanic Review*, Washington, DC, Fall, 61:4, 146-143.
- KOOPMAN, Helmut  
1980 *Die Entwicklung des «intellektuellen Romans» bei Thomas Mann*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.  
1990 *Thomas -Mann-Handbuch*, [dir.], Alfred Kröner Verlag, Regensburg.  
1995 «Thomas Manns: Buddenbrooks», in GEPPERT, Hans Vilmar, [dir.], *Grosse Werke der Literatur*, eine Ringvorlesung an der Uni. Augsburg, 1994/1995, Tübingen, Franken.
- KOPP, Robert  
1988 «Nietzsche, Baudelaire Wagner. A propos d'une definition de la décadence», *Travaux de Littérature*, 1, Boulogne, pp. 203-216.

- KOPPEN, Erwin  
 1973 *Dekadenter Wagnerismus, Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Walter de Gruyter, Berlin, New York.  
 1992 «Wagnerism as Concept and Phenomenon», in *Wagner Handbook*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), London, pp. 333-353.
- KRIEGER, Murray  
 1992 *Ekphrasis*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.
- KROPFINGER, Klaus  
 1995 «Thomas Manns Musik-Kentnisse», *Thomas Mann-Jahrbuch* 8 [hrsg. in Verbindung mit der Deutschen Thomas Mann-Gesellschaft], Klostermann, Frankfurt am Main, pp. 241-279.
- KUNA, Franz  
 1979 «The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann», in BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, *Modernism*, Penguin Books, 1991, pp.443-452.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe  
 1978 *L'Absolu Littéraire*, Editions du Seuil, Paris.  
 1991 *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois Éditeur, Paris.
- LANGE, Victor  
 1993 «Hinweis auf G.B. Shaws *The Perfect Wagnerite*», in *Wagner-Nietzsche-Thomas Mann, Festschrift für Eckard Heftrich*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- LEHNERT, Herbert  
 1971 «Die Künstler-Brüger-Brüder», in PÜTZ, Peter, [org.], *Thomas Mann und die Tradition*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main.
- Lessing, Gottfried E.  
 1767-69 *Hamburgische Dramaturgie* (edição consultada: *Lessings Werke*, vierter Band, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1978).
- LINDLEY, David  
 1995 «Literature and Music», *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Gale Research Inc, Detroit-New York, cap.74.
- 1993 *De la littérature française*, HOLLIER, Denis [org.], Bordas, Paris.
- LOVETT, Robert Morss  
 1931 «Buddenbrooks», NEIDER, Charles [ed.], *The Stature of Thomas Mann*, Peter Owen Limited, London, pp.111-118.
- LUKACS, Georg  
 1936 «Les Buddenbrooks», in *Thomas Mann*, François Maspero, Paris, 1967, pp. 171-77.
- MACDONALD, Hugh  
 1980 «Hector Berlioz», in Sadie, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 2, Macmillan Press Limited, London, pp. 588-604.
- MALLARMÉ, Stéphane  
 1885 «Richard Wagenr: reverie d'un poète français», in *Igitur. Divagations. Un coup de dès*, Gallimard, Paris, 1976.
- MANN, Thomas

- 1901 *Buddenbrooks*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1960.
- 1908 « Aus Versuch über das Theater », MANN, Erika [dir.], *Wagner und Unsere Zeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 13-24.
- 1911 « Auseinandersetzung mit Richard Wagner », MANN, Erika [dir.], *Wagner und Unsere Zeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 26-28.
- 1918 « Aus Betrachtungen eines Unpolitischen », MANN, Erika [dir.], *Wagner und Unsere Zeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 31-46.
- 1926 « Lübeck als geistige Lebensform », *Altes und Neues*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1961, pp. 273-295.
- 1928 « Ibsen und Wagner », [dir.] MANN, Erika, *Wagner und Unsere Zeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 55-57.
- 1931 « Wagner und Unsere Zeit », [dir.] MANN, Erika, *Wagner und Unsere Zeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 60-61.
- 1933 « Leiden und Grösse Richards Wagners », in *Adel des Geistes*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1960, pp. 344-407.
- 1937 « Richard Wagner und *Der Ring des Nibelungen* », in *Adel des Geistes*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1960, pp. 408-433.
- 1951 « Briefe Richard Wagners », in *Altes und Neues*, S. Fischer Verlag, Berlin, 1960, pp. 542-553.
- 1961 *Briefe 1889-1936*, S. Fischer Verlag, Berlin.
- 1961 *Briefe 1937-1947*, S. Fischer Verlag, Berlin.
- 1960 *Thomas Mann an Ernst Bertram, Briefe aus den Jahren 1910-1955*, JENS, Inge [org.] Neske, Pfullingen.
- MARCEL, Odile
- 1993 *La Maladie Européenne*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 37-96
- MARTIN, Wallace
- 1986 *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca and London
- MEITINGER, Serge
- 1981 « Baudelaire et Mallarmé devant Wagner », *Romantisme: Revue du Dix-neuvième Siècle*, 11:33, Paris, pp.75-90.
- MICHAUD, Guy
- 1947 *Message poétique du Symbolisme II*, Nizet, Paris, pp. 321-341, 401-420.
- MICHIELSEN, Gertrude
- 1978 *The Preparation of the Future. Techniques of Anticipation in the Novels of Theodor Fontane and Thomas Mann*, Canadian Studies in German language and literature, 21, Lang, Bern.
- MILLINGTON, Barry
- 1992 « Tannhäuser », in SADIE, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Opera*, Volume 4, Roe-Z, Macmillan Press Limited, London, pp. 646-50.
- MINER, Margaret
- 1990 « Baudelaire et Wagner: un Thyrsé absent », *Bulletin Baudelairien*, Nashville, Tennessee, Dec, 25:2, pp. 70-74.
- 1992 « Baudelaire et la presse musicale. Echos et emprunts », *Bulletin Baudelairien*, Nashville, Tennessee, Dec, 27:2, pp. 49-57.

- MOULDEN, Ken e WILPERT, Gero von  
1988 *Buddenbrooks-Handbuch*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- NATTIEZ, Jean-Jacques  
1990 *Wagner Androgyne*, Christian Bourgeois, Paris.
- NELLES, William  
1990 «Getting Focalization into Focus», *Poetics Today*, Summer, 11.2, Duke University Press, Durham, pp.365-382.
- NEUMANN, Bernd  
1997 «Der musizierende Sokrates. Zur Rolle der Musik in Thomas Manns *BB*», in LÜHE, Anke der, RUNGE, Anita, [org.], *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusst-seins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen*, Göttingen, Wallstein Verlag, pp. 129-137.
- NEWCOMB, Anthony  
1982 «The Birth of Music out of the Spirit of Drama, An Essay in Wagnerian Formal Analysis», in *The Garland library of the history of western music, vol.12 - Opera II: Mozart and After*, Garland Publishing, Inc., New York & London, 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich  
1871 *Die Geburt der Tragödie* (edição utilizada: *O Nascimento da Tragédia*, 1997, Relógio d'Água, Lisboa, tradução, comentário e notas de Teresa Rodrigues Cadete).  
1876 *Richard Wagner in Bayreuth, Unzeitgemäße Betrachtungen, Viertes Stück* (edição utilizada: 1980, *Sämtliche Werke*, Band 1, de Gruyter, München).  
1889a *Der Fall Wagner* (edição utilizada: 1980, *Sämtliche Werke*, Band 6, de Gruyter, München).  
1889b *Nietzsche contra Wagner* (edição utilizada: 1980, *Sämtliche Werke*, Band 6, de Gruyter, München).
- ONEGA, Susan e LANDA, Jose Angel Garcia [org.]  
1996 *Narratology*, Longman Critical Readers, Longman, London and New York.
- ORLANDO, Francesco  
1987 «Le mythe et l'histoire dans le »Ring« de Wagner», *Littérature et Opéra* (Colloque de Cerisy 1985), Presses Universitaires de Grenoble.
- OTT, Jacqueline  
1987 «L'émotion musicale transposée dans l'oeuvre romanesque de Thomas Mann», *Revue de Litterature Comparée*, Paris, juillet-Sept., 61:3 (243), pp. 305-310
- PATER, Walter  
1877 «The School of Giorgione», in *The Renaissance, Studies in Art and Poetry, the 1893 edition* (edição consultada: University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980, pp. 102-22).
- PEACOCK, Ronald  
1934 *Das Leitmotiv bei Thomas Mann*, Forschungen zur Sprach- und Literatur Wissenschaft, Heft 55, Paul Haupt, Bern.
- POUI.LON, Jean  
1946 *Temps et Roman* (edição utilizada: 1993, Coll. Tel, Gallimard, Paris).
- RASCH, Wolfdietrich  
1986 *Die literarische Décadence um 1900*, Vderlag C.H. beck, München.

- RICOEUR, Paul  
 1984 *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Coll. Points, Seuil, Paris.  
 1985 *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Coll. Points, Seuil, Paris.
- RIDLEY, Hugh  
 1994 *The problematic bourgeois: twentieth-century criticism on Thomas Mann's Buddenbrooks and The Magic Mountain*, Columbia SC, Camden House, XII (Studies in German literature, linguistics and culture)
- RIFFATERRE, Michael  
 1971 «le Formalisme Français», in *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, pp. 261-85.  
 1978 *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington and London.  
 1979 *La production du texte*, Editions du Seuil, Paris.  
 1990 *Fictional Truth*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.  
 1998 «Chronotropes in Diegesis», in MIHAILESCU, Calin-Andrei e HAMARNEH, Walid [eds] *Fiction updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo.
- ROBERTSON, Ritchie  
 1996 «From Naturalism to National Socialism (1890-1945)», in *The Cambridge History of German Literature*, Cambridge University Press, pp. 327-342.
- SABATIER, François  
 1995 *Miroirs de la Musique*, Fayard, Paris.
- SADIE, Stanley [dir.]  
 1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press Limited, London.
- SAGARRA, Eda & SKRINE, Peter  
 1996 *A Companion to German Literature*, Blackwell Publishers, Oxford, Massachusetts.
- SHAW, Harry  
 1973 *A Dictionary of Literary Terms* (edição consultada: *Dicionário de Termos Literários*, D. Quixote, Lisboa, 1982).
- SHELLEY, Percy Bysshe  
 1821 *A Defence of Poetry* (edição consultada: *A Defence of Poetry*, James Brodie Ltd. Denmark Place, London, s.d.).
- SCHELLING, F.W.J.  
 1802 *Philosophie der Kunst – Einleitung* (edição consultada: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1982).
- SCHER, Steven Paul  
 1970 «Notes towards a theory of verbal music», *Comparative Literature*, Engem, OK 1970, 22, pp. 147-56.  
 1983 «Theory in Literature, Analysis in Music: what next?», *Yearbook of Comparative and General Literature* 32, Bloomington, Indiana, , pp.50-60.  
 1984 «Einleitung: Literatur und Musik - Entwicklung und Stand der Forschung», in *Literatur und Musik, Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, [dir.], Erich Schmidt Verlag, Berlin, pp. 9-25.  
 1992a «Preface», in *Music and text: critical inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge.

- 1992b «Musicopoetics or Melomania: is there a theory behind Music in German Literature?», in MCGLATHERY, James, *Musica and German Literature: their relationship since the Middle Ages*, Columbia, SC: Camden House, 1992.
- SCHERRER, Paul  
1959 «Aus Thomas Manns Vorarbeiten zu den *Buddenbrooks*», in *Bibliographie der Thomas Mann-Gesellschaft 2*, Francke Verlag, Bern und München, 1967.
- SCHOPENHAUER, Arthur  
1818 *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Drittes Buch, §52 (edição utilizada: 1977, Diogenes Verlag, Zürich, pp. 321-335).
- SCHNEIDER, Marcel  
1989 *Wagner*, Editions du Seuil, Paris.
- SCHUMANN, Robert  
1988 *Schumann on Music: a selection from the Writings*, Dover Publications, Inc., New York (edição original: 1854, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*).
- SCOTT, Clive  
1979 «Symbolism, Decadence and Impressionism», in BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, *Modernism*, Penguin Books, 1991, pp. 206-227.
- SIEBURTH, Richard  
1989 «La musique du futur», HOLLIER, Denis [org.], *De la littérature française*, Bordas, Paris, 1993.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e  
1983 *Teoria da Literatura* ( utilizada 8ª edição - 9ª reimpressão ), Livraria Almedina, Coimbra.
- SKELTON, Geoffrey  
1992 «Bayreuth», in SADIE, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Opera*, MacMillan Publishers Limited, Vol. 1 – A-D, pp. 354-59.
- STERN, J.P.  
1976 «The Theme of Consciousness», in BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, *Modernism*, Penguin Books, 1991, pp. 416-429.
- STERNBERG, Meir  
1990 «Telling in Time: Chronology and Narrative Theory (I) », *Poetics Today*, Winter, 11:4, Duke University Press, Durham NC, 901-48  
1992 «Telling in Time: Chronology and Narrative Theory (II) », *Poetics Today*, Fall, 13:3, Duke University Press, Durham NC, 463-541
- STOUPY, Joëlle  
1991/2 «Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod - Bemerkungen über ein türkisches Sprichwort des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Hugo von Hofmannstahl, Thomas Mann, Georg Brandes, Paul Bourget)», *Hofmannstahls Blätter 41/42*, pp. 86-105.
- SWALES, Martin  
1989-90 «Symbolic Patterns or realistic plenty? Thomas Mann's *Buddenbrooks* and the European Novel», *PEGS 60 (Publications of the English Goethe Society)*, pp. 80-95.
- TAMBLING, Jeremy

- 1996 *Opera and The Culture of Fascism*, Clarendon Press, Oxford, pp. 1-69.
- TILMOUTH, Michael  
1980 «Through-composed (durchkomponiert), in Sadie, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 18, MacMillan Press Limited, London.
- TOLSTOY, Leo  
1898 *What is art?* , 1995, trad de PEVEAR, Richard e VOLOKHONSKY, Larissa, Penguin Books, London, pp. 101-112, 172-176
- VAGET, Hans-Rudolf  
1984 «Thomas Mann und Wagner», SCHER, Steven Paul [dir.] , *Literatur und Musik, Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, pp.326-347
- WAGNER, Gottfried  
1997 *L'Héritage Wagner*, tradução de Nicole Casanova, NiL editions, Paris, 1998 (edição original: *Wer nicht mit dem Wolf heult*, Kiepenheur & Witsch, Köln).
- WAGNER, Nike  
1998 *Wagner Theater*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1998.
- WAGNER, Richard  
1849 *Das Kunstwerk der Zukunft* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 6, Insel Verlag).  
1851 *Oper und Drama* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 7, Insel Verlag).  
1857 *Über Franz Liszts Symphonische Dichtungen* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 8, Insel Verlag)  
1860a *Zukunftsmusik* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 8, Insel Verlag).  
1860b *Ein Brief an Hector Berlioz* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 8, Insel Verlag).  
1862a *Der Ring des Nibelungen* (ed. utilizada:1994, édition bilingue des poèmes, trad. D'ARIEGES, Jean, pref. DOISY, Marcel, GF-Flammarion, Paris: *L'Or du Rhin / Das Rheingold, La Walkyrie / Die Walküre, Siegfried, Crépuscule des Dieux / Götterdämmerung* ).  
1862b «Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles *Der Ring des Nibelungen*», *Dichtungen und Schriften*, Band 3, Insel Verlag, pp. 352-62.  
1872 *Über die Benennung «Musikdrama»* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 8, Insel Verlag).  
1879 *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* (edição utilizada: 1983, *Dichtungen und Schriften*, Band 8, Insel Verlag).
- WESTERHAGEN, C. et al.  
1980 «Richard Wagner», in SADIE, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 20, Macmillan Press Limited, London.
- WEYER, Martin  
1980 «*Louis Spohr*», in SADIE, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 20, Macmillan Press Limited, London.
- WHITE, Hayden

- 1992 «Commentary: form, reference and ideology in musical discourse», in *Music and Text: critical enquiries*, Cambridge Univ. Press, pp. 288-319.
- WHITTHALL, Arnold
- 1987 *Romantic Music*, Thames and Hudson, London, pp. 7-109.
- 1992 «Leitmotif», SADIE, Stanley [dir.], *The New Grove Dictionary of Opera*, MacMillan Publishers Limited, vol. II - E-LOM.
- WILPERT, Gero von
- 1964 *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 4. Auflage.
- WIRTZ, Erika A.
- 1953 «Zitat und Leitmotiv bei Thomas Mann», *German Life and Letters*, volume XII, n.1, Basil Blackwell, Oxford.