

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS E ARTES

LUCAS PASSOS DE LIMA

**O LEGADO FÁUSTICO NA MÚSICA E NA VIDA DE ROBERT JOHNSON:
ALEGORIAS MUSICAIS E LITERÁRIAS**

MANAUS, AMAZONAS.

2021

LUCAS PASSOS DE LIMA

**O LEGADO FÁUSTICO NA MÚSICA E NA VIDA DE ROBERT JOHNSON:
ALEGORIAS MUSICAIS E LITERÁRIAS**

Dissertação submetida à banca avaliadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes, Orientador: Prof. Dr. Edoardo Scaffi e Coorientador: Prof. Dr. Marcello Messina. Área de concentração: Arquivo, memória e interpretação.

MANAUS, AMAZONAS.

2021

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

P289le Passos, Lucas
g O legado fãustico na música e na vida de Robert
 Johnson: alegorias musicais e literárias / Lucas Passos.
 Manaus : [s.n], 2021.
 124 f.: color.; 30 cm.

 Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras e
 Artes - Universidade do Estado do Amazonas -
 Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2021.
 Inclui bibliografia
 Orientador: Edoardo Sbaffi
 Coorientador: Marcello Messina

 1. Robert Johnson. 2. Thomas Mann. 3. Fausto. 4.
 Interpretação Musical. 5. Alegorias. I. Edoardo Sbaffi
 (Orient.). II. Marcello Messina (Coorient.). III.
 Universidade do Estado do Amazonas. IV. O legado
 fãustico na música e na vida de Robert Johnson:
 alegorias musicais e literárias

Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS E ARTES

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCAS PASSOS DE LIMA

**O LEGADO FÁUSTICO NA MÚSICA E NA VIDA DE ROBERT JOHNSON:
ALEGORIAS MUSICAIS E LITERÁRIAS**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 14 de junho de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Edoardo Sbaffi (PPGLA – UEA)
(Orientador e Presidente da banca)

Prof. Dr. Juciane dos Santos Cavaleiro (PPGLA – UEA)
(Membro titular interno)

Prof. Dr. Marcello Messina (PPGM – UFPB)
(Coorientador e Membro titular externo)

Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota (PPGM – UFPB)
(Membro titular externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares e amigos pelo suporte durante essa trajetória, que por alguns instantes se apresentou árdua, porém amplamente satisfatória. Reconheço a importância de todos os meus professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Em especial saúdo o Prof. Dr. Mauricio Matos e a Profa. Dra. Juciane Cavaleiro, responsáveis por nortear meus primeiros passos no programa de mestrado através das disciplinas mais literárias, e com isso possibilitando o diálogo entre a música e a literatura. Também atribuo gratidão importantíssima ao Prof. Dr. Edoardo Sbaffi por suas orientações, paciência e dedicação em meu auxílio, e ao Prof. Dr. Marcello Messina por sua coorientação, sem as fundamentais contribuições e assistências de ambos essa pesquisa não seria possível. Foi de grande satisfação conviver com colegas pesquisadores incríveis, em um ambiente inspirador. Contemplar parcialmente os contextos fáusticos, curiosidade que se originou da minha prática de guitarra elétrica, e evidenciar as potencialidades presentes nas representações literárias e biográficas, com ênfase em Robert Johnson, me condicionam a plena compreensão de que: a pesquisa, além de transformadora, é essencial para percepção da condição humana. Obrigado.

“Não conheço sobre o clube dos 27 e o acordo com o diabo de meu avô, mas sei que em algum momento na vida de todos, chegamos a uma encruzilhada e temos que escolher o que vamos sacrificar”.

Steven Johnson

RESUMO

Esta pesquisa tem o propósito de observar os diálogos entre a literatura ficcional de Fausto e a vida e obra do lendário *bluesman*, o guitarrista Robert Johnson. Utilizamos como apoio literário a obra “Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn contada por um amigo” (1947) em aproximação à biografia do *bluesman*, com o intuito de observarmos as representações alegóricas pertinentes. Nossos objetivos são buscar argumentos de conexão entre a literatura de Fausto sobre música e o mito de Robert Johnson. Também queremos relacionar semelhanças e diferenças entre a representação da alegoria no livro de Thomas Mann e a vida do músico, bem como observar a importância histórica do legado de Johnson hoje, e as possíveis colaborações interpretativas de composição e performance musical. Nossos estudos baseiam-se nos conceitos da musicologia e de algumas teorias alegóricas presentes principalmente em Walter Benjamin.

Palavras-chave: Robert Johnson, Thomas Mann, Fausto, Interpretação Musical, Alegorias.

ABSTRACT

This study seeks to identify the dialogue between fictional Faust literature and the life and work of a legendary bluesman, namely, guitar player Robert Johnson. We used the novel “Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend” (1947) in approximation of the bluesman biography. Our goal is to research connections between the passages about music taken from Faust literature and the legend of Robert Johnson. We also aim to discuss similarities and differences between the allegorical representations in Thomas Mann's book and Johnson's life, as well as considering the historical importance of Johnson's legacy today and the interpretive compositional and performance musical collaborations. Our studies are based on the concepts of musicology and on theoretical contributions on allegory, mainly by Walter Benjamin.

Keywords: Robert Johnson, Thomas Mann, Faust, Music Performance, Allegory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: FICÇÃO E HISTÓRIA DE ROBERT JOHNSON.....	15
1.1 O mito do guitarrista do Diabo	15
1.2 O homem Robert Johnson	26
CAPÍTULO II: CONEXÕES FÁUSTICAS ENTRE MANN E JOHNSON.....	43
2.1 Thomas Mann em Adrian Leverkühn.....	43
2.2 O contexto social de Robert Johnson: da emancipação dos escravos (1863) à Luther King (1963).....	52
2.3 Abordagens alegóricas: a música e o mito fáustico.....	59
CAPÍTULO III: INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE	76
3.1 A guitarra, a técnica e o estilo de Johnson	78
3.2 Interpretando Johnson.....	87
3.3 Processo composicional.....	94
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS.....	111
ANEXO I - Obras Literárias Fáusticas.....	111
Lista de compositores e obras musicais intrínsecas à temática fáustica.....	123
ANEXO II – Produto Artístico.....	124

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Promoção do videoclipe <i>Sympathy For The Devil</i>	18
Figura 2 - Três dos vários músicos de sucesso que morreram aos 27 anos, supostamente pela maldição iniciada em Robert Johnson: Jimi Hendrix, Amy Winehouse e Kurt Cobain.	19
Figura 3 - Capa do álbum <i>Krig-há, Bandolo!</i>	20
Figura 4 - Banda Slipknot, promoção para o evento Rock In Rio.....	21
Figura 5 - Filme <i>Crossroads</i> , banner de divulgação.	23
Figura 6 - Pôster do filme <i>Tenacious D</i>	24
Figura 7 - Contracapa da obra em quadrinhos de Alcimar Frazão.....	25
Figura 8 - Charles Dodds Spencer.....	30
Figura 9 - Documento de registro de Robert com o sobrenome Spencer.....	31
Figura 10 - Loretha Zimmerman, filha do mentor de Robert Johnson.....	33
Figura 11 - possivelmente a última foto de Ike Zimmerman com sua guitarra.....	35
Figura 12 - Virgie Smith e seu filho com Robert, Claud Johnson.....	37
Figura 13 - Little Zion Church e o cemitério onde está enterrado Robert Johnson, Greenwood, Mississippi.	40
Figura 14 - Robert Johnson com amigos, imagem revelada em 2015.....	41
Figura 15 - Capa do livro escrito por Annye C. Anderson, meia-irmã do músico.....	41
Figura 16 - Rembrandt van Rijn, A Scholar in his study, (Faust), 1650-1654, gravura conservada no Rijksmuseum Amsterdam.....	43
Figura 17 - imagem de divulgação para o lançamento do livro <i>Os Buddenbrooks</i> (1901) de Thomas Mann.	65
Figura 18 - Galeria de fotos do evento <i>Cross Road Blues</i> 2019.....	76
Figura 19 - Capa do álbum de 1992, em tributo a Robert Johnson.	77
Figura 20 - Gage Brewer com a primeira guitarra elétrica e a guitarra ressonadora, em 1932.	80
Figura 21 - Charlie Christian com a sua guitarra elétrica.....	81
Figura 22 - Divulgação da guitarra elétrica na década de 1930.	82
Figura 23 - Robert Johnson com sua Kalamazoo KG-14.....	83
Figura 24 - Robert Johnson e sua guitarra Gibson L-I, em 1936.	84
Figura 25 - Performance de Lucas Passos em 2019.	93
Figura 26 - Partitura da música “Desigual”.....	98

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma investigação sobre as alegorias presentes no mito histórico do personagem Fausto, ricamente representado na literatura clássica e em obras musicais, em convergência com a vida e obra do guitarrista Robert Johnson, assim como uma argumentação das contribuições para o fazer artístico através de uma perspectiva musicológica como suporte para interpretação, composição e performance. Para darmos continuidade em nossos objetivos é relevante a breve compreensão da história da guitarra, instrumento que norteia nossas motivações.

No fim do século XIX, a evolução da guitarra, até então acústica, era inevitável, pois as necessidades de amplificação sonora se tornaram necessárias devido a ampliação do público presente em apresentações musicais. Os construtores de guitarra acústica insistiam nas tentativas de amplificação sonora, até que no ano de 1932, essas tentativas resultaram no desenvolvimento do instrumento *Frying Pan*, primeiro modelo de guitarra com amplificação elétrica comercialmente viável, criação do americano George Beauchamp e do suíço Adolph Rickenbacker. A guitarra elétrica, nos moldes atuais, é desenvolvida sete anos após a existência da *Frying Pan*, através do guitarrista Lester William Polsfuss, posteriormente conhecido como Les Paul.

Les Paul foi o maior contribuinte para a existência da guitarra elétrica moderna, após sua criação em parceria com a empresa de instrumentos Gibson surgem mais empresas desenvolvendo guitarras elétricas. Então, outros nomes importantes na história da guitarra elétrica são destacados. Os americanos George William Fullerton e Clarence Leonidas Fender são os responsáveis por aprimorar tecnologicamente a guitarra elétrica. Em 1954, eles constroem o instrumento que eliminava todos os problemas apresentados em modelos anteriores. O desenvolvimento da guitarra Fender Stratocaster foi totalmente focado no aprimoramento sonoro e na oferta de conforto para o músico que a empunhasse. Com isso, a marca Fender se tornou sinônimo de instrumento de alta qualidade.

A guitarra elétrica se torna um instrumento popular e começa a ganhar o mercado mundial, onde se torna crescente a quantidade de pessoas interessadas no instrumento. Porém, no Brasil, inicialmente a guitarra recebe grande rejeição. Com o Golpe Militar de 1964, uma parcela da classe artística brasileira vivenciava um momento de desconforto social e divisão. O primeiro grupo era formado com os músicos da Música Popular Brasileira – MPB, com forte influência da Bossa Nova, estilo musical burguês, mais centralizado no Rio de Janeiro, que se posicionava com um viés político em função do

período histórico. O outro grupo ficou conhecido como a Jovem Guarda, artistas mais afeiçoados com o *rock* estrangeiro, com uma temática crítica mais leve. De um lado, a MPB possuía a guitarra acústica, chamada de violão no Brasil, como instrumento simbólico do estilo, inversamente, a Jovem Guarda, com a guitarra elétrica, representava uma ameaça ao nacionalismo.

Entre esses conflitos, que se perduravam tanto pelo interesse de espaço no cenário cultural, quanto por audiência na televisão, a Jovem Guarda, por exemplo, era chamada pejorativamente de “IêIêIê”, indicando a simples construção dos versos e dos arranjos musicais nas canções. Com a novidade e a universalidade da música chegando ao Brasil, tendo a guitarra elétrica como símbolo, os artistas patriotas nacionalistas se sentiram afrontados. Foi então que surge a “Passeata contra a Guitarra Elétrica”, em 17 de julho de 1967, em São Paulo, tendo como organizadora um dos símbolos nacionais e internacionais da MPB, a cantora Elis Regina (ROCHA, 2015).

Como guitarrista, posso afirmar que a percepção do preconceito com o instrumento se dava não apenas no âmbito cultural. Durante o meu trajeto e atuação como músico em Manaus, a guitarra elétrica sempre foi vinculada à rebeldia, e isso é autoexplicativo quando analisamos os trinta anos finais do século XX. O *rock* e suas bandas de grande expressividade carregavam em suas imagens essa temática obstinadamente, e em suas músicas os solos de guitarra elétrica eram fundamentais para simbolizar sonoramente essa energia. Com isso, a religião cristã por um período longo, e possivelmente ainda no presente mesmo que de forma tímida, estigmatizou o *rock* como estilo musical demoníaco, costumeiramente utilizando a frase “o *rock* é do Diabo”.

Analisando o trajeto histórico de evolução da guitarra, com reflexos culturais em algumas regiões do Brasil, somados à minha curiosidade em compreender os estigmas religiosos sobre o *rock* vivenciados em Manaus, uma ocasião específica no início do século XX foi possivelmente grande contribuinte para a projeção do instrumento e sua infâmia nas américas, na verdade um fenômeno: o músico norte-americano Robert Johnson. Johnson difundiu o estilo *blues* de forma singular, tanto na sua técnica instrumental quanto em suas canções, e principalmente em sua história de vida. O contexto artístico experienciado por nosso guitarrista é o grande destaque de sua carreira. Sua biografia é singular por ser adornada por um dos mais famosos contos da história, presente nas variadas linguagens artísticas, o mito de Fausto.

O pacto com diabo pertence ao contexto mítico do folclore religioso ou, especificamente, da cultura cristã. É revelado na história em meados do século XV, onde

se menciona um personagem chamado Johann Georg Faust. O plausível inspirador da lenda, em que se consuma um encontro com o diabo, não possui conteúdos detalhados sobre sua trajetória de vida. O pouco que se sabe, em sua maior parcela, é fundamentado por consenso popular. Georg Faust residiu na Alemanha, foi um alquimista, astrólogo e mago da época do Renascimento. O austríaco Karl Hans Welz publicou, em 1984, uma obra sobre Georg Faust. O livro *The Black Reaven*, traduzido para o inglês por Welz, é o manual de magia e ciências místicas possivelmente desenvolvido por Faust contendo diversas instruções sobre as suas práticas ocultas.

Os mistérios envoltos a Georg o acompanharam até sua morte. O Faust original, ou Fausto, passa a ser a pedra fundamental de toda uma produção temática intrínseca às artes que perdura por mais de cinco séculos. Dentre essas produções encontramos obras literárias, obras musicais com seus respectivos autores e compositores, e suas importâncias na história.

Com o objetivo de contextualizar a nossa pesquisa, selecionamos seis obras literárias clássicas e significantes na história que abordam a temática fáustica, assim como algumas produções musicais históricas que também se apropriam do mito de Fausto. Na literatura temos as obras de Christopher Marlowe (1564 – 1593) “A Trágica História do Doutor Fausto” de 1605; Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) “Fausto Zero” de 1775, “Fausto I” de 1806 e Fausto 2 de 1832 (póstuma); Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831 – 1852) “Macário” de 1855; Paul Thomas Mann (1875 – 1955) “Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo” de 1947; Fernando Antônio Nogueira Pessoa (1888 – 1935) “Fausto, Tragédia Subjetiva” de 1988.

Na música temos Giuseppe Tartini Sonata Bg5 “il trillo del diavolo” de 1713; a biografia de Niccolò Paganini (1782 – 1840); Louis Spohr “Ópera Faust” de 1813; Richard Wagner “Faust Overture” de 1840; Hector Berlioz “Ópera “La Damnation de Faust” de 1846; Robert Schumann: “Szenen aus Goethes Faust” de 1853; Franz Listz “Sinfonia Faust” de 1857; Charles Gounod “Ópera Faust” de 1859; Igor Stravinsky “Ópera de câmara L'Histoire du soldat” de 1918. As resenhas das obras literárias encontram-se em anexo desta dissertação.

Nossas intenções são destinadas à busca por evidências que revelam não apenas a temática fáustica, mas a importância da apropriação deste contexto ficcional como instrumento argumentativo de conceitos, pensamentos e realidades. Na tentativa de averiguar quem foi o homem Robert Johnson distante do mito, e a sua importância para o *blues* norte-americano, para a história da guitarra, para a música popular e

consequentemente para o *rock*. Assim como nos importa elucidar a utilização do personagem músico Adrian Leverkühn por Thomas Mann, e algumas representações que o autor alemão quis imprimir através de sua obra literária, validando premissa da alegoria que Jonhson e Mann carregam, baseadas principalmente nos conceitos de Walter Benjamin. Nossas observações se direcionam para a utilização de argumentos e evidências, presentes no entorno do guitarrista e do autor, como ferramentas colaborativas para as práticas de interpretação, composição e performance musical.

CAPÍTULO I: FICÇÃO E HISTÓRIA DE ROBERT JOHNSON

1.1 O mito do guitarrista do Diabo

Nesta subseção daremos destaque à difusão do mito fáustico partindo de Robert Johnson (1911-1938), assim como apresentaremos algumas produções artísticas significativas que popularizaram a sua história. O contexto macabro da vida e obra do *bluesman* possui grande significado nas mais variadas produções e principalmente, no gênero musical derivado do *blues*, o *rock and roll*.

Nos direcionamos ao músico, considerado um dos artistas que fundamentaram a temática macabra no *rock*, e fortemente apropriada por várias bandas e músicos nos séculos XX e XXI. Porém, antes do mito de Robert ser popularizado entre os artistas da música nos anos posteriores, temos a importância de trazer a compreensão de quando efetivamente se inicia a disseminação do seu pacto demoníaco.

A popularidade de Robert Johnson, e a curiosidade sobre sua vida e obra, se inicia alguns meses após sua trágica morte. Johnson era um guitarrista local do Delta, região conhecida como o berço do *blues*, porém, com o tempo foi adquirindo experiência musical através das suas idas e vindas nas cidades dos Estados Unidos. Ele possuía interesse em levar sua música para outras cidades. Também se tornou minimamente conhecido no Canadá, após uma breve passagem próxima a cidade de Windsor, Ontario. Porém, ainda se mantinha em uma condição de anonimato, distante dos palcos importantes para o grande público.

Através das viagens do guitarrista, o produtor e músico John Henry Hammond II (1910 – 1987) conheceu a música de Robert Johnson por suas gravações. Hammond foi um dos primeiros a reconhecer a técnica e importância da música de Robert para o cenário contemporâneo da música americana. Entretanto, o produtor nunca teve contato pessoal com o *bluesman*, até que em dezembro de 1938, decidiu produzir um evento que reuniria grandes nomes da música americana e afro-americana, dos segmentos de *jazz*, *gospel* e *blues*. O palco, o aclamado Carnegie Hall, em Nova York, estava pronto, assim como a lista dos artistas que comporiam as performances musicais daquela noite, Robert Johnson era o representante da *bluesmusic*. Algumas semanas antes, Hammond envia para o Mississippi informantes para comunicarem a Robert que o produtor o aguardava no Carnegie Hall para um espetáculo grandioso. Porém, ao perguntarem por Robert, os

informantes do produtor recebem a notícia do falecimento do músico (CONFORT; WARDLOW, 2019).

Mesmo com a notícia da morte de Robert, John Hammond II elabora um discurso comovente em tributo ao guitarrista e cantor de *blues* para a abertura do concerto, intitulado *From Spirituals To Swing*. Confort e Wardlow (2019) apresentam na íntegra a fala do produtor:

It is tragic that an American audience could not have been found seven or eight years ago for a concert of this kind. Bessie Smith was still at the height of her career and Joe Smith, probably the greatest trumpet player American music ever knew would still have been around to play obligatos for her ... [and] dozens of other artists could have been there in the flesh. But that audience as well as this one would not have been able to hear Robert Johnson sing and play the blues on his guitar, for at that time Johnson was just an unknown hand on a Robinsonville, Mississippi, plantation. Robert Johnson was going to be the big surprise of the evening for this audience at Carnegie Hall. I knew him only from his Vocalion blues records and from the tall, exciting tales the recording engineers and supervisors used to bring about him from the improvised studios in Dallas and San Antonio. I don't believe Johnson had ever worked as a professional musician anywhere, and it still knocks me over when I think of how lucky it is that a talent like his ever found its way onto phonograph records. [Tonight] we will have to be content with playing two of his records, the old Walkin' Blues, and the new, unreleased Preachin' Blues, because Robert Johnson died last week at the precise moment when Vocalion scouts finally reached him and told him that he was booked to appear at Carnegie Hall on December 23. He was in his middle twenties and nobody seems to know what caused his death¹ (CONFORT; WARDLOW, 2019).

Além do discurso, Hammond fez questão de apresentar para o público presente duas gravações de Robert Johnson, as canções *Walkin' Blues* e *Preachin' Blues*, que para o produtor representavam o caráter genuíno do *Deltablues*. Através do discurso de

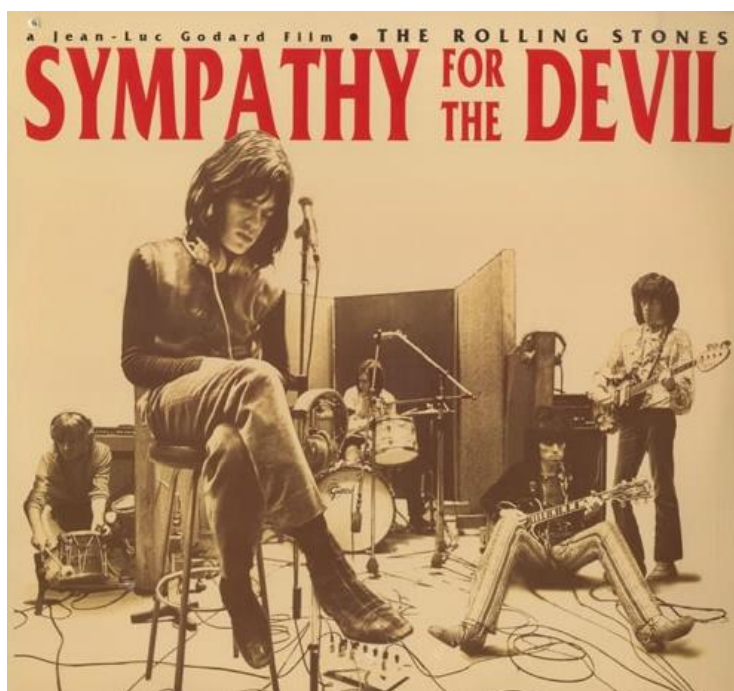
¹ É trágico que um público americano não poderia ter sido encontrado há sete ou oito anos para um concerto desse tipo. Bessie Smith ainda estava no auge de sua carreira e Joe Smith, provavelmente o maior trompetista de música americana saberia que ainda estaria por perto para tocar para ela... [e] dezenas de outros artistas poderiam estar lá em carne e osso. Mas esse público, assim como este, não teria sido capaz de ouvir Robert Johnson cantar e tocar blues em sua guitarra, pois naquela época Johnson era apenas um desconhecido em uma plantação em Robinsonville, Mississippi. Robert Johnson seria a grande surpresa da noite para o público no Carnegie Hall. Eu o conhecia apenas pelos discos de blues Vocalion e pelos comentários emocionantes que os engenheiros de gravação e supervisores costumavam trazer dos estúdios improvisados em Dallas e San Antonio. Eu não acredito que Johnson já tinha trabalhado como músico profissional em vários lugares, e isso ainda me derruba quando penso na sorte que um talento como o dele encontrou seu caminho para os discos fonógrafos. [Esta noite] teremos que nos contentar em tocar dois de seus discos, o velho Walkin' Blues, e o novo, inédito Preachin' Blues, porque Robert Johnson morreu na semana passada no exato momento em que os olheiros de Vocalion finalmente o alcançaram e disseram-lhe que ele estava convidado para aparecer no Carnegie Hall no dia 23 de dezembro. Ele tinha 20 e poucos anos e ninguém parece saber o que causou sua morte (tradução nossa).

Hammond, o musicólogo e folclorista americano Alan Lomax muito se interessou em descobrir quem era o guitarrista que mereceu tamanha homenagem e atenção no concerto. A busca de Lomax o levou a descobrir todo o contexto que permeava a trajetória de Robert Johnson, conheceu músicos que conviveram com o *bluesman* e até uma suposta mãe de Robert. O musicólogo documentou tudo, assim como romantizou a perspectiva ficcional presente na vida de Robert, com isso dando grande ênfase no mito diabólico (CONFORT; WARDLOW, 2019).

O mito do pacto com o diabo de Robert Johnson enfim é impulsionado em todo o país dos Estados Unidos. Com a contribuição significativa de John Henry Hammond II, através de seu discurso atrativo e estratégico para promover a música rural do sul dos Estados Unidos, e com a ênfase ficcional e romântica da biografia do guitarrista por Alan Lomax. Assim, a busca em desvendar os mistérios presentes na vida e obra de Robert Johnson tornou-se potencialmente interessante, e se mantém presente até a atualidade. O grande sucesso de Johnson, mesmo posterior a sua morte, transformou-se em inspiração para mais músicos, pesquisadores e curiosos em compreender a sua suposta relação com as trevas.

Com isso, o pacto macabro na música se popularizou e foi associado amplamente a diversos músicos e bandas. Com o passar dos anos, vários artistas da música foram estigmatizados com essa referência, pois para muitos a única justificativa de sucesso aconteceria mediante alguma interferência sobrenatural. Entretanto, esse estigma também foi apropriado pelos músicos e bandas, tanto em suas canções como na maneira de agir e de vestir. Na segunda metade do séc. XX surgem diversas bandas de *rock* que incorporam todos os atributos originados em Robert Johnson, e que perduram nos dias atuais.

Figura 1- Promoção do videoclipe *Sympathy For The Devil*.



Fonte: <https://www.nacionrock.com/sympathy-for-the-devil-the-rolling-stones-1968/>

Das bandas conhecidas mundialmente pela temática macabra, presente tanto em suas performances como em suas canções, podemos citar: The Rolling Stones, Iron Maiden, Black Sabbath, AC/DC, Led Zeppelin, KISS, Judas Priest, Slipknot, dentre outras que sempre carregaram esse estigma. Como músicos individuais podemos mencionar Ozzy Osbourne, Marilyn Manson, Jimmy Hendrix, Steve Vai, Jim Morrison, John Lennon, Raul Seixas, e diversos outros que são lembrados como artistas da música que alegadamente receberam, ou recebem, inspirações sobrenaturais. Neste contexto, também podemos destacar o “Clube dos 27”² que reúne uma lista de artistas da música que morreram exatamente aos 27 anos de idade, e suas mortes foram adornadas por vários mistérios amplamente divulgados pela mídia. Robert Johnson é considerado o precursor do “Clube dos 27”, sendo ele o motivo da suposta maldição herdada pela música.

² O “Clube dos 27” é uma reunião de vários músicos famosos, dos estilos rock e blues, que morreram aos 27 anos. Estão na lista Robert Johnson, como o causador da “maldição”, Brian Jones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain, Amy Winehouse e outros. Essa superstição aguçou a curiosidade de jornalistas e fãs dos músicos. As causas dos óbitos, em sua maioria está relacionada ao exagerado consumo de drogas, depressão e suicídio. A professora de Psicologia Dianna Kenny, da Universidade de Sydney, comprova em sua pesquisa *Introduction to 27 Club Comic Anthology* a coincidência entre a morte trágica desses artistas, e que se popularizou por serem jovens cheios de vigor, com uma grande carreira a se consolidar e que mobilizaram um grande número de fãs. Ela afirma que a maior parcela de mortes entre músicos ocorreu aos 56 anos (KENNY, 2015).

Figura 2 - Três dos vários músicos de sucesso que morreram aos 27 anos, supostamente pela maldição iniciada em Robert Johnson: Jimi Hendrix, Amy Winehouse e Kurt Cobain.



Fonte: <https://revistamonet.globo.com/Listas/noticia/2015/05/20-musicos-internacionais-que-morreram-quando-tinham-27-anos.html>

As bandas e músicos aqui mencionados, assim como muitos outros, compuseram músicas como verdadeiros sucessos emblemáticos de suas carreiras. Além de The Rolling Stones e sua canção *Sympathy For The Devil*, com duração de aproximadamente dez minutos de um “esoterismo musical”, outros artistas da música também assinavam títulos de canções que referenciavam a aparente temática mítica do sucesso. Canções como *The Number Of Beast* do Iron Maiden, *Highway To Hell* do AC/DC, *The Devil In I* do Slipknot, *Rock and Roll Hell* do KISS e diversas outras músicas que se tornaram verdadeiros ícones dessa estética macabra assumida por bandas e músicos, na segunda metade do século XX.

No Brasil, possivelmente o pioneiro em ser inserido nesse contexto, onde se inicia a difusão do *rock* nacional e a temática fáustica assume parte de uma estética, foi o baiano de Salvador, Raul Seixas. O brasileiro, destacado como figura importante no estilo em ascensão no país entre as décadas de 60 e 70, imprimia em suas canções letras enigmáticas e misteriosas, misturando o *rock* americano com a música nordestina. Sua amizade com Paulo Coelho, escritor do *best-seller* “O Alquimista”, fortaleceu ainda mais a identidade mitológica do roqueiro amante das drogas que se associou ao mito do diabo para ter sucesso. Paulo Coelho e Raul Seixas, além da amizade e das indagações supersticiosas que causavam, compuseram canções em parceria. Os grandes sucessos

dessa parceria são as canções “Tente Outra Vez”, “Al Capone”, “Eu Sou A Mosca” e “Gita” (CARVALHO, 2012).

Figura 3 - Capa do álbum *Krig-há, Bandolo!*.



Fonte: <https://jovempan.com.br/entretenimento/musica/experiencias-exoticas-foram-mais-por-curiosidade-relata-viuva-de-raul-seixas.html>

A temática fáustica macabra estabelecida no *rock* não se resulta apenas por sua essência em Robert Johnson ou no *blues*. Os movimentos de contracultura estabelecidos nos Estados Unidos no século XX se correlacionam ao redor do mundo, e são principalmente liderados pela juventude. Os jovens sentem-se impulsionados em romper com os padrões tradicionais das diversas esferas da sociedade. O *rock*, então, torna-se uma representação da ação de oposição aos costumes tradicionais, como apresenta Paiva e Benatte (2016):

Em linhas gerais, o rock é um meio de expressão de críticas e uma forma de transgressão comportamental de valores e normas da sociedade, pois, a partir dele, muitos jovens manifestaram (e manifestam) seu grito de repúdio a um sistema historicamente instituído: o capitalismo. A resposta dos segmentos sociais conservadores, em especial os religiosos, foi a sua condenação. Levando em conta que durante décadas o rock esteve no campo da marginalização e da negação pela sociedade devido à sua associação com o diabo e com o ocultismo, e que foi batizado como “criação do diabo” para perverter a juventude. Criticando ironicamente essa identificação, Raul Seixas, na canção

“Rock do Diabo” alude a essa “paternidade”: “O diabo é o pai do rock! /O diabo é o pai do rock!” (Coelho & Seixas, 1975, faixa 2) (PAIVA; BENATTE, p. 350, 2016).

Figura 4 - Banda Slipknot, promoção para o evento Rock In Rio.



Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/musica/teatro-heavy-metal-do-slipknot-da-gas-ao-dia-mais-fraco-do-rock-in-rio-3c5djricgn2m9sdos1pmed2jq/>

O mito de Robert Johnson se fortalece no comportamento dos jovens que assumiram uma postura rebelde aos padrões estabelecidos na sociedade, constituídos principalmente pela religião cristã. O desregramento e excessos sempre foram reprimidos pelas doutrinas religiosas e associados ao mau. Essa repressão ao *rock* foi muito contundente por líderes das religiões cristãs ao ponto de produzirem conceitos objetivamente reprobatórios ao estilo musical. Uma das significativas produções sobre a repreensão ao *rock* e a temática macabra a ele empregada foi a produção do livro “Rock: de onde vem, para onde vai”.

Tome-se, por exemplo, o livro “Rock: de onde vem para onde vai”, escrito pela irmã Basileia Schlink. Este livro demoniza o rock associando-o ao Diabo e considerando-o como uma blasfêmia. Um dos trechos do livro diz: Portanto, não é exagero afirmar que a música rock, combinada com efeitos de luz, tem como consequência uma autêntica “violação do consciente”. Frequentemente, canções de rock são compostas depois de ter-se ingerido bebida alcoólica ou drogas. As estrelas e conjuntos de rock mais famosos e de maior sucesso estão sob influência satânica. Alguns músicos de rock declaram abertamente que receberam as suas inspirações de um “poder” que os controla ou também a todo o conjunto. O guitarrista do conjunto Rolling Stones, Keith Richard, declarou ainda nos anos setenta, que as canções brotam em grande número, quando os compositores são médiuns dóceis e

abertos. O mesmo “poder” é usado para influenciar o auditório de uma maneira que já pode ser considerada como uma lavagem cerebral, porque através de energias demoníacas, um músico do rock é capaz de influenciar, num nível mediúnico, o subconsciente das pessoas. O famoso guitarrista Jimi Hendrix afirmou certa vez: “É possível hipnotizar as pessoas através da música; e quando se atinge assim as pessoas no ponto mais fraco, podemos pregar ao seu subconsciente, tudo o que queremos dizer...” Hoje, as consequências do rock são claramente visíveis para qualquer um que não feche os olhos conscientemente, todo tipo de comportamento anti-autoritário, imoralidade sexual, destruição da consciência e da personalidade (SCHLINK Apud BENATTE; PAIVA, 1990, p. 353).

As ações de repressão ao *rock* pelas lideranças religiosas e o conservadorismo social estimularam ainda mais a expansão da representação de liberdade que despertava nos jovens através do estilo musical. O ruído das guitarras elétricas, que também foi considerado um instrumento banalizado, em algumas regiões do Brasil como o sudeste e nordeste, principalmente na década de 1960, os vocais gritados e as letras das canções alusivas à rebeldia se tornaram simbólicos aos jovens simpatizantes do estilo na segunda metade do século XX. Uma ruptura rebelde à vida previsível e padronizada, ruptura que se espelhou no pacto fáustico de Robert Johnson, que rejeita a vida de colhedor de algodão para encontrar sua liberdade através da guitarra, como aborda Comasseto (2015):

As primeiras relações entre o rock e o Diabo são já complexas. A lenda do *bluesman* Robert Johnson, considerado um dos fundadores do que viria a ser o rock and roll, pairava sobre as mentalidades: ele teria feito um pacto com o Diabo. Esse pacto era uma troca: o Diabo concedia-lhe um blues diferenciado, mulheres, uma vida boa e dinheiro, mas, em contrapartida, o Diabo levaria a sua alma. Este imaginário da “venda da alma ao Diabo” sempre permaneceu sobre o cenário do rock, assim como uma identidade relacionada a exageros, drogas, orgias, prazeres proibidos, que vão contra os dogmas sagrados da igreja, desde o comportamento, o som, a rebeldia e as próprias contestações marcadas pelo rock (COMASSETO Apud BENATTE; PAIVA, 1990, p. 349).

Outra observação que devemos pontuar é a importância das gravações de Robert Johnson para a sustentação de seu mito e de sua carreira. As suas composições expressavam tanto a sua singularidade técnica e interpretativa no *blues* como a temática misteriosa e romântica de suas letras. O músico gravou um total de 29 faixas, porém algumas canções foram regravadas, o que possibilitou a apreciação de duas interpretações do guitarrista sobre uma mesma canção. As gravações realizadas entre 1936 e 1937 se tornaram referência para as gerações futuras do *blues* e do *rock and roll*.

Assim, o pacto fáustico para o sucesso na música, nesta pesquisa com ênfase nos estilos *blues* e *rock*, torna-se profusamente midiaticizado e conhecido entorno do mundo, tendo início na vida e obra de Robert Johnson. Entretanto há uma significativa parcela de colaboração das linguagens artísticas para o conhecimento do mito durante o passar dos anos. A literatura e, principalmente, o audiovisual são os meios artísticos que mantêm o pacto macabro em constância.

Em 1986, a produção audiovisual *Crossroad*, dirigida por Walter Hill, foi aclamada pela crítica e ainda é considerada uma das mais significativas obras, baseadas na biografia de Robert Johnson, do cinema. O filme trata a história de um jovem estudante de música que abandona os estudos da guitarra clássica e aventura-se na prática da guitarra elétrica em busca de se tornar um músico de *blues*. Porém, para isso acontecer, ele deve quebrar o pacto com o diabo realizado por seu mentor.

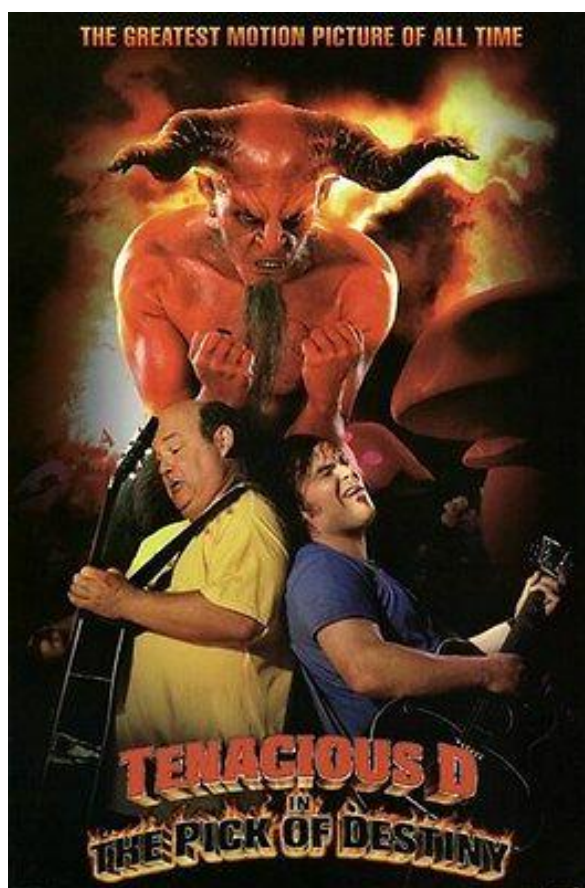
Figura 5 - Filme *Crossroads*, banner de divulgação.



Fonte: <http://conversaposcreditos.blogspot.com/2012/09/crossroads-muito-mais-que-um-filme-cult.html>

Outra ficção audiovisual que se sustenta no pacto com o demônio para o sucesso na música é o filme *Tenacious D: The Pick Of Destiny*. A comédia musical conta a história de dois músicos, JB e KG, que se unem na tentativa de escreverem seus nomes na história do *rock*. Porém percebem que isso não seria fácil, e então partem a procura de uma palheta mágica que seria capaz de realizar os seus desejos. Essa palheta é feita com o dente do diabo. No filme, curiosamente, o músico David Grohl, ex-baterista da banda Nirvana³ e líder da banda Foo Fighters, interpreta o diabo na cena em que ocorre o desafio musical entre os músicos e a entidade. Nessa cena, Satã se apresenta como um exímio multi-instrumentista, porém é derrotado e não aprisiona a dupla de músicos.

Figura 6 - Pôster do filme *Tenacious D*.



Fonte: <https://www.ebay.co.uk/itm/TENACIOUS-D-POSTER-Pick-of-Destiny-Jack-Black-24X36-/400214213122>

³ A banda Nirvana, em seu auge, era formada por três músicos: David Grohl, Krist Novoselic e Kurt Cobain, o último, integrante do “Clube dos 27”.

Além da música e do cinema, Robert Johnson se faz presente nas artes visuais contemporâneas. Como exemplo, citamos a emblemática produção iconográfica do brasileiro Alcimar Frazão, “O Diabo e Eu”. Este quadrinho revela a interpretação do autor sobre a vida e obra de Robert Johnson. Porém, apenas com imagens, sem nenhum diálogo, induzindo ao espectador uma determinada imersão interpretativa inerente a temática fáustica em Johnson através de seus desenhos.

Figura 7 - Contracapa da obra em quadrinhos de Alcimar Frazão.



Fonte: O Diabo e Eu.

Por fim, apresentamos algumas obras que consideramos possuir relevância para o conhecimento sobre o mito, vida e obra de Robert Johnson. Além dos filmes *Crossroads* e *Tenacious D*, temos um episódio dedicado ao pacto macabro do guitarrista na série *Supernatural*, onde os irmãos Sam e Dean Winchester, detetives paranormais, partem em busca de solucionar um caso relacionado ao pacto com o diabo realizado por um músico de *blues*. O episódio recebe o título de *Crossroad Blues*, com direção de Steve Bovum, temporada 2, ep.8, 2006.

Outra produção, realizada em 2011, que destaca o mito do *bluesman* está disponível em um canal oficial VEVO dedicado ao músico, na plataforma Youtube. A animação retrata a história de Robert, seu mito e sua morte, em formato de videoclipe, onde a música *Cross Road Blues* é executada originalmente pelo músico. O vídeo já possui mais de um milhão de visualizações, e se encerra com a frase “No Robert Johnson, No Rock and Roll”.

Em 2019, a produtora Netflix disponibilizou um episódio da série *ReMastered* com ênfase sobre a vida de Robert Johnson. O documentário com a direção de Brian Oakes, informa vários detalhes sobre quem foi e onde viveu o músico. Nas entrevistas há a participação de vários músicos contemporâneos a Johnson, assim como a participação de seus netos. O documentário retrata um diálogo entre o mito e os fatos presentes na trajetória do músico, assim como a sua relevância para outros músicos, como Kate Richards, da banda The Rolling Stones.

Destacamos também as produções literárias dedicadas ao músico, como *Escaping The Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (2004), a produção de Patrizia Barrera *Robert Johnson Devil's son* (2015), o texto *Robert Johnson: Lost and Found* (2018), e o mais recente e completo livro biográfico dedicado ao músico *Up Jumped the Devil: The Real Life of Robert Johnson* (2019). Todas essas produções são especificamente biográficas, com intenções apenas de fomentar os fatos, distanciando-os do mito do pacto com o diabo.

O seu pacto fáustico se mantém presente nas produções artísticas, mesmo após quase um século de sua existência. Muito se valorizou sobre seu mito, ao ponto de seu pacto macabro ter mais destaque sobre a sua obra e sua vida, mas nesta pesquisa, nossos objetivos são direcionados a clarificar as informações ainda duvidosas sobre o *bluesman* do diabo, na tentativa de entendermos quem realmente foi o homem Robert Johnson, quais as representações em suas alegorias fáusticas e em sua música.

1.2 O homem Robert Johnson

Abordaremos então a biografia objetiva do músico a partir de três referências centrais: os livros *Robert Johnson Devil's son* (2015) e *Up Jumped the Devil: The Real Life of Robert Johnson* (2019); e do documentário *ReMastered* (2019), veiculado pela Netflix. Essas produções possuem recentes informações e esclarecem grande parcela dos mistérios e escassez documental relacionados a vida de Robert Johnson. Através destas

fontes explanaremos acerca dos fatos da trajetória de Robert Johnson no sul dos Estados Unidos no início do século XX.

Para a compreensão da consolidação de Robert Johnson na história da música, devemos observar o contexto sociocultural vivenciado por ele, antes e durante sua ascensão artística. A mãe de Johnson, Julia Major, era casada com Charles Dodds. O senhor então era proprietário de terras e comerciante em Hazlehurst. Dodds estava financeiramente em situação estável, porém sua condição atraía certa inveja de outros pequenos empreendedores da região, e essa situação se agrava por Dodds não ser puramente um norte-americano. Em 1909, após uma briga com moradores das redondezas, ocasião em que quase o levou a óbito, Charles Dodds foge da cidade, acrescenta Spencer em seu nome para não ser perseguido e deixa Julia sozinha com cinco crianças. (BARRERA, 2015).

Julia, tendo que assumir a responsabilidade sozinha de seus filhos, não consegue administrar as posses de seu marido na cidade. Forçada a vender os lotes de terra que possuía e sem condições para pagar os impostos, ela se submete a trabalhar como colhedora de algodão nas propriedades de Noah Johnson. Julia solitária e sem a presença de seu marido, se relaciona com Noah, e o resultado desse relacionamento é o nascimento de Robert Johnson (BARRERA, 2015).

Julia passou por dificuldades, e após o fim do casamento com Charles Spencer. Teve outros relacionamentos, porém nunca conseguiu encontrar condições financeiras mínimas para se manter com os filhos. O encontro com Noah Johnson parecia dar esperança de uma vida mais estável, mas o nascimento de mais uma criança foi financeiramente insustentável. Com as difíceis condições da comunidade afro-americana e a baixa renda para sustentar a casa, com a nova companheira e mais um filho, Noah frequentemente entra em conflito com Julia e a união do casal, assim como o futuro da nova criança, ficam imprevisíveis.

Robert Johnson was born there, the illegitimate son of two unmarried parents. However, an extra child was apparently too much for Noah to bear, and he and Julia would get into furious arguments about food and adequate care for her children. The incidents became so frequent that Julia and her children left Noah, and Hazlehurst, to seek a better lifestyle. She had no real plan nor any idea what she would do with her newly born son⁴ (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

⁴ Robert Johnson nasceu lá, filho ilegítimo de dois pais solteiros. No entanto, uma criança extra era aparentemente demais para Noah suportar, e ele e Julia entrariam em discussões furiosas sobre comida e cuidados adequados para seus filhos. Os incidentes se tornaram tão frequentes que Julia e seus filhos

Julia ficou sem saber o que fazer e para onde ir assim que deixou Noah Johnson, e ter uma criança recém-nascida em seu colo lhe causava ainda mais desespero. Viu como única opção buscar ajuda com o seu primeiro marido, Charles Spencer. A nova casa de Spencer estava situada em Memphis, e ele possuía uma outra vida, assim como uma nova esposa, Mollie, com seus outros filhos. Mesmo com a casa totalmente ocupada, Charles Spencer não hesitou em amparar sua ex-mulher com seus filhos, frutos da união passada de Julia e Charles, e o recém-nascido bastardo. Entretanto, Julia não estava confortável com a situação e não demorou muito para deixar a casa, entregando Robert aos cuidados de Charles Spencer. Robert então tornou-se parte de uma família desconhecida e crescendo sem a presença paterna e materna, condição traumática para a criança (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Aqui se iniciam algumas revelações que por muito tempo estiveram silenciadas, com isso fomentando apenas o mito de Robert Johnson, e não os fatos. A cidade de Memphis, mesmo em condições ainda segregadas, era um lugar com características metropolitanas. Possuía um significativo centro comercial e constantes manifestações artísticas culturais, contemplando negros e brancos. Memphis proporcionava à sua população várias experiências sociais estruturadas, onde o negro poderia frequentar uma escola de qualidade e se relacionar com as religiões de origem africana. Ao morar na casa de Charles Spencer, Robert não recebia tratamentos como um parente de sangue, porém o responsável pelo menino ofertou a mesma qualidade de vida que todos de sua família recebiam.

Robert adapted to his new family and environs, eventually enjoying all it had to offer, for the Spencer house was only a short walk from Beale Street, a center of attractions for all ages, genders, and races. For family entertainment, R. R. Church's twenty-two-hundred-seat auditorium and park was located on the south side of the street near Fourth and Turley Streets. There, audiences could see the most famous black acts of the time: the Black Patti Troubadours with John Rucker (known as "The Alabama Blossom") and Madame Sissieretta Jones (the famous "Black Patti"), the Smart Set with S. H. Dudley (advertised as "The Greatest Colored Show on Earth"), and the Fisk Jubilee Singers⁵ (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

deixaram Noah, e Hazlehurst, para buscar um estilo de vida melhor. Ela não tinha nenhum plano real nem qualquer ideia do que ela faria com seu filho recém-nascido (tradução nossa).

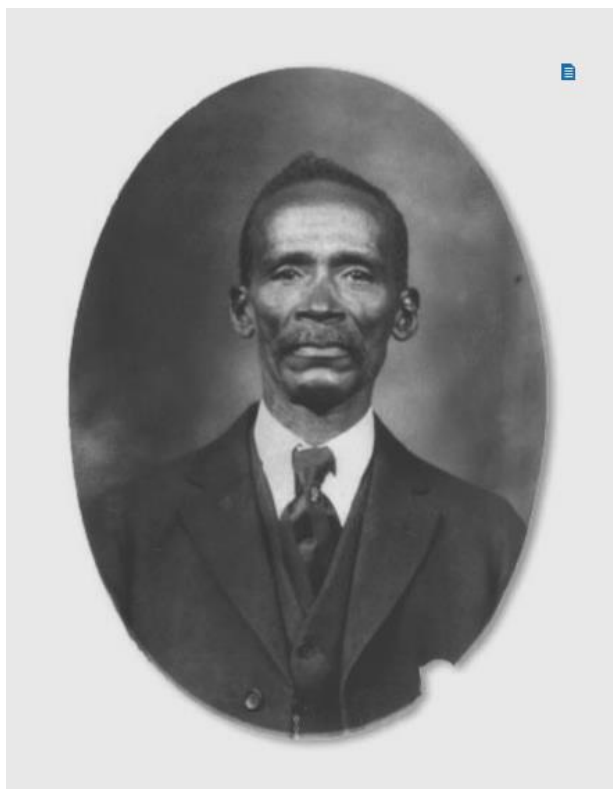
⁵ Robert se adaptou à sua nova família e arredores, eventualmente desfrutando de tudo o que tinha a oferecer, pois a casa Spencer estava a apenas uma curta caminhada da Beale Street, um centro de atrações para todas as idades, gêneros e raças. Para o entretenimento familiar, o auditório e parque de 200 lugares

Temos então o conhecimento de que Robert quando criança esteve em contato direto com manifestações artísticas, condição que pouquíssimos negros poderiam almejar, devido as baixas condições em que a comunidade afro-americana se encontrava, tendo como principal fonte de renda o trabalho nos campos de algodão. Outro ponto que contribui para o estímulo artístico em Robert é a sua formação básica escolar. Poucos negros sabiam ler e escrever, porém Robert obteve essa aptidão. A ativista pela educação, Julia Hooks, foi a grande responsável em fazer de Memphis uma cidade que amparava crianças negras através da educação. As escolas negras, além de superarem as escolas brancas em algumas séries específicas, possuíam disciplinas como literatura, artes industriais e música (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Charles Spencer mesmo não o reconhecendo como filho, oportunizou uma perspectiva de vida melhor para o garoto, diferente da realidade segregada no sul dos Estados Unidos. Entretanto, a vida do garoto Robert sofre uma dura mudança devido ao retorno de sua mãe Julia, que vai em busca do filho para leva-lo com sua irmã Carrie para um novo lar, distante da arte e de toda informação cultural que ele encontrara em Memphis. Robert viveu na casa Spencer até os 8 anos de idade (1913 à 1919), sua mãe regressou ao seu encontro para que em um devido momento ele pudesse ajudar nas plantações de algodão no seu novo lar em Arkansas, com seu novo padrasto, Dusty Willis (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

da R. R. Church estava localizado no lado sul da rua, perto das ruas Fourth e Turley. Lá, o público podia ver os mais famosos negros da época: os Black Patti Trobadours com John Rucker (conhecido como "The Alabama Blossom") e Madame Sissieretta Jones (a famosa "Black Patti"), o Smart Set com S. H. Dudley (anunciado como "O Maior Show colorido da Terra") e o Fisk Jubilee Singers (tradução nossa).

Figura 8 - Charles Dodds Spencer.



Fonte: *Up Jumped The Devil*.

Outro momento surge na vida de Robert. Agora inserido em uma outra realidade, que foi se tornando ainda mais difícil com o passar dos anos. Mesmo mudando para o Arkansas, o garoto nunca esquecia a vida que experimentou em Memphis, e definitivamente ele não almejava seguir o mesmo caminho que a maior parte da comunidade afro-americana tinha como alternativa. O meeiro Dusty Willis, seu novo padrasto, começa uma série de conflitos com o então adolescente Robert, atritos que resultaram em várias punições e açoites ao garoto, pois ele aguardava a ajuda de Robert na colheita de algodão, o que não acontecia. Com isso, Robert iniciou uma série de viagens a Memphis, dividindo seus dias entre a vida no campo e as visitas à família Spencer. Aos quinze anos Robert decidiu se tornar músico, e seu meio irmão mais velho, Charles Melvin Leroy, foi o responsável por iniciar Robert na prática da gaita, do piano e da guitarra (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Figura 9 - Documento de registro de Robert com o sobrenome Spencer.

8152

Spencer, Robert

INDIVIDUAL

ARKANSAS

VOL. 15 E. D. 61

SHEET 14 LINE 36

13 (COLOR) 7 (AGE) Mississippi (BIRTHPLACE)

Crittenden (COUNTY)

(CITY) (STREET) (HOUSE NO.)

ENUMERATED WITH Willis, Will

RELATIONSHIP TO ABOVE Step-Son

REMARKS

1920 CENSUS—INDEX
DEPARTMENT OF COMMERCE
BUREAU OF THE CENSUS

U. S. GOVERNMENT PRINTING OFFICE (1917)

Fonte: Robert Johnson *Devil's Son*.

Um crescimento difícil, permeado pela segregação racial e os traumas das incertezas de sua origem foram experienciados por Robert. O garoto então cresce e, assim como muitos negros na mesma condição, inicia a sua tentativa de inversão de sua ultrajante condição social. Os negros possuíam como expectativa de vida apenas a servidão ao proprietário branco, que comumente ofertava os campos de algodão como oportunidade de trabalho. Após a abolição assinada por Lincoln, em 1863, o desejo do homem negro passa a ser se tornar também um proprietário e empreendedor, e alcançar a posição de seu patrão.

Passados alguns anos, Robert surge no Mississippi, acompanhado de sua guitarra, como uma nova promessa do *blues*. Ainda não era o grande músico que iriam reconhecer, mas possuía certa prática musical. Antes de seu reconhecimento, um episódio comentado por outra emblemática personalidade do *blues* reforça a ascensão de Robert. Son House, outro expressivo músico negro, relatou que a primeira vez que encontrou Johnson em um bar onde ele estava se apresentando, o garoto em nenhum momento se afastou do palco, sempre estava com os olhos fixados na guitarra. Quando Son House deu um intervalo em sua apresentação, Robert pediu para tocar alguma música. Porém, são projetados apenas ruídos desordenados da guitarra empunhada por ele. De imediato, o público solicitou que retirassem a guitarra das mãos de Robert, pois o barulho era de grande incômodo. Robert nunca mais é visto após esse episódio (OAKES, 2019).

Aproximadamente um ano depois, o rapaz assumindo o nome de Robert Johnson, após descobrir que era filho biológico de Noah Johnson, retorna aos bares do Delta, e em um momento oportuno subiu ao palco e realizou sua primeira performance. Antes lembrado como um jovem que apenas reproduzia grunhidos na guitarra, porém, desta vez Robert subia para o lugar de destaque no bar como outra pessoa, um homem elegante que dominava a sua guitarra e o *blues*. Iniciou-se então a carreira categórica do nosso *bluesman*, acompanhada de questionamentos como: o quê o fez ser tão bom? Mas ele só fazia barulhos com a guitarra, como isso é possível em tão pouco tempo? Surge então a menção ao suposto pacto de Johnson com o diabo, no cruzamento das estradas 61 e 69 do Mississippi, nos Estados Unidos (HAVERS, 2018).

Entretanto, sabemos que onde há pouco conhecimento qualquer explicação, por mais frágil que seja, pode ser assumida como verdade, e para a desenvoltura e aperfeiçoamento de Robert Johnson existem justificativas plausíveis e lógicas, distantes do argumento sobrenatural macabro, representado como um pacto com o diabo. A primeira observação que pontuamos sobre o crescimento musical e técnico de Robert Johnson está na sua exclusão. Em um momento de sua vida, Robert regressa para a cidade onde nasceu, Hazlehurst, em busca de seu pai biológico, Noah Johnson, informação tardia que foi revelada por sua mãe. Porém sua procura o direcionou a conhecer seu mentor no *blues*, Ike Zimmerman, também conhecido como o melhor guitarrista do sul do Mississippi. O período de exclusão de Johnson foi totalmente dedicado ao estudo da música e da guitarra de estilo *blues*. Alguns relatos afirmam que Ike e seu novo aluno se encontravam no cemitério próximo à casa do mentor. Ike dizia a Johnson que ele poderia errar o quanto quisesse, pois naquele lugar as pessoas estavam caladas para sempre (OAKES, 2019).

Mais detalhes foram descobertos sobre o mentor de Robert. Loretha Zimmerman, filha de Ike, revelou que a habilidade de seu pai na guitarra poderia ser considerada até maior que a do famoso guitarrista B.B. King. A ida de Robert para a sua cidade natal em busca do seu pai biológico fez Robert encontrar Ike tocando guitarra com maestria, o que o atraiu instantaneamente. Loretha lembra que seu pai praticamente fez de Robert um novo membro da família, e ela mesmo durante muito tempo imaginou que Robert era algum parente, pois todos os dias eles praticavam a guitarra *blues*.

“He [Robert], far as I know, like I told you, he fitted in our family, and he had to be nice, because my daddy was a strong man and he would’ve

*had ... he'd make everything go smoothly, and so he wouldn't have taken up no time with someone who wasn't a good person." Robert and Ike were such a good team that to Ike's daughter he seemed to be part of the family. "He was just like a family member. I was thinking he was! I really was! Robert lived with Mama and Daddy there. For a long time I thought he was related. I really did! For a long time, look like one of the family just be there with us, and he just fitted in"*⁶ (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Figura 10 - Loretha Zimmerman, filha do mentor de Robert Johnson.



Fonte: *Up Jumped The Devil*.

Outra observação que ponderamos, e que desmonta a afirmativa dos que acreditam na mística de sucesso através do pacto com o diabo, conhecido na literatura clássica como pacto fáustico, é o nível de técnica instrumental que o *blues* exigia de seus músicos. Através da análise de gravações das canções de *blues* produzidas por Robert Johnson e por outros artistas conterrâneos do sul dos Estados Unidos no início do século

⁶ "Ele [Robert], até onde eu sei, como eu disse, ele se encaixava na nossa família, e ele tinha que ser legal, porque meu pai era um homem forte e ele teria... ele faria tudo correr bem, e ele não teria passado nenhum tempo com alguém que não era uma boa pessoa. Robert e Ike eram uma equipe tão boa que para a filha de Ike ele parecia fazer parte da família. "Ele era como um membro da família. E eu estava pensando que ele era! Eu realmente pensava isso! Robert morava com mamãe e papai. Por muito tempo pensei que ele era parente. Eu realmente pensei! Por muito tempo, ele parece ter gostado da família, e apenas se adaptou (tradução nossa).

XX, assim também como artistas da atualidade, que possuem dedicada produção em tributo à história de Robert, a forma musical, o sistema de afinação e a execução não requeriam um nível de virtuosidade extremo para os guitarristas. O *blues*, executado na guitarra, era estruturado para ter a sua ênfase como acompanhamento para a projeção vocal ou de outros instrumentos, como a gaita, por exemplo. Sua forma musical basicamente se delimitava em acordes dominantes com progressões cíclicas nas funções Tônica, Subdominante e Dominante. Se analisarmos o interesse de um jovem sedento por estudar a prática da guitarra *blues* no início do século XX, logicamente que em um ano de dedicação, o aluno poderia obter resultados significativos, possivelmente o domínio reconhecível do instrumento e do estilo. Porém, isso não desqualifica a atuação de Johnson, que foi um dos primeiros a difundir um novo estilo de execução do *blues*.

Outro fato que contribuiu para a crença do pacto de Robert Johnson foi a sua apurada técnica e sua contribuição evolutiva para o instrumento. Mesmo Ike Zimmerman possuindo grande responsabilidade no uso das técnicas de *finger picking* e *slide*, utilizadas e amplamente difundidas por Johnson e demais guitarristas, o *bluesman* do diabo foi pioneiro em aplicar à guitarra a técnica dos baixos de acompanhamento realizadas no piano. Uma técnica nova para o *blues* tradicional poderia causar um determinado espanto para muitos músicos, porém é apenas o reflexo dos conhecimentos adquiridos nas vivências em Memphis, que Robert teve através das aulas de piano com seu meio-irmão mais velho. O guitarrista dominou a técnica conhecida como *boogie beat* na sua guitarra moldando-a à sua característica melancólica de cantar e tocar *blues*, o que lhe possibilitou a identidade de um músico peculiar e revolucionário, como apontam Conforth e Wardlow (2019):

Robert Johnson was using his guitar abilities to forge the transition from the older blues of Charley Patton, Henry "Ragtime Texas" Thomas, Lead Belly, or even Son House, to the more modern approach and sounds of Muddy Waters and the postwar blues players. He played blues, pop tunes, jazz, and ragtime; started to popularize the use of guitar riffs as signature elements of a song; and was one of the first to use a boogie beat for his rhythm accompaniment, copying the driving, rhythmic bass that barrelhouse pianists played with their left hand. His playing helped move blues guitar fretting out of the first position and into the use of the entirety of the fretboard, opening musical possibilities that had previously been reserved for jazz guitarists. He was a dancer and harmonica player in ways that surprised his companions, and he used all his entertainment talents as vehicles to further his quest for fame and freedom from the burdens of sharecropping, and even, perhaps, from the Jim Crow racism of the South. Yet, in spite of his considerable talents, Robert displayed an

*untrusting and insecure personality. He refused to let you pay too close attention to how he was playing, turning his back on you or stopping his playing completely if he thought you were watching him too closely*⁷ (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Figura 11 - possivelmente a última foto de Ike Zimmerman com sua guitarra.



Fonte: *Up Jumped The Devil*.

Algumas tragédias também impulsionaram a superstição associada a Johnson. Aos 18 anos Robert se apaixonou por uma garota de 15 anos, Virginia Travis. Eles omitiram a idade e se casaram. A família de Virginia era muito religiosa, assim como a

⁷ Robert Johnson estava usando suas habilidades de guitarra para forjar a transição do blues mais antigo de Charley Patton, Henry "Ragtime Texas" Thomas, Lead Belly, ou mesmo Son House, para a abordagem mais moderna e sons de Muddy Waters e os jogadores de blues do pós-guerra. Ele tocava blues, músicas pop, jazz e ragtime; começou a popularizar o uso de riffs de guitarra como elementos de assinatura de uma canção; e foi um dos primeiros a usar uma batida boogie para seu acompanhamento de ritmo, copiando o baixo rítmico que os pianistas de barrelhouse tocavam com a mão esquerda. Sua forma de tocar ajudou a mover a guitarra blues para fora da primeira posição e para o uso da totalidade do fretboard, abrindo possibilidades musicais que haviam sido anteriormente reservadas para guitarristas de jazz. Ele era um dançarino e gaitista de maneiras que surpreendia seus companheiros, e ele usou todos os seus talentos de entretenimento como veículos para promover sua busca pela fama e liberdade dos fardos do acionamento, e até mesmo, talvez, do racismo jim crow do Sul. No entanto, apesar de seus consideráveis talentos, Robert exibiu uma personalidade falsa e insegura. Ele se recusava a deixar você prestar muita atenção em como ele estava tocando, virando as costas para você ou parando completamente sua apresentação se ele achasse que você estava observando ele muito de perto (tradução nossa).

grande maioria que trabalhava nas plantações. Robert prometeu que deixaria a música, seria um fazendeiro legítimo e um bom marido. Eles se mudaram para uma fazenda, local que se tornaria sua residência. Virginia entrou no seu nono mês de gravidez, então ela partiu para a casa dos avós para dar à luz ao seu filho. Robert aproveitou a ausência de Virginia e voltou a pegar sua guitarra, atividade que deixou de exercer após iniciar seu compromisso matrimonial. Porém, perto do nascimento de seu filho, ele decidiu tocar em um dos lugares que costumeiramente se apresentava, e estava em seus planos retornar a tempo para o parto de sua esposa. Robert retorna tarde demais, quando busca encontrá-la, sua esposa e seu filho estão enterrados, ambos morreram no momento do parto. Possivelmente, ao chegar na casa dos avós de Virginia, Johnson foi acusado como culpado da tragédia por estar tocando a música do diabo (OAKES, 2019).

Robert tentava ter uma vida familiar comum. Então, conhece a estudante Virgie Cain, a qual ficou gestante do músico. Ele sempre tentou convencer Virgie a partir com ele, porém a família de Virgie era religiosa e muito rígida, e ela não contrariou seus pais. E mais uma vez, Johnson sofreu o estigma preconceituoso e extremista da religião. A família de Virgie a proibiu de se relacionar com Johnson, pois ele era músico de *blues*, tocava a música do diabo. Mais uma esposa e filho foram tirados de Robert. Com passar do tempo, Robert visitou seu filho, fruto de seu relacionamento com Virgie, por duas vezes. Porém, os avós de Claud Johnson, filho de Robert, não o deixaram se aproximar da criança e ter uma relação familiar. Robert entregou determinada quantia para o avô de seu filho, na intenção de ajudar com os gastos da criança, então ele se despediu uma última vez (OAKES, 2019).

Após não ter sucesso com Virgie, o *bluesman* se relacionou com outra mulher, Callie Craft, mãe de três filhos e mais velha que Robert. Eles se casaram, sua nova esposa dirigia uma casa de música ao vivo em Martinsville, onde o guitarrista se apresentava. Johnson foi um músico que gostava de atrair mulheres através de sua guitarra, sua aproximação à Callie foi uma tentativa de esquecer Virgie e ao mesmo tempo causá-la ciúmes, porém ele ainda alimentava a esperança de se restabelecer com sua ex-mulher e seu filho. Aproximadamente um ano após o seu matrimônio, em 1932, Callie ficou gravemente doente, Robert não lhe dava muita atenção, pois realmente não a amava. Ele viajava constantemente para tocar *blues*, e após um ano de sofrimento, Callie morreu sem a presença de Robert (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Figura 12 - Virgie Smith e seu filho com Robert, Claud Johnson.



Fonte: *Up Jumped The Devil*.

As tragédias em seus relacionamentos ficaram conhecidas como a consequência de sua vida como músico de *blues*, tais circunstâncias impulsionaram Robert a uma vida de embriaguez e blasfêmia, traços que se mantêm até o fim da carreira do emblemático cantor e guitarrista. Seu contato com a guitarra se iniciou como uma experiência tímida, mas em pouco tempo se tornou o acontecimento fundamental, que impulsionava seus dramas e sua sobrevivência em um contexto com mínimas oportunidades de vida. Superando preconceitos e sofrimentos, adornados de admiração por ter se tornado um exímio artista de *blues*, Robert Johnson apoia-se e é apoiado por seu pacto fáustico, enfrentando tudo e todos em busca de seu sucesso.

Por fim, chegamos ao ponto que possivelmente mais popularizou a negociação macabra do músico com o diabo, sua morte. Muito se difundiu sobre a incerteza do lugar em que Robert Johnson foi enterrado. Até mesmo músicos do *blues* acreditavam que como consequência do seu pacto fáustico, o *bluesman* recebeu um túmulo simbólico, pois seu corpo foi desfigurado e levado para o inferno por seres demoníacos, porém essas informações são apenas fantasia. A causa da morte definitiva do nosso músico foi através de envenenamento (OAKES, 2019).

Robert Johnson se envolveu com Beatrice Davis, esse então é o relacionamento causador de sua morte. Beatrice era esposa de R. D. Ralph Davis, e se relacionou em segredo com Johnson quando ele estava visitando a cidade Baptist Town. Ambos estavam atraídos um pelo outro. Todas as segundas-feiras, Beatrice dizia ao marido que iria visitar sua irmã em Greenwood, porém ela partia ao encontro de Robert para manter sua relação sexual extraconjugal. R. D. Davis descobriu a traição de sua esposa e tramou um plano para castigar Johnson. O casal Davis possuía como propriedade um *Juke Joint*⁸, então o marido de Beatrice convidou Robert para se apresentar no local. Ao anoitecer, o músico começa sua apresentação e em um dos intervalos, Ralph pede para Beatrice servir Johnson com uma bebida especial que ele preparou, então o *bluesman* ingeriu seu último *drink*. Segundo Ralph, sua intenção nunca foi matar Robert Johnson, pois a mistura que ofereceu ao músico costumeiramente era utilizada para causar tonturas e má digestão, para remover dos bares pessoas embriagadas que se excediam. Porém, aproximadamente no mês anterior, Robert foi diagnosticado com úlcera intestinal, o que potencializou a substância, tornando-a letal:

*On Saturday night, August 13, 1938, at around eleven, Davis gave the unknowing Beatrice a jar of corn liquor in which he had dissolved several mothballs. During a break from performing Robert drank from that bottle. The ingredient that Davis had surreptitiously slipped into the jar was a mostly colorless, odorless, tasteless poison known then as "passagreen" but now as naphthalin. Although it was a common way of poisoning people in the rural South, it was rarely, if ever, fatal. It was even used to remove troublesome drunks from bars or jukes because it would simply make them incapacitated. When Davis was found years later, he confessed that he "really didn't want to cause any trouble" because he genuinely meant it. If we are to believe his own admission, he really hadn't intended to kill Robert. Normally the concoction Davis prepared would have primarily caused confusion, nausea, vomiting, and other gastrointestinal distress. Nevertheless, any attempt to put a harmful substance in his drink must still be considered an act of violence. But Robert, only a month earlier, had been diagnosed with an ulcer by a Memphis doctor, and was also suffering from esophageal varices, which caused the chest pains he experienced. The mixture Davis gave him, while not fatal, was strong enough to cause the ulcer and varices to hemorrhage*⁹ (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

8 Juke Joint eram os lugares espalhados por toda a região sul dos Estados Unidos, onde a comunidade negra se reunia para apreciar os músicos de blues, dançar e beber;

⁹ Na noite de sábado, 13 de agosto de 1938, por volta das onze horas, Davis deu secretamente à Beatrice um pote de licor de milho no qual ele havia dissolvido várias naftalinas. Durante uma pausa da apresentação, Robert bebeu daquela garrafa. O ingrediente que Davis tinha acrescentado ao frasco era um veneno incolor, inodoro e insípido conhecido antes como "passagreen", mas agora como naftalina. Embora fosse uma maneira comum de envenenar pessoas no sul rural, raramente, ou nunca, era fatal. Até foi usado para

Após o licor envenenado, Robert Johnson sofre por dois dias no lugar em que estava hospedado. Ao terceiro dia após o envenenamento, Jessie, filha de Tosh Hug, vai visitar Robert e o encontra gemendo de dor e vomitando sangue. Então, ela resolve levá-lo para a casa de seu pai. A condição do músico estava agravada, com praticamente nenhuma possibilidade de sobreviver. Robert viveu por mais uma noite, porém após muita perda de sangue e um extremo sofrimento, o *bluesman* faleceu na manhã seguinte. A casa Hug estava localizada na plantação de Luther Wade que, para evitar qualquer problema jurídico sobre o acontecido, foi prontamente informado sobre o falecimento do músico. O corpo de Robert Johnson foi enrolado em um pano branco e colocado em uma caixa de madeira pequena, pois como não possuía familiares no local foi tratado como indigente. Com uma simples cerimônia, a vida de Robert Johnson tinha chegado ao fim. Ele foi enterrado à sombra de uma grande árvore de nozes no pequeno cemitério ao lado da Igreja Little Zion, na Money Road, uma estrada à 20 milhas, que vai de Greenwood até a Highway 8 (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

Em Memphis, ao saber da morte do meio-irmão, Carrie Spencer partiu imediatamente com Julia, Dusty Willis, sua outra irmã Bessie Hines e alguns amigos em busca do corpo de Robert. O *bluesman* então foi retirado do túmulo de indigente e novamente sepultado, no mesmo local, porém em um caixão adequado, com uma cerimônia fúnebre cristã e com a presença de familiares e amigos, como observam Conforth e Wardlow (2019):

Once in Greenwood Carrie contacted the only local black undertaker, Paul McDonald, who had one of his embalmers, Fletcher Jones, exhume Robert's body, remove it from the pine box the county provided, and place it in a proper casket. He was reburied in the same spot with family members and a preacher in attendance. Through McDonald's office, Carrie was able to obtain a copy of Robert's death certificate that had been filed on Thursday, August 18¹⁰ (CONFORTH; WARDLOW, 2019).

remover bêbados problemáticos de bares ou jukes porque simplesmente os tornaria incapacitados. Quando Davis foi encontrado anos depois, ele confessou que "realmente não queria causar nenhum problema". Se quisermos acreditar na sua confissão, ele não tinha a intenção de matar Robert. Normalmente, a mistura preparada por Davis teria causado principalmente confusão, náusea, vômito e outros problemas gastrointestinais. No entanto, qualquer tentativa de colocar uma substância nociva em sua bebida ainda deve ser considerada um ato de violência. Mas Robert, um mês antes, tinha sido diagnosticado com uma úlcera por um médico de Memphis, e também estava sofrendo de varizes esofágicas, o que causou as dores no peito que ele sentiu. A mistura que Davis lhe deu, embora não fatal, foi forte o suficiente para causar a hemorragia da úlcera e varizes (tradução nossa).

¹⁰ Uma vez em Greenwood, Carrie contratou o único agente funerário negro local, Paul McDonald, que mandou um de seus embalsamadores, Fletcher Jones, exumar o corpo de Robert, removê-lo da caixa de pinheiros fornecida pelo condado e colocá-la em um caixão adequado. Ele foi enterrado novamente no mesmo local com membros da família e um pregador presente. Por meio do escritório do McDonald's,

Figura 13 - Little Zion Church e o cemitério onde está enterrado Robert Johnson, Greenwood, Mississippi.

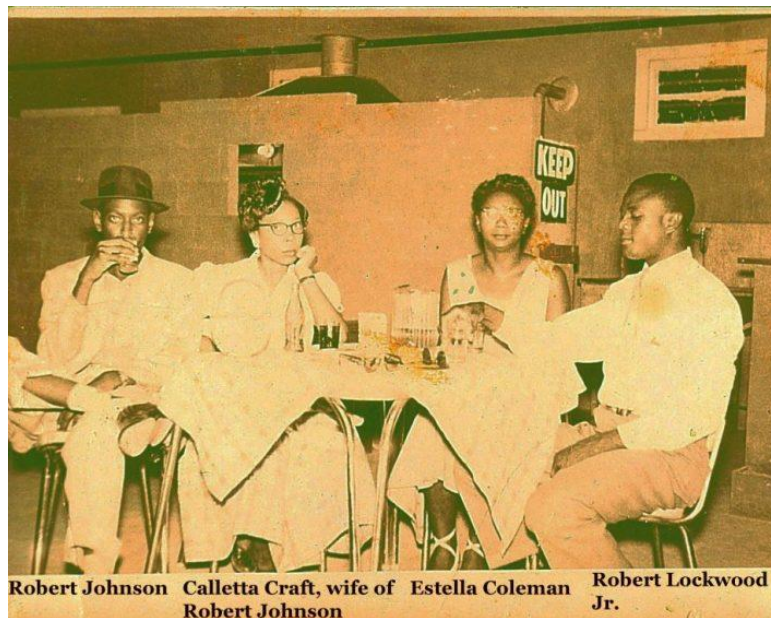


Fonte: *Up Jumped The Devil*.

Mais fatos e detalhes sobre a vida do *bluesman* ainda estão sendo descobertos com o passar dos anos. Em 2015 surgiu uma imagem inédita do guitarrista reunido com um grupo de amigos em um dos bares em que se apresentava, e durante a realização de nossa pesquisa, foi descoberta uma nova fotografia, onde o músico está empunhando sua guitarra. Esta fotografia foi divulgada em 2020 e se tornou capa da mais nova biografia sobre o guitarrista – *Brother Robert: growing up with Robert Johnson* – escrito por Annye C. Anderson, meia-irmã de Johnson. Isto prova que mais materiais sobre Robert Johnson estão sendo revelados com o tempo.

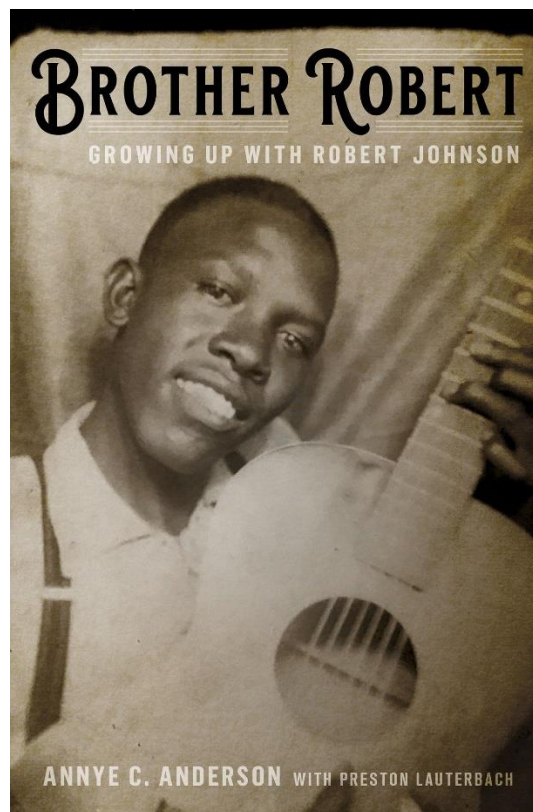
Carrie conseguiu obter uma cópia da certidão de óbito de Robert que havia sido arquivada na quinta-feira, 18 de agosto (tradução nossa).

Figura 14 - Robert Johnson com amigos, imagem revelada em 2015.



<https://cultura.estadao.com.br/blogs/sonoridades/robert-johnson-o-rei-do-delta-blues-volta-a-vida-em-nova-foto/>

Figura 15 - Capa do livro escrito por Annye C. Anderson, meia-irmã do músico.

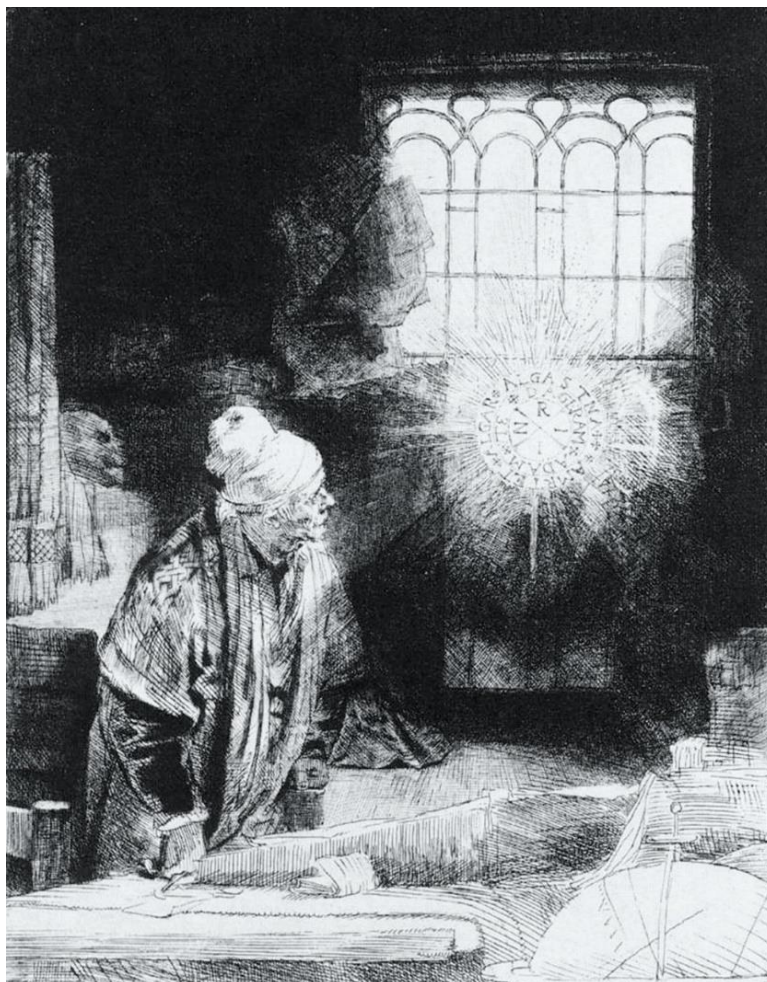


<https://www.vanityfair.com/style/2020/05/exclusive-first-look-at-new-photograph-of-blues-legend-robert-johnson>

Aqui se encerra o mito sobre a vida e obra de Robert Johnson. Porém, a sua trajetória difícil e confusa, adornada pelas tragédias e mistérios, sustentados propositalmente por ele e por outras personalidades, possui significativas representações alegóricas. Através de uma perspectiva correlacionada ao personagem da literatura histórica, Fausto, temos a possibilidade de observar mais argumentos que surgem através desse diálogo.

CAPÍTULO II: CONEXÕES FÁUSTICAS ENTRE MANN E JOHNSON

Figura 16 - Rembrandt van Rijn, A Scholar in his study, (Faust), 1650-1654, gravura conservada no Rijksmuseum Amsterdam



Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1939-119>

2.1 Thomas Mann em Adrian Leverkühn

Thomas Mann e Robert Johnson possuem importância histórica no âmbito das artes devido ao reconhecimento que detêm em seus domínios, Mann na literatura e Johnson na música. Interessa-nos, neste momento, apresentar, em linhas gerais, a criação – dos dois artistas selecionados para esta pesquisa – em que o mito de Fausto faz-se presente. A temática fáustica utilizada por eles em suas produções revela muito além da estética e poética das suas obras, pois evidencia as concepções das sociedades e realidades em que estavam inseridos, fazendo da abordagem alegórica, presente no histórico personagem Fausto, um meio de comunicação e reflexão de seus contextos.

Nesta seção realizaremos uma reflexão sobre as possíveis proximidades e antagonismos presentes em Robert Johnson e Thomas Mann. Através da aproximação alegórica, existente na temática fáustica, objetivamos trazer argumentos que evidenciem a autoridade que o guitarrista norte-americano e o escritor alemão possuem em utilizar de seus conhecimentos estéticos, o *blues* em Johnson e o romance em Mann, aplicados à arte como expressão sociocultural representativa. Iniciaremos este capítulo primeiramente com uma breve percepção da obra fáustica de Thomas Mann, que além de sua importância como produção literária, é a obra que mais enfatiza o universo musical inerente ao contexto fáustico.

A utilização da obra de Thomas Mann nesta seção se dá unicamente pelo aspecto musical, intrínseco tanto na obra literária como na biografia de Robert Johnson. Essa aproximação dos dois universos por intermédio da música tornou-se interessante pela aplicação representativa que Thomas Mann dá à sua ficção, assim como a concepção presente no pacto de Robert Johnson. Resaltamos aqui que esse é apenas um breve recorte do universo literário de Thomas Mann e da temática fáustica por ele utilizada, pois a análise alegórica representativa ao contexto do autor demandaria argumentações muito mais extensas e uma série de pesquisas paralelas a esta.

Na obra *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann, o alemão Adrian Leverkühn, personagem principal da trama, torna-se um famoso compositor. A obra além de apresentar um enredo peculiar sobre a vida do músico, aborda aspectos técnicos, teóricos e históricos da música e de diversas ciências, como a biologia, teologia e filosofia. O livro apresenta Serenus, doutor em filosofia, personagem e amigo mais devoto a Adrian Leverkühn, que narra e acompanha os acontecimentos vividos pelo músico. A narrativa da história de Adrian se inicia na Granja de Buchel, berço da família Leverkühn.

A família de Adrian é de uma estirpe alemã de artesãos e agricultores. O pai, Jonathan Leverkühn, é uma espécie de cientista entusiasta, que passa maior parte de seu tempo a analisar e contemplar seus livros com animais, insetos, e formas da natureza. No livro, Jonathan compartilha com sua família seus diversos estudos na linha da biologia, com figuras geométricas e cintilantes formadas por fungos, espécies de insetos, animais marinhos e demais conteúdos que evidenciavam suas tendências científicas (MANN, 1947, p. 12).

Serenus relata que o contato de Adrian com a música se dá inicialmente em seu berço familiar. Sua mãe, Elsbeth Leverkühn, a dona de Buchel, formosa e gentil, possuía algo além de um semblante agradável de se contemplar. Sua voz, segundo Serenus, era o

que mais aformosava a senhora Leverkühn. Serenus menciona sua capacidade musical, assim como sua aptidão para uma excelente cantora, porém não era de seu interesse o universo da música. Com muita sorte, em alguns raros momentos, existia a possibilidade de se apreciar a senhora Elsbeth cantarolando *lieds*, agarrada à uma guitarra acústica dedilhando alguns acordes como acompanhamento.

Mesmo com a música presente em sua infância, o personagem Adrian em nenhum momento demonstrava interesse pela carreira artística. Porém, após sua mudança para a cidade de Kaisersaschern, por ingressar na universidade, se inicia a atração de Adrian pela música. Seu tio, Nikolaus Leverkühn, oferece a Adrian um quarto em sua casa na cidade, assim o jovem não teria problemas com custeios para cursar Teologia. O ofício do tio Leverkühn era uma espécie de *luthier*¹¹, e sua casa estava repleta de instrumentos de todos os tipos e sonoridades. É nesse ambiente que Adrian se afeiçoa pelas teclas. Ao ser estimulado pelo tio Leverkühn a praticar e estudar piano, o jovem estudante tenta disfarçar seu interesse, mas seu tio o convence de que seria uma tolice rejeitar sua aptidão.

As características do pacto fáustico presentes na obra de Thomas Mann são singulares, diferentemente de como se apresentam em outras obras clássicas. O que evidencia uma forte característica da temática fáustica é o acontecimento do encontro do personagem principal com o diabo, onde realizam o acordo eterno com pacto de sangue. Porém, na história de Adrian Leverkühn, não há o tradicional acontecimento. Os desdobramentos se demonstram com uma peculiar sutileza, durante o amadurecimento e a busca de Adrian em satisfazer sua ganância por mais conhecimento. Um dos momentos em que demonstra essa particularidade está presente no período em que Adrian, reunido com seus colegas do curso de Teologia da Universidade de Kaisersaschern, conversam sobre política, filosofia, teologia e demonologia.

Ainda no período da universidade, Adrian vivencia acontecimentos inexplicáveis para o entendimento comum, como, por exemplo, a morte dos médicos do qual se tornava paciente. O tempo passa, e em um determinado momento, Serenus comunica o documento biográfico escrito por Adrian, revelando o encontro com o diabo. A visita se apresenta em um longo diálogo, onde a dúvida de Adrian sobre o que estava

¹¹ Luthier é o profissional que trabalha com a construção e a manutenção de instrumentos musicais. A palavra tem origem francesa, derivada de “luth”, que significa “alaúde”, instrumento de corda antigo precursor do atual violão. Originalmente, a luteria era definida como a arte que trabalha com instrumentos de corda, mas atualmente refere-se a todos os profissionais que trabalham com instrumentos musicais, seja de corda, sopro ou percussão (CONDÉ, 2019).

acontecendo se mantém latente, mas com o passar da conversa, o diabo revela toda a sua trama arranjada para ser ratificada naquele momento. O diabo orquestrava todos os acontecimentos ocorridos a Adrian, desde seu encontro com Esmeralda, primeira mulher a despertar o emocional de Adrian, até aquele exato episódio, porém, não de forma negociada, mas por interesse de Adrian. O trato ocorre no momento em que o diabo concede aptidões avançadas na arte da música. Adrian, como sempre demonstrou interesse e ganância por reconhecimento, foi uma presa fácil para as ambições fáusticas por assim querer.

Mann apresenta um texto envolvente capaz de possuir um romance dramático, com decepções e fatalidades, destacando personagens secundários que adornam ainda mais a história fáustica de Adrian Leverkühn. O livro se encerra com o músico reunindo todos os seus amigos para apresentar sua nova composição, “Lamentação de Dr. Fausto”, e revelar a verdade maligna presente em sua vida. Aos 55 anos, Adrian Leverkühn morre acometido de sua grave infecção intestinal, resultado das enxaquecas que o acompanhavam desde a juventude.

Thomas Mann é reconhecido mundialmente como um dos maiores romancistas do século XX. Filho da escritora brasileira Júlia da Silva Bruhns, através de seu Fausto, Mann se tornou uma das grandes influências na estética da literatura romântica mundial. Um dos aspectos que aclamam sua publicação fictícia sobre a vida de Adrian Leverkühn é revelada na profunda defesa e apresentação de seus princípios sócio-políticos. Sua posição contra o partido nazista se evidenciava anteriormente à produção de sua obra Doutor Fausto, e foi estímulo para a produção da mesma. Mas antes de Thomas Mann se dedicar a um posicionamento político claro, tanto na sua posição como cidadão alemão, quanto em suas produções literárias, o autor se apresentava como um apolítico. Mann acreditava que a arte não deveria se dar à condição da política, pois era um universo que não cabia aos domínios de um artista, especificamente a um autor romancista. Sua perspectiva era de desinteresse à vida política e demonstrava constantemente sua posição de dissociação entre suas obras e a defesa de um ideal político social (HERZBRUN, 1997).

Deve-se compreender, notoriamente, o momento que diversos autores estavam vivenciando no processo de guerra eminente no início do século XX. A Alemanha possuía seus movimentos conservadores e nacionalistas, mas deparava-se com a nova condição que estava surgindo com o imperialismo nazista. Nesse contexto, os intelectuais estavam inseridos em três esferas: os que se mantinham nacionalistas e não eram favoráveis ao

novo conceito hitleriano, os favoráveis ao movimento nazista, e os que não assumiram posicionamento claro no contexto político. Herzbrun (1997) define bem o contraste em que vários autores se encontravam na Alemanha:

A posição dos escritores de língua alemã que tomaram partido publicamente contra o nazismo, e aos quais Albrecht Betz (1991) dedicou recentemente um belo livro, é mais complexa. Primeiro em razão de suas origens múltiplas, de sua diversidade ideológica e de sua situação de exilados. Aqueles que pertenciam a um movimento já constituído (o sionismo de Hannah Arendt, o comunismo de Brecht ou Anna Seghers) puderam agir e tomar a palavra a partir dessas formações, que proporcionavam um quadro intelectual e político às suas ações. As dificuldades que encontraram e que não saberíamos avaliar estão relacionadas com os problemas e os conflitos próprios desses movimentos. Eles estavam, entretanto, inseridos em um espaço comum que fazia sentido de imediato para eles e para os outros. Ao término da guerra, por exemplo, os escritores comunistas alemães voltaram com o fim de se estabelecer na Alemanha Oriental. Sua presença era útil ao regime que então se instalava, pois ele encontrava nesses resistentes do primeiro momento uma legitimação que lhe permitia, por outro lado, fazer a economia da real desnazificação que teria implicado igualmente um ataque ao totalitarismo.

Para os outros, a fuga do país de origem tomou muitas vezes a forma de um nomadismo sem fim, levando frequentemente ao desespero e ao suicídio. Tratados como inimigos por seus compatriotas, eles também eram recebidos como inimigos pelos países nos quais buscavam refúgio. A identificação dos valores nacionais com o nazismo impediu o desenvolvimento de uma resistência interna, liberal ou democrática, na qual esses exilados teriam podido se apoiar. Podemos então nos perguntar a partir de que ponto, supostamente fixo, opera-se a reconstrução de um espaço de expressão e de liberdade que alguns, no entanto, empreendem (HERZBRUN, 1997, p. 3).

Diante destes acontecimentos, Thomas Mann se posiciona diferentemente de como concebia sua relação de escritor com a política, e passa a adotar uma nova concepção como um autor romancista estadista. Porém, um não militante pela política em si, mas utilizando da sua posição de escritor alemão como ferramenta para se fazer política em prol do pensamento livre e democrático. Mann renega toda sua concepção apolítica, conceito que se apresentava em sua produção literária, e passa a se posicionar como um agente utilizador da literatura para os diálogos políticos, contra a concepção nazista, como continua Herzbrun (1997):

Desse ponto de vista, o combate de Thomas Mann é exemplar. Ele entra na arena política em 1922 tomando posição publicamente em prol da nova e frágil República de Weimar e, portanto, da democracia. Entretanto, não é como militante, mas como escritor, que ele lança seu

grito de Viva a República por meio do qual proclama sua ruptura com as ideias que desenvolvera nas suas “Meditações de um apolítico”, sobre as quais será necessário retornar longamente. Escritor, porque ele escolhe um acontecimento literário para fazer esta declaração solene: a celebração na Beethovensaal de Berlim do sexagésimo aniversário de seu amigo Gerhart Hauptmann, também escritor, que serviu de modelo ao Mynheer Peperkorn de “A Montanha Mágica”. Escritor porque sua reflexão só se refere a filósofos ou poetas, nunca a políticos. Sua proposta é, de fato, mostrar que pode haver uma leitura humanista e democrática do romantismo alemão, contrariamente ao que ele mesmo afirmava até há pouco, e que os partidários do isolamento estético ou de “um indigno naufrágio do indivíduo” ainda defendiam (HERZBRUN, 1997, p. 4).

Ao início dos conflitos, Thomas Mann tem a casa de seus avós atingida por bombardeios motivados pela guerra, e sofre com o exílio. O exílio para os Estados Unidos é o período em que ele se debruça à produção de seu Fausto. Assim como em suas demais obras, no romance de seu músico, Mann mantém as alusões de seu caráter político, porém na conjuntura da literatura, sem permitir que a política interfira no seu universo poético, necessitando citar de forma direta políticos. Um dos momentos em seus textos, que revelam a luta antinazista de Mann, apresenta argumentos que realmente não são pertencentes apenas ao universo de Adrian Leverkühn, e revelam integralmente a sua posição perante o período de guerra:

Esse tempo virá quando se abrirem as portas do nosso cárcere vasto e, todavia, estreito, saturado de um ar viciado, asfixiante; quer dizer, quando a guerra furiosa que atualmente se desencadeia tiver chegado, por bem ou por mal, a seu fim. E quanto não me assusto diante deste “por bem ou por mal”, horrorizado em face de mim mesmo e do pavoroso dilema que o destino impôs à alma alemã! Pois eu penso apenas numa das duas alternativas, incluo nas minhas previsões somente a ela e nela confio, contrariando a minha consciência cívica. Os incessantes ensinamentos oficiais que recebemos já nos inculcaram uma convicção tão profunda quanto as consequências esmagadoras, definitivas em sua atrocidade, de uma derrota alemã, que nada podemos fazer a não ser temê-la mais do que qualquer outra coisa do mundo. Contudo existe algo que alguns dentre nós, em momentos que a eles próprios se afiguram celerados, temem ainda mais do que uma derrota alemã, enquanto outros até o confessam franca e permanentemente, e isso seria a vitória alemã. Nem me atrevo a sondar-me para saber a qual das duas categorias pertenço. Talvez a uma terceira, que almeje a derrota clara, constante e conscientemente, porém sob ininterruptos tormentos da consciência. Meus desejos e minhas esperanças ficam forçados a opor-se a vitória das almas alemãs, já que em virtude dela a obra de meu amigo permaneceria sepultada, proscrita, proibida e talvez olvidada por cem anos, de modo que perderia sua própria época e somente em outra posterior receberia honras históricas. Eis o motivo especial de minha atuação criminosa, motivo esse que tenho em comum

com um número esparsos de homens que facilmente podem ser contados pelos dedos de duas mãos. Mas a situação de minha alma é apenas uma variante daquela que — excetuando-se os casos de excessiva estupidez ou reles egoísmo — tornou-se destino de todo o nosso povo, e não estou livre da propensão de reclamar para tal sina a qualidade de uma tragédia especial, inaudita, se bem que saiba que a carga de desejar a derrota de seu Estado, em prol de seu próprio futuro e do futuro geral, já tem sido imposta a outras nações também (MANN, 1947, p. 29-30).

A presença de Fausto em Thomas Mann se dá também pela grande apreciação que o autor tem em Goethe, para quem também fez uma obra dedicada chamada *Lotte in Weimar* (1939), na qual Goethe é o seu herói. Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) tinha sua posição política também evidenciada e, em seu Fausto, também fazia alusões ao seu contraste social. No pacto entre Fausto e Mefisto na obra de Goethe, se pressupõe uma expressão à modernidade, na qual não se poderia mais descansar, não se poderia revogar o pacto, como argumentam Kestler e Moura (2012):

Fausto dita nesses versos a lei moderna da revolução permanente, que igualmente não descansa em nenhum momento, nunca deve atingir a meta, que sempre está na fuga para a frente. Difícil de ignorar que Fausto toma para si, na sua fórmula de processo, um exemplo no tribunal revolucionário da história mundial, que acentua o início da Era Moderna com o processo da Revolução Francesa contra Luiz XVI. A condenação e execução do rei formam a cena original do processo da modernidade; as utopias do movimento e do tribunal unem-se neste momento, nesse momento esta sentença corta definitivamente o elo, a ponte para o passado e acelera a corrida dos acontecimentos para o futuro com a grande energia de aceleração imaginável. A ruptura de época da modernidade, e a representação dramática de Goethe, igualmente na tragédia de Fausto, não tem significação somente com a Revolução Francesa, mas sim com o início permanente da revolução política europeia (KESTLER; MOURA, 2012, p. 163).

Não é dificultosa a compreensão da influência de Goethe sobre Mann e diversos outros autores. Observando o aspecto alegórico empregado nas artes, Goethe foi fundamental para a profusão de uma literatura significativa, que gerasse a reflexão sobre o espírito humano. O conterrâneo de Mann apresentava concepções próprias do duplo caráter da obra artística, observações posteriormente consolidadas por Adorno, como afirma Petry (2014)¹². O autor, ao desenvolver seu Fausto, não mensurava apenas a sua

¹² A tensão existente entre a autonomia da arte e sua relação com a sociedade ocupa lugar central nos escritos de Adorno. Mais do que uma tensão, ela se expressa nos termos de uma contradição. Na Teoria Estética, Adorno afirma que “a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto” (ADORNO, 2008b, p. 11). Com a modernidade, a arte se emancipa de sua função social associada à religião e à política e passa a se desenvolver em uma dimensão de liberdade que lhe permite uma nova forma de se

contemporaneidade, mas já previa um procedimento continuado da relação entre o mundo das ideias aplicados em uma obra como alusão à realidade, como afirma Mazzari (2015):

Goethe procurou aproximar-se por vezes desse dilema da “insolubilidade” mobilizando o adjetivo “incomensurável”, e na extraordinária conversa com Eckermann datada de 6 de maio de 1827, após negar com veemência ter trabalhado no *Fausto* segundo qualquer “ideia”, diz: “quanto mais incomensurável for uma produção poética, quanto mais inapreensível para o entendimento, tanto melhor”. Seria legítimo sustentar assim que, com a publicação póstuma da Segunda Parte da tragédia *Fausto*, a literatura alemã (e mundial) ganha o seu clássico mais ambivalente e “incomensurável” (ou também “insolúvel”), pois vem a lume uma obra que, trazendo consigo “suficientes problemas”, oferece ao leitor, em vez de elucidação, apenas “gestos, acenos e leves alusões”, que o convidam a encontrar na obra muito mais coisas do que o próprio poeta pôde colocar de maneira consciente (MAZZARI, 2015).

A arte pode apresentar expressões da realidade, não apenas como possibilidade única, mas como pluralidades, pois não fazemos parte de uma realidade social predominante, mas de realidades. As formas, expressões, ou técnicas empregadas em qualquer obra de arte podem ser distintas, mesmo pertencente a um movimento estético determinado. Na música, isso pode ser exemplificado através das concepções musicais dos compositores de um mesmo período, que muitas vezes eram reconhecidos por seus estilos peculiares de compor, mesmo pertencentes à mesma estética.

Mann, em todas as suas obras, apresenta sua posição política, mesmo no período em que se posicionava como um apolítico. Em seu livro *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, evidenciam-se as ideias/posições que o autor direcionava aos alemães, para que não se entregassem à filosofia fascista hitleriana, para que não realizassem esse pacto e consumassem o fracasso do pensamento democrático e libertário. Goethe influencia Mann não apenas em aspecto literário, mas também na sua postura sócio-política, pois Mann dá continuidade, à sua maneira, às reflexões de seu compatriota. Mann escreve, portanto, um romance de mais de 500 páginas, e traz Fausto – um dos grandes símbolos da modernidade – para o ambiente da música.

constituir. Desvinculada dos rituais e do culto que estavam presentes em sua origem, Adorno defende que a arte passou a se relacionar com o conceito de humanidade, o qual, porém, em uma sociedade cada vez menos humana, acaba por colocar em risco a própria possibilidade de que a arte se constitua de forma autônoma (PETRY, 2014).

Como toda literatura inerente à temática fáustica, Mann apresenta uma obra onde a trajetória de seu personagem é motivada através do desejo humano por sucesso. O êxito tradicional do personagem Fausto no decorrer da história, o seu desejo e ganância, não é simplificado apenas em bens materiais como tesouros ou dinheiro. O que podemos considerar como maior atrativo para a motivação pactual de Fausto durante a história, representada tanto nas artes quanto no Fausto original, é o anseio pelo conhecimento total das ciências, naturais e místicas. Esse argumento é o que possivelmente torna a temática fáustica instigante para diversas produções nas artes, pois a subjetividade do universo surreal pode ser interpretada e reinterpretada continuamente, geração após geração.

Podemos exemplificar a afirmativa do estímulo por uma temática mais fantasiosa, na transição do século XIX para o XX, através do surgimento do Simbolismo. Com a queda do Positivismo, pensamento filosófico de conceito insistente no contínuo progresso da humanidade, o Simbolismo passa a ganhar espaço na sociedade europeia através da justificativa da reflexão sobre o inexplicável e da relação entre o estado de espírito do ser com o mundo, a qual não pode ser descrita, apenas sugerida. Os simbolistas buscavam a confluência entre o universo poético com a vida cósmica, integrar a imaterialidade com as manifestações do pensamento. O que mais contribuiu com a ascensão desse movimento foi a ruptura com o Materialismo, conceito enfraquecido pelos decadentes resultados posteriores à Revolução Industrial, onde se estabeleceu um período de grande depressão devido ao alto índice de desigualdade social (SILVA, 2008).

Podemos mencionar o Simbolismo através da ficção-científica, estilo presente e de grande produção no audiovisual e cinematografia da atualidade. São produções que expressam universos e roteiros distantes do tangível, em um âmbito metafísico ou futurístico, porém com potencialidades objetivas de comunicação e interpretação da realidade. Charles Baudelaire (1821 – 1867) foi um exímio praticante dessa estética em suas produções literárias, e com citações de Fausto em sua poesia, como apresenta em *As Flores do Mal* (1857), podemos também afirmar que Fausto surge como um anúncio histórico do Simbolismo, pois o personagem é uma menção metafísica dos desejos humanos.

Em alguns Faustos, como o de Marlowe (1564 – 1593), por exemplo, a lamúria pela limitação da vida humana é o que mais consterna o personagem. Sua angústia se dá em confronto como o desgaste do corpo humano com o passar do tempo, e com o que acredita ainda poder conhecer do universo e da vida. Os livros não satisfazem o Fausto de Marlowe, o que o faz buscar os conhecimentos ocultos da magia, sendo o seu maior

prazer a imersão nos conteúdos de necromancia, que é a prática da previsão do futuro através dos espíritos dos mortos (MARLOWE, 2011).

Entretanto, em Leverkühn, se observa no personagem os resquícios fáusticos sedentos pelo desejo e ganância de ir além da Teologia, a qual norteou os primeiros passos acadêmicos do personagem de Mann. O autor mesmo possuindo uma produção não tradicional em relação as obras de Marlowe e Goethe, onde os seus Faustos possuem narrativas próximas, mantém o personagem principal sempre próximo da religião, característica própria da temática.

O que torna a ganância sem precedentes no mito fáustico é a corrupção ética e moral do ser, sendo este capaz de entregar a própria alma à depravação como barganha para alcançar o seu êxito. Mesmo em suas diferenças, todos os Faustos aqui analisados possuem a sua ruptura moral por almejar a realização de suas vontades. E mesmo com a realização dos seus desejos, ao fim lamentam às suas escolhas, representadas na condenação de suas almas ao inferno, como consequência da ação corruptível da alma, da ética e moral. Entretanto, nas argumentações em Mann, essa ruptura não se configura unicamente como consequência maléfica, mas também como uma outra perspectiva da realidade.

2.2 O contexto social de Robert Johnson: da emancipação dos escravos (1863) à Luther King (1963)

Seguindo a linha direcionada à música por Thomas Mann em seu Fausto, no início do século XX outra negociação de caráter metafísico se destaca, e está presente na biografia do *bluesman* Robert Johnson (1911-1938). Diferentemente do autor e do personagem alemão, por não possuir nenhuma experiência intelectual ou burguesa, o negro norte-americano alcança notoriedade na música urbana popular através de sua guitarra e de seu suposto encontro com o diabo. O guitarrista e cantor de *blues* Robert Johnson surge de forma repentina na cena musical do Mississippi, nos Estados Unidos, e sua projeção fica conhecida popularmente por ser resultado de ações metafísicas macabras.

O contexto inerente à vida de Robert Johnson, e de qualquer homem ou mulher negra nascida ou imigrante nos Estados Unidos, era contornado pelo sofrimento e temor de uma condição parecida com a escravidão. Em janeiro de 1863, Abraham Lincoln assina

o Ato de Emancipação dos escravos, libertando cerca de quatro milhões de negros. Entretanto, na prática essa lei não se mantém ativa, principalmente na região sul do país. Basta mencionarmos a histórica Marcha Pelos Direitos Civis de Martin Luther King Jr., em 1963, cem anos após a implantação da lei por Lincoln, para a compreensão de que a segregação racial no país possuía uma forte estrutura e não seria extinguida facilmente.

Há aqui a importância da compreensão das causas que motivaram o Ato de Emancipação vigorado por Abraham Lincoln. Este contexto é complexo, pois envolve três concepções sócio-políticas: a primeira era o interesse econômico e político para os escravagistas; a segunda eram as razões da guerra civil (1861 – 1865), que se iniciou com o pensamento da manutenção da unidade nacional, mas com o constante envolvimento de negros escravos, o conflito estava se aproximando de um confronto de raças; a terceira eram os movimentos não escravagistas, onde Abraham Lincoln se posicionava, e que começaram a tomar força mesmo na condição segregacionista (XAVIER, 2014).

Geograficamente, as questões escravagistas estavam divididas em duas regiões norte-americanas, e o interesse para a resolução dessas questões se sustentava desde a Proclamação da Independência americana. Rapidamente a população migrava para as regiões férteis, para o plantio e minério, e com isso se estipulavam os novos estados e governos americanos. Com essas migrações, e o surgimento dos estados, a definição das legislações sobre a atividade escravagista entravam em pauta, pois a maior parte de defensores da permanência da escravidão eram os sulistas, como aborda Xavier (2014):

Em 1820, por exemplo, quando havia igualdade em números de estados escravistas e livres foi assinado o Compromisso do Missouri. Neste ficou definido que para a anexação do estado do Missouri como escravista, “nenhum outro estado escravocrata seria criado a partir da parte da Louisiana que se situava ao norte da latitude 36° 31’ “(a latitude da fronteira sul do Missouri)”. Mesmo após este Compromisso, as questões em torno do sistema escravista se mantiveram acirradas. Em 1849, foi descoberto ouro na região onde hoje é o estado da Califórnia e, por isso, milhares de pessoas migraram para lá, fato que exigiu a criação de um governo sobre aquela região. E a cada nova criação ou anexação de estados, havia disputas quanto à legislação da escravidão. Além disso, o Congresso pressionava veemente a abolição da escravatura no Distrito de Columbia, onde está localizada a capital do país. Em 1850, Henry Clay (estadista que já havia elaborado o Compromisso do Missouri), desenvolveu uma série de propostas para tentar solucionar, novamente, as questões sobre o sistema escravista. O Compromisso de 1850 determinou que “a Califórnia seria admitida como estado livre; o restante das terras cedidas pelo México seria organizado em dois territórios [...], deixando-se que seus habitantes decidissem o *status* da escravidão”. Ademais, resolveu-se, também, que

“o tráfico de escravos, mas não a escravidão, seria abolida no Distrito de Columbia” (XAVIER, 2014, p. 146).

Com esses conflitos, e as diversas leis cada vez mais limitando a atividade escravagista nos estados norte-americanos, surge uma ação política no senado com a tentativa de ampliação da escravidão. O Ato Kansas - Nebraska (1854), do senador Stephen A. Douglas, revogaria os demais decretos e daria aos cidadãos a responsabilidade de decidirem se a escravidão continuaria em vigor, possibilitando a ação se tornar uma instituição nacional. Neste contexto político Abraham Lincoln, do partido republicano e antiescravagista, se destaca diante da concorrência para o senado (1858) e para a presidência (1860). Em ambas as ocasiões o seu concorrente era Stephen Douglas, que vence para senador, mas perde a candidatura à presidência para Lincoln (XAVIER, 2014).

Em 1929, em Atlanta, 66 anos após a abolição norte-americana, nasce Martin Luther King Jr., símbolo afro-americano da luta contra a desigualdade social. King cresce em contato paralelo com a religião protestante e os movimentos sociais em prol aos direitos civis à comunidade negra. Torna-se doutor em filosofia na área de teologia sistemática e inicia sua representatividade perante a sociedade. Luther King apropriou-se de um posicionamento filosófico onde a religião tinha como foco a assistência social, e mais que isso, fazia da sua concepção de vida uma manifestação ativa resultando em uma mobilização política.

As ações de Martin Luther King Jr. demonstram que, mesmo com a emancipação dos escravos nos estados norte-americanos, a representação política e social dos escravagistas se mantinha firmemente presente na sociedade. Isso fica expresso e intensifica o posicionamento de Luther King, quando o teólogo parte para o Alabama, na região sudeste do país, onde o racismo também era praticado fortemente. Com isso, King vivenciou diversas ocasiões extremas de preconceito racial, como afirma Mattos (2006):

Um ano depois de sua chegada a Montgomery, King não teve como escapar ao desafio colocado pela inusitada e radical decisão de Rosa Parks, uma mulher negra de 42 anos de idade, ao recusar ceder seu lugar a um branco num dos ônibus da cidade. Rosa, recentemente falecida, por causa de seu aparente deslucado gesto no dia 1º de dezembro de 1955, acendeu a chama de uma fogueira que logo estaria incendiando a vida de milhares e milhares de mulheres e homens negros em todo sul dos Estados Unidos, inclusive de Martin Luther King. Quatro dias depois, simultaneamente, ocorreu o *boycott* contra as companhias de ônibus, o julgamento de Rosa Parks, e a eleição de King por unanimidade para presidente da Associação para o Progresso [de Pessoas de Cor] de Montgomery. Neste mesmo dia aconteceu a virada

na vida de King. Naquele dia, King estava virando a página de sua vida de forma irreversível. A tranquilidade dos tempos escolares, acadêmicos e ministeriais, de êxito pessoal, daria lugar a uma vida tempestuosa de grandes vitórias e terríveis derrotas. Ele e o mundo já não seriam os mesmos. Logo o doutor em teologia teria de dar lugar ao audacioso pastor-ativista (MATTOS, 2006, p. 75).

Nos é interessante este traçado temporal na tentativa de relacionarmos as condições apresentadas em dois momentos: o antes e o depois da emancipação dos escravos. Robert Johnson encontrava-se situado no intermédio desses acontecimentos históricos, entre o deferimento da lei de Lincoln e a marcha de Luther King, onde a escravidão e segregação eram inexistentes no papel, mas se mantinham firmemente praticadas. A família de Johnson, assim como toda a comunidade negra, vivenciava a dependência dos donos de fazendas e patrões. A expectativa de vida para o negro era servir o homem branco, mesmo sabendo que possuía direitos que deveriam assegurar sua tentativa de ascensão social, de ser o dono de suas terras. Porém, a realidade pós-abolição continuaria intacta, pois o cidadão negro deixava de ser escravo, mas continuava pobre, sem estudo e sem oportunidades para o auto sustento.

Fatos interessantes, que contextualizam a realidade cultural, social e política em que Johnson estava inserido, são a intolerância controversa da religião e a subjugação da religião sobre a compreensão social segregacionista. No sul dos Estados Unidos, região geográfica histórica do *blues* e onde Johnson viveu como artista, a presença da religião cristã representada pela igreja de denominação Batista detinha grande influência na sociedade. Para prosseguirmos devemos compreender que, no início do século XX, o sistema escravagista estava desestruturado em grande parte do mundo, porém apenas na teoria. O negro adquiria sua liberdade, mas a liberdade prometida estava acompanhada de dívidas sobrepostas pelos donos das propriedades. Essas dívidas, referentes à moradia, alimentação e vestimenta que o negro escravo recebia, eram quitadas com mais trabalho, assim o negro continuava sujeito ao seu não mais dono, porém credor. Tornar-se um ex-escravo demandava um entendimento delicado, pois o negro livre, segundo Espínola (2016), se mantinha exposto a condições escravagistas:

Alan Lomax, na sua visita ao condado de Tunica para gravar e conversar com Son House, testemunhou claramente as relações de poder existentes entre patrões e empregados e tratou de explicar como era a dinâmica no interior dessas grandes propriedades rurais do Sul. “Todo condado no Sul é um pequeno império, com seu próprio e autônomo poder”. (LOMAX, 1993, p. 20). Era assim que poderia ser

descrito esse sistema de governo através de condados, que permite a uma pequena área certa autonomia interna, concedendo-a a oportunidade de moldar um estilo de vida próprio, independente da esfera federal e nacional, controlada pelos grandes partidos políticos. (ESPÍNOLA, 2016, p. 287).

Além de se tornar ex-escravo sem uma liberdade real, outros aspectos intensificavam ainda mais a complexa compreensão da própria comunidade negra, suas relações sociais e seu posicionamento como comunidade americana. Podemos exercitar, para uma tentativa de aproximação a essa realidade, o conceito do maior desejo de um indivíduo negro no início do século XX. Na própria história de Robert Johnson percebemos que, o intento de liberdade da comunidade imersa na escravatura era inverter a posição a qual foi submetida. O negro desejava ser o patrão, o símbolo maior da conquista de liberdade era o poder de aquisição que o ex-escravo poderia ter acesso. Constituir seu próprio empreendimento, cuidar da família, usufruir de alimento, vestimenta e moradia digna. O momento em que Johnson deixa de tocar sua guitarra para se dedicar a vida familiar com Virginia, comentado no primeiro capítulo, expõe sua intenção de encontrar a liberdade e se tornar um fazendeiro legítimo. Porém, em uma sociedade que compreendia o segregacionismo como uma atividade até então natural, a comunidade negra estava distante de ascender igualmente aos brancos, como continua Espínola (2016):

Politicamente, essa autonomia pode ser traduzida por uma estrutura específica de poder, formada por funcionários, como oficiais e xerifes, que normalmente estavam ligados diretamente aos interesses dos donos das propriedades, representando uma lei e ordem para a classe dominante, já que era de regra a hostilidade e a segregação dos negros. Dirigindo por algumas estradas no Sul, poderiam ser lidas placas como “Negro, não deixe a noite lhe pegar neste distrito. Continue andando”. (LOMAX, 1993, 20). Essa estrutura administrativa, o condado, também possuía seu próprio sistema penal, com suas prisões (*countyfarm*) e trabalhos grupais forçados (*chain gang*), ocorrendo frequentemente fortes punições físicas, como açoites, recordando os tempos de escravatura. (ESPÍNOLA, 2016, p. 287).

Outra ponderação está no âmbito religioso empregado a comunidade americana do início do século XX. O cristianismo, religião praticada pela parcela conservadora, era apropriado apenas para a comunidade branca. Semelhantemente à atualidade, o conservadorismo religioso estava fortemente associado a outras esferas da sociedade, como a política e a economia. Através destes indícios se percebem os argumentos

morfológicos intrínsecos à inflexibilidade ideológica presente neste período. O branco privilegiava os seus e o negro em nenhuma hipótese poderia ser equivalente ao branco, tanto nas atividades sociais quanto na crença espiritual.

Entretanto, o conceito do cristianismo é o convertimento à purificação do ser humano, que nasce criatura pecaminosa condenada ao inferno e necessita de remissão em Deus, só assim ele encontrará o acalento para a sua alma. As igrejas Batistas foram as primeiras denominações cristãs a perceberem o potencial alcance da religião diante das aflições que os afro-americanos vivenciavam. Com isso, igrejas, especificamente para a comunidade negra, são fundadas no Mississippi.

A fé cristã foi imposta aos escravos pelos seus mestres brancos, que, com o tempo, respondendo muitas de suas perguntas e aliviando os seus sofrimentos pela promessa da pós-vida, passou a abraçá-la. No início do século XX, a Igreja Batista era a mais forte e que contava com mais fiéis na região sul do Delta do Mississippi e que continua até hoje. Segundo Lomax (1993, p. 70), inclusive, a Igreja era certamente a principal instituição a vida do Delta. Era o centro de encontro oficial para os negros que viviam na plantação e, além do seu papel religioso, era lá onde eles mantinham relações de comunidade, onde encenavam os atos do contrateatro, discutindo sobre seus problemas, organizando atividades em comum. (ESPÍNOLA, 2016, p. 302).

A igreja se transforma em um ambiente de refúgio, onde o negro, escravo ou ex-escravo, condição que ainda não possuía disparidade, desfadiga-se do trabalho árduo do seu cotidiano. O ambiente se torna um lugar onde por um instante o negro exaure sua mente da pobreza e da subjugação escravagista, alivia as dores sofridas pelos castigos e punições de seus patrões, e através do compartilhamento de afetos e experiências sente sua vida por um breve momento afagada. Além desse processo, digamos que “terapêutico”, a comunidade negra religiosa usufruía de momentos de entretenimento por intermédio das atividades musicais realizadas nas reuniões de fé, que também eram acompanhadas de gestos e danças.

Subir ao altar para contar seus problemas, suas preocupações, suas aflições para a comunidade que compartilha, muitas vezes, esses mesmos sentimentos dá um senso muito claro de comunidade, fortalecendo seus laços, um apoiando o outro. Eles pregavam gritando, “shouting”, cantando e dançando, em um transe religioso, em que o pregador e os fiéis que estão presentes no culto interagem constantemente em exclamações jubilosas de fé e amor. (ESPÍNOLA, 2016, p.304).

Importa-nos aqui destacar outra figura na comunidade afro-americana presente na esfera religiosa. O reverendo, conhecido também como pastor, era o representante da sobriedade e a voz da sabedoria para a sociedade reclusa. Seus sermões se direcionavam como alento para as problemáticas que a comunidade negra estava sujeita. Falas motivacionais repletas de esperança, discursos sobre a promessa de recompensa na pós-vida, articulações que resultavam na fidelidade da comunidade à frequência nas congregações.

Entretanto, reverberou-se muitos casos questionáveis sobre a conduta dos reverendos negros americanos no Delta do Mississippi. Assim como em várias outras camadas do sistema social, a corrupção e o desvio ético sempre circularam no entorno dos poderes e de seus representantes, independentemente de classe, religião e gênero. A própria história da escravidão africana é retratada a partir de ações corruptivas, onde o negro se torna mercador do seu semelhante. Como exemplo, na África a escravidão era praticada muito antes da chegada dos europeus. Além das guerras, que geravam recursos lucrativos para o vencedor, pois o derrotado se tornava escravo, as dívidas que um negro possuía para com outro negro transferiam ao credor direito sobre a vida do seu devedor. Com a chegada dos europeus no continente africano, a escravidão tornou-se potencialmente rentável para os próprios negros. Mesmo com o passar dos anos, ainda presenciamos a ganância humana a serviço da hegemonia de poucos para o detrimento de uma grande maioria. Isso tem se refletido atualmente na atuação de disparidade do sistema político brasileiro, onde políticos e partidos articulam com dedicação enfática a manutenção de suas arbitrariedades, enquanto a população se mantém em progresso tardio, a passos largos, sem suprimento qualitativo das necessidades básicas como saúde, educação e cultura.

De modo semelhante, na comunidade afro-americana é também presente a existência do reverendo negro com interesses mais pautados nas cobiças de seu patrão branco. Tal personagem se apropria da fragilidade do seu próprio grupo social, utiliza o mecanismo religioso como argumento retórico para o convencimento e usufrui de privilégios sustentados por seu patrão.

Mas nem todos caíam no “conto do vigário”. Segundo os depoimentos recolhidos por Lomax, no entanto, para alguns membros da comunidade a figura do Reverendo era visto com desconfiança, como um enganador e muitas vezes como hipócrita, porque dispunha de

privilégios – e se apegava a eles – que a grande maioria da população negra do Delta nem sonhava em ter. Além disso, havia casos de pastores que dormiam com as mulheres de seus fiéis e eram também suspeitos de ter uma relação ambígua com a classe dominante branca, já que aproveitava do fato de ser o principal chefe da comunidade para entregar os nomes das pessoas que se exaltavam além da conta. (ESPÍNOLA, 2016, p. 305).

Esta perspectiva da prática hipócrita de reverendos negros pertencentes à própria comunidade segregada é fundamental para a compreensão da ação negligente estereotipada sobre o *blues* e seus músicos, considerados indivíduos demonizados. A maior porcentagem de fiéis frequentes à igreja eram mulheres. Sendo assim, onde estavam os seus maridos? Os homens que não acompanhavam suas mulheres às reuniões religiosas buscavam a distração da sua realidade pungente nos bares. Os bares, além de proporcionarem a interação social entre a comunidade negra não devota ao cristianismo, eram os lugares onde se podia consumir entretenimento, proporcionando também a fundamentação da cultura negra através da música *blues* e das danças, tudo regado à bebida.

A música surgia para os negros norte-americanos como um escape da realidade sofrida em que eles estavam submetidos. A grande comunidade negra possuía a sua estrutura social, mesmo sendo escrava. Onde promoviam suas relações sociais em bares, igrejas, festejos exclusivamente realizados por negros e para negros. Esses encontros eram acompanhados de música, tanto na igreja quanto no bar. Nos bares o *blues* é a música da comunidade, e na igreja o *gospel* é o canto espiritual. Também se consolidava as tradições africanas no âmbito espiritual, onde o *voodoo*, religião de origem africana, sobrevivia ocultamente na essência africana nos Estados Unidos (OAKES, 2019).

2.3 Abordagens alegóricas: a música e o mito fáustico

Neste subcapítulo, apropriando-se de uma perspectiva sobre as possibilidades alegóricas, que podem ser apresentadas pelos personagens Adrian Leverkühn e Robert Johnson, elegemos a correlação de ambos possuírem conexão através da música e suas representações. A observação das distinções e relações presentes no âmbito social, cultural, político e religioso também se faz presente em cada um dos nossos objetos de pesquisa. Robert Johnson é um homem negro e pobre, em uma comunidade localizada no sul dos Estados Unidos. Como vimos, neste período, o país ainda vivenciava acirrados

conflitos raciais. A comunidade negra era relegada à classe inferior, e claramente sem condições de conseguir chances de ascensão social diante de um contexto segregacionista.

Temos que ponderar que a relação entre Robert Johnson e a temática fáustica vai além da arte. O contexto fáustico tem grande ênfase na literatura e música, assim como está presente nas demais linguagens artísticas, porém em Robert Johnson não é mensurada apenas em uma perspectiva da poética artística. A biografia do nosso guitarrista negro é praticamente a personificação do mito. O mito fáustico tem surgimento durante a vida e trajetória do *bluesman*, contribuindo ainda mais em sua projeção artística e consolidando seu espaço na história da música. É possível afirmar que Johnson possuía uma vida fáustica e que não existiria Robert Johnson sem o mistério de seu pacto com o diabo.

Antes considerado um músico medíocre, seu ressurgimento nos bares e casas de *blues* assombra a todos, já que o então desconhecido se tornará o maior ícone da guitarra *blues*. O domínio de Johnson sobre a guitarra e o seu destaque, por ser considerado um grande artista em tão pouco tempo, gerou suposições sobre como ele alcançou sua popularidade. Então, é atribuída a Johnson, principalmente por religiosos¹³, a reputação de guitarrista do diabo, e ele em nenhum momento nega essa associação, chegando a expressar em suas músicas essa suposta relação.

Adrian Leverkühn, por seu lado, é um personagem que encarna a própria personalidade de Thomas Mann, e o autor não omite isso em suas obras. Mann, alemão em condição financeira estável, nascido em família com posses, expressa sua posição sobre vários apontamentos presentes na sociedade alemã. Dentre suas abordagens alegóricas está principalmente a sua condição apolítica e a sua conversão para uma posição ativa contrária ao ideal nazista, defendendo a liberdade democrática durante a guerra, o que lhe causou o distanciamento forçado de sua terra natal e seu exílio para os Estados Unidos.

Para darmos continuidade às impressões alegóricas expostas nas obras de nossos personagens em destaque, e para fundamentar ainda mais o nosso discurso, temos a importância de clarificar o conceito de alegoria. Alguns autores reportam sobre este conceito através de uma extensa análise durante a história, e sempre foi uma propriedade bastante discutida na história da literatura. Em alguns momentos o conceito de alegoria

¹³ A série documental *Resmastered*, apresentada pela plataforma Netflix, faz um aprofundamento sobre a realidade social onde Johnson estava inserido, e um dos argumentos do mito em sua biografia é devido a rejeição religiosa à música *blues* (OAKES, 2019).

se entrelaça com o valor do símbolo, e por alguns autores essa correlação é expelida. Entretanto Ceia (2009) aponta uma linha objetiva sobre o que podemos discernir como alegoria:

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa "dizer o outro", "dizer alguma coisa diferente do sentido literal", e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer "significação oculta" e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215-143 a.C.). A alegoria distingue-se do símbolo (v.) pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto. Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no *Institutio Oratoria*, uma "metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido", a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. A mesma correlação é estabelecida por Cícero no *De Oratore*, onde a alegoria é vista como um sistema de metáforas. Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros (CEIA, 1998).

O conceito alegórico possibilita o aprofundamento discursivo sobre a linguagem artística que se apropria de tal expressão. A narrativa, que pode ser evidenciada através das revelações intrínsecas à representação alegórica, sofre expansão, mantendo-se perene ou plural, propiciando narrativas em movimento, desassociando-se de argumentos limitados e previsíveis, aproximados ao sentido literal ou de fácil percepção. Sobre esse diálogo, Ceia (2009) continua sua conceituação:

Regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro), pelo que também tem afinidades com a parábola e a fábula. Seja o exemplo seguinte de uma fábula de Esopo: "O leão e a rã": Certa vez, um leão, ao passar perto de um pântano, ouviu uma rã coaxar muito alto e com muita força. Dirigiu-se então na direção do som, supondo que ia encontrar um animal grande e possante, correspondente ao barulho que fazia. Por isso, ao avançar, nem reparou na pequena rã e pôs-lhe a pata em cima. "Vê lá onde pões os pés!", gritou a rã. O leão olhou admirado, e disse: "Se és assim tão pequena, porque é que fazes tanto barulho?" Se substituirmos a rã por "o Orgulho" e o leão por "o Poder", transformamos a fábula numa alegoria; se em vez da rã colocássemos "o Ministro Sem Pasta" e em vez do leão "o Pai Severo", teríamos uma parábola, que esconde personagens reais por detrás de uma máscara alegórica. De notar que é usual na alegoria o recurso a personificações ou prosopopeias, em

especial de noções abstratas, prática muito comum sobretudo na literatura medieval (CEIA, 2009).

Nesta concepção alegórica, vale a menção da obra fáustica antecessora a Mann composta por Goethe, que também se utilizou de alegorias para inserir contextos da realidade social que o autor experienciava. Em um dos momentos do Fausto de Goethe, os versos que apresentam Mefisto: “Num trono estou, como o rei em pessoa; / O cetro tenho aqui, só me falta a coroa” constituem uma introdução da Revolução Francesa ao texto, considerando que a cena em questão foi redigida em 1788, durante a estada de Goethe em Roma. Assim, há a possibilidade de interpretação enquanto alegoria sobre a percepção do processo histórico que Goethe observava (MAZZARI, 2015).

Há outra análise sobre a concepção da alegoria como expressão muito mais complexa que apenas um sentido de interpretação próxima ao simbólico. No decorrer dos séculos, e principalmente através de análises literárias e artísticas, se observa que as contrapropostas sobre a concepção alegórica tornaram-se confusas ou inadequadas, a partir de uma tentativa restritiva de interpretações simbolistas do fim do século XVIII, como esclarece Benjamin (2011):

A alegoria, tal como muitas outras formas de expressão, não perdeu o seu significado pelo simples fato de se tornar “antiquada”. Pelo contrário, e como acontece frequentemente, gerou-se um antagonismo entre a forma antiga e a mais recente, tanto mais dado a desenrolar-se em silêncio quanto era desprovido de conceitos, profundo e exasperado. O pensamento simbolizante de finais do século XVIII era tão estranho à forma de expressão alegórica original que as tentativas, muito esporádicas, de discussão teórica conducente ao esclarecimento da alegoria não têm qualquer valor – fato bem representativo desse antagonismo profundo (BENJAMIN, 2011).

A obra *A Origem do Drama Trágico Alemão* (2011), de Walter Benjamin faz um traçado temporal sobre as diversas interlocuções presentes nos estilos literários e da arte, transitando por uma análise temporal, social e filosófica, com ênfase principalmente sustentada no pensamento barroco, em diálogo com o renascimento, romantismo e classicismo. Em seus argumentos, há um discurso denso sobre a abordagem da melancolia, a doutrina do melancólico, antecédida pela teoria do luto, que é a essência da tragédia assumida como estilo intrínseco ao drama.

A tragédia é igual em majestade à poesia heroica, de tal modo que raramente suporta a introdução de personagens de baixa condição e

assuntos menos dignos: pois ela trata apenas da vontade régia, mortes violentas, desespero, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, choros, gemidos e coisas semelhantes (OPITS Apud BENJAMIN, 2011).

As histórias glamorosas da nobreza, que muito se produzia com ornamentos heróicos, no drama trágico não se vinculam à representação do divino do ser. Diferente das histórias que buscavam enobrecer personagens com uma representação da grandiosidade divina, o drama trágico busca a concepção do mito, porém identificando a preservação da virtude dos personagens, expondo seus vícios, a percepção das intrigas e a gestão de todas as maquinações políticas, como um propósito de revelar o lado sombrio e decadente da personalidade imponente da nobreza (BENJAMIN, 2011).

Nesse sentido encontra-se a importância do conceito de alegoria aplicado às artes como forma de expressão. Conforme Benjamin (2011), a alegoria, inerente ao drama trágico, não traz uma representação objetiva nem próxima ao literal, possibilitando o aprofundamento contextual do que por ela quer se induzir. Através do conceito de alegoria é possível reflexionar sobre o inverso de sua apresentação, pois o antagonismo de sentidos também faz parte das alusões da alegoria.

Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante. Mas ao mesmo tempo torna-se evidente, sobretudo para quem tenha presente a exegese alegórica da Escritura, que aqueles suportes da significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham um poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza. A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado (BENJAMIN, 2011).

Pois como Benjamin (2011) continua discorrendo, “mas a ambiguidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria; a alegoria, o Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza de significados”. Neste sentido, iniciamos a fundamentação da nossa proposta nesta seção. A aproximação entre Thomas Mann e Robert Johnson começa a fazer participação do conceito de alegoria, presente no drama trágico, por seus diversos anúncios interpretativos.

Devemos esclarecer algumas definições que muitas vezes se misturam quando nos direcionamos à análise interpretativa, tanto como espectadores quando como autores que se utilizam da expressão alegórica em suas produções. Se faz necessário a afirmativa

das distinções entre alegoria e símbolo. A alegoria gera uma ampla abrangência de interpretações, não subjetivas, mas possivelmente relativas e ambíguas. Já o símbolo traduz uma forma mais palpável e limitada de sua interpretação, como se apresenta em Benjamin (2011):

Não aposto muito na hipótese distintiva que diz que o símbolo é e a alegoria significa... Basta-nos a explicação do primeiro como signo das ideias – autárquico, compacto e entrincheirado em si mesmo –, e da segunda como figuração das mesmas em progressão contínua, acompanhando o fluxo do tempo, dramaticamente móvel, torrencial. Símbolo e alegoria estão um para o outro como o grande, mundo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão (CREUZER Apud BENJAMIN, 2011).

Não possuímos o interesse em sobrepor um caráter de valor comparativo entre as alegorias presentes na obra de Thomas Mann e na biografia de Robert Johnson. As realidades inerentes aos protagonistas de nossa pesquisa possuem grande distinção representativa. Porém, o Fausto de Mann, apresentado na aventura de Adrian Leverkühn, e a ascensão fáustica de Robert Johnson, como o grande nome da guitarra *blues*, encontram conexões sobre o mesmo argumento, o uso da música presente na negociação com Mefistófeles, além de ambos possuírem um contexto dramático.

Para esta pontuação de caráter alegórico foram utilizadas pesquisas bibliográficas sobre a lenda de Fausto e o contexto do pacto macabro. Ao mesmo tempo apreciamos a observação temporal-histórica e atemporal entre os Faustos relacionando-os. Buscamos algumas semelhanças entre os Faustos apresentados, assim como algumas divergências. Tais peculiaridades e equivalências, mesmo que temporariamente e geograficamente distintas, nos remeteram a uma possível análise sobre a história total de Le Goff:

Toda forma de história nova – ou que se faz passar por nova – e que se coloca sob a bandeira de uma etiqueta aparentemente parcial ou setorial, quer se trate da história sociológica de Paul Veyne, quer da história psicanalítica de Alain Besançon, é na verdade uma tentativa de história total, hipótese global de explicação das sociedades grega e romana da Antiguidade, ou da Rússia do século XIX e mesmo do século XX. (LE GOFF, 2001, p. 27).

Nossas especulações iniciais para a produção textual desta seção partiram dos seguintes questionamentos:

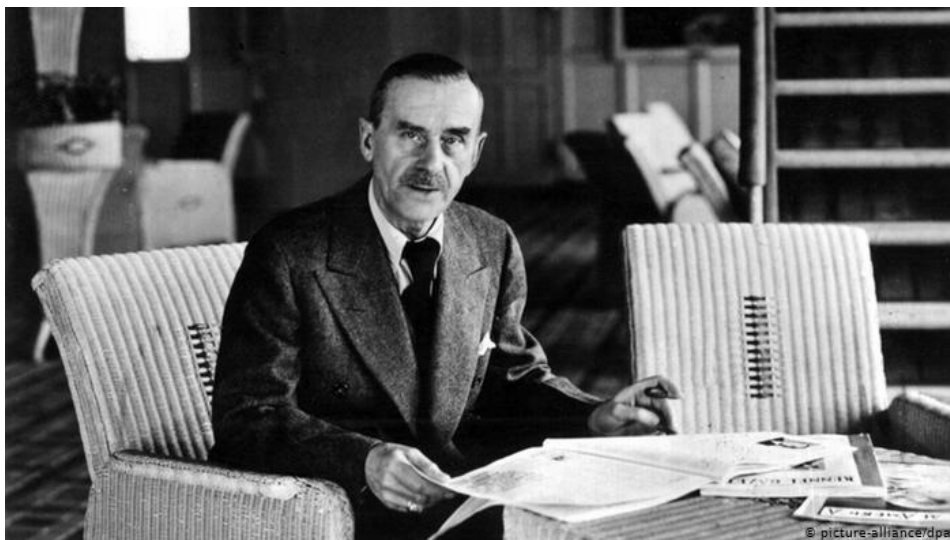
Por que nas obras e carreiras artísticas aqui mencionadas há uma constante relação entre a música e o pressuposto metafísico?

Tais circunstâncias se sucedem por alguma reação à distopia que se mantém presente na sociedade universal com o passar dos tempos?

Como já foi dito, a música *rock* é frequentemente vinculada a um contexto macabro no século XX. Muitos grupos musicais utilizam desse tema em suas canções. Porém, essa relação entre a música e o universo metafísico sombrio se apresenta historicamente antes mesmo do Simbolismo, movimento que difunde um surrealismo mais obscuro nas artes no século XX. Niccolò Paganini (1782 – 1840), como exemplo de destaque na história da música, já empunhava seu violino diabólico antes do nosso guitarrista em questão.

É plausível a tentativa de constatação de que a temática fáustica se sustenta em dois pilares: na música e na literatura. Essa afirmativa não é amparada apenas nas produções de Thomas Mann e Robert Johnson, mas em grande parte do que se foi desenvolvido nas linguagens artísticas. Assim, a música, especificamente na atualidade, ainda se mantém como grande difusora da temática macabra, adornada dos símbolos e menções pagãs que as religiões católicas e protestantes sempre repudiaram durante a história.

Figura 17 - imagem de divulgação para o lançamento do livro *Os Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann.



Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/1901-thomas-mann-lan%C3%A7a-osbuddenbrooks/a-778453>

É interessante como Mann apresenta seu Fausto. Primeiramente, diferente da maioria dos autores fáusticos mencionados até aqui, Mann não utiliza o nome Fausto em sua obra para seu personagem principal, algo que apenas Álvares de Azevedo (1831-1852) faz semelhantemente em Macário (1855). O autor desenvolve um personagem totalmente original, com personalidade marcante, e que é apresentado através da narrativa minuciosa de outro personagem, Serenus, o qual enfatiza a sua rejeição em associar-se ao universo macabro. Mann (1947) apresenta essa dualidade em seus principais personagens, onde Serenus é o oposto de Adrian:

Embora não me atreva a negar a influência do demoníaco sobre a vida do homem reputo-o sempre inteiramente alheio à minha natureza, eliminei-o instintivamente da minha concepção do mundo e jamais senti a menor inclinação de pactuar ousadamente com as forças infernais ou sequer de, jactanciosamente, chamá-las à minha presença; quando, de modo sedutor, espontaneamente se aproximavam de mim, nem lhes estendi o mindinho. (MANN, 1947, p. 5).

Mann, em seu Fausto, aponta a necessidade de um domínio de diversos conhecimentos. Com esse nicho de saberes, a história do personagem Adrian Leverkühn é adornada com experiências cativantes para o seu leitor, apresentando a propensão do personagem Adrian às ciências, herdada pelo pai, com vivências nos estudos teológicos e a experiência como pianista e compositor.

A música na vida de Adrian também tem origem familiar. Na sua infância, além de sua mãe, uma das empregadas¹⁴ de sua casa possuía o hábito de cantar. Ele também praticava exercícios de canto na companhia de Serenus e das demais crianças. Já na juventude, Adrian passa a residir na casa de um tio, em Kaisersaschern, onde se depara com uma infinidade de instrumentos musicais. Seu tio possuía uma oficina de construção de instrumentos:

Contudo encaminhara-se a Kaisersaschern, à oficina do tio de Adrian, o que talvez cause espécie, mas também é uma prova das relações comerciais que Nikolaus Leverkühn mantinha em toda a parte, não só nos centros alemães da fabricação de instrumentos, tais como Brunswick, Mogúncia, Leipzig, Barmen, senão também com firmas estrangeiras de Londres, Lião, Bolonha e até Nova Iorque. De todos esses lugares recebia suas mercadorias sinfônicas, a base das quais conseguira a reputação de dispor de um estoque de primeiríssima

¹⁴ “Neste momento, porém, não me refiro a ela e sim a seu protótipo, Hanne, com a qual o pequeno Adrian mantinha relações amistosas, porque ela gostava de cantar e costumava organizar, com os menininhos que éramos, pequenos exercícios de canto”. (MANN, 1947: 18).

qualidade, completo, confiável, e que continha peças alhures não encontráveis. (MANN, 1947, p. 37).

Sobre as exposições musicais em sua obra, Thomas Mann demonstra um amplo conhecimento de terminologias, teorias e do ofício de ser músico. Há informações detalhadas sobre a estrutura de instrumentos, estruturas musicais, e saberes minuciosos que apenas quem possui um certo domínio deste universo poderia imprimir tais detalhes em uma obra. Para muitos leitores, Mann pode se apresentar um grande conhecedor do universo musical, porém, inicialmente são apenas argumentos estruturados na construção da fantasia da obra, para haver a possibilidade de melhor desenvolvimento da história de Adrian Leverkühn, como o próprio Mann esclarece em uma carta, como traduziu Repa (2002):

O caso fica mais complicado, para não dizer mais escandaloso, quando na apropriação se trata de materiais que já são por si mesmos espírito, ou seja, de um empréstimo literário real, executado com um semblante como se o abocanhado fosse justamente bom o suficiente para servir às próprias ideias de composição. Com razão o senhor supõe que eu tenho em mente aqui as intrusões insolentes – e, espero, não de todo desastradas – em certas partes de seus escritos de filosofia musical, que muito carecem de desculpa, particularmente porque o leitor não pode por enquanto constatar-las, sem que, por amor da ilusão, fosse dada uma possibilidade real de remetê-lo a elas. (REPA, 2002).

Assim, as informações musicais presentes na obra de Thomas Mann se dão através das observações de outro alemão, o filósofo e musicólogo Theodor Adorno (1903 – 1969). Mann encontra em seu compatriota um apoio fundamental e necessário para a concepção do seu Fausto músico. Adorno, além de filósofo é também musicólogo e compositor, conselheiro adequado para observar os apontamentos musicais presentes fundamentalmente na concepção de Adrian Leverkühn. Mann, em sua carta, traduzida por Repa (2002), faz mais arguições sobre sua limitação artística musical e sua necessidade de conselhos na área:

Queria que o senhor pudesse partilhar dessa opinião. De fato, o senhor deu a mim, cuja formação mal chegou a ir além do romantismo tardio, o conceito da música mais moderna, do qual carecia para um livro que tem por objeto, entre outros, e junto com vários outros, a situação da arte. Minha ignorância "iniciada" precisava, não diferentemente do que no tipo do pequeno Hanno, de precisões, e agora é questão de amabilidade sua intervir, corrigindo, onde essas precisões, que servem à ilusão e à composição (e que eu não devo exclusivamente ao senhor),

resultam oblíquas, equívocas, incitando o riso do especialista (REPA, 2002).

Mesmo Thomas Mann não possuindo total domínio no universo da música e recorrendo a Adorno, o autor é refletido musicalmente em sua obra, pois é inegável a capacidade criativa que ele possuiu para desenvolver os ensaios textuais com a contextualização musical. Mann podia não possuir um elevado conhecimento musical em sua prática e teoria, mas apresentava uma aplicação da arte à literatura, com certo nível de vocação presente nos estudantes iniciados em música (REPA, 2002).

Feltrin (2016) esclarece que “Adrian está em um momento de composição musical, ao mesmo tempo sentindo a fadiga insuportável de sua doença, o diabo surge, lhe oferece mais 24 anos de vida e sucesso em sua jornada musical”. Entretanto esse acordo não foi selado como se apresenta nos demais textos de outros autores fáusticos. Mann apresenta o pacto com o diabo como reflexo das escolhas de seu personagem, conduzidos pela sua ambição natural, o demônio apenas o esclarece que os atos naturais do músico selaram o acordo. Há um constante conflito presente na trajetória de Adrian, entre as crises de enxaqueca e as suas composições musicais. A doença lhe acompanha desde a juventude, porém, com o passar do tempo, e quando inicia sua reputação estável e admirável na música, a doença se agrava ainda mais, parecendo ser o preço a ser pago pelo sucesso.

Nas palavras de Luca Crescenzi (2017), Mann é um autoproclamado esteta, assim como Leverkühn, porém, no personagem músico se apresenta a estética da arte, já em Mann se apresenta a ética social e política. Mann sai da Alemanha primeiramente para a Suíça, em 1933 onde fica por cinco anos, e posteriormente, em 1938, parte para os Estados Unidos, quando o nazismo entrava na sua fase mais acirrada. Subtraiu-se à luta contra esta ideologia hitleriana ainda em solo alemão, porém mais tarde com a ascensão de Hitler, o exílio foi a sua única opção. Crescenzi vê uma simetria entre o autor e o seu personagem fáustico:

Anche [Adrian] Leverkühn è un esteta, come Mann. Ma come Mann è un esteta con la cattiva coscienza, un musicista che sa – come sapeva Mann – di essersi sottratto alla lotta contro i demoni del suo secolo per perseguire la propria vocazione, di aver scambiato l'etica con l'estetica, di aver sacrificato la morale all'arte. E questo è il patto col diavolo che Leverkühn, proprio come Mann, ha stretto senza averne vera coscienza fino a quando non è stato troppo tardi. Fino a quando il fondo distruttivo della civiltà occidentale non ha assunto le

*sembianze apocalittiche del nazionalsocialismo*¹⁵.(CRESCENZI, 2017, p. XXIV).

As lutas travadas por Leverkühn na ficção são reverberações da vida de Mann. O personagem do romance a cada avanço de sucesso em sua carreira sofre cada vez mais com a evolução de sua doença, Thomas Mann se condiciona a refutar todo seu ideal apolítico e se torna quem antes criticava. O autor travou as mesmas batalhas e enfrentou os mesmos demônios que o seu personagem, abandonando sua origem e convicções passadas para se dedicar a uma nova percepção de vida e do universo em que estava inserido. Adrian Leverkühn abandona sua carreira teológica para ser músico, carreira que sempre foi latente em sua história, Thomas Mann, antes um declarado apolítico, descobre-se defensor da democracia pela liberdade e um nacionalista alemão anti-nazismo (HERZBRUN, 1997).

Através de uma perspectiva mais aprofundada sobre a produção de uma obra de arte e seu uso, independentemente de sua linguagem, é possível perceber representações, alusões, influências ou confluências de diversos mecanismos que interferem ou contribuem para o percurso de desenvolvimento e produção. Esses mecanismos podem apresentar diversas origens pertencentes ao capital cultural¹⁶ do próprio autor ou de origens externas, fazendo da produção artística um resultado de eventos heterogêneos pertencentes ao autor e ao universo em seu entorno.

O artista ao se propor produzir uma obra imerge em uma soma de processos em dualidade, acertos e erros, tentativas incansáveis até o encontro com o resultado final. Tal resultado nem sempre se expõe objetivamente como uma obra acabada. Em alguns casos a obra artísticas só se resulta a partir da interação com o público, das reações momentâneas: a performance de Abramovic (2010)¹⁷ pode ser um exemplo nesse âmbito. Esse argumento serve para a compreensão das possibilidades de concepção inerentes a uma produção artística, assim como as representações alegóricas que podem ser aplicadas ao seu desenvolvimento.

¹⁵ Leverkühn também é um esteta, como Mann. Mas como Mann é um esteta com a consciência suja, um músico que sabe – como sabia Mann – de ter-se subtraído à luta contra os demônios do seu século para perseguir a própria vocação, de ter trocado a ética pela estética, de ter sacrificado a moral à arte. Este é o pacto com o diabo que Leverkühn, assim como Mann, fechou sem se dar conta até ser tarde demais. Até que o fundo destrutivo da civilização ocidental não assumiu o semblante apocalíptico do nacional-socialismo (tradução nossa);

¹⁶ Capital cultural é basicamente a informação em que cada indivíduo é moldado e carrega desde seus primeiros momentos de vida (BOURDIEU, 2006).

¹⁷ Marina Abramovic apresenta uma performance em 2010, no MoMa, em Nova York, onde a performance depende inteiramente da participação do público que visitava o museu.

A servia Marina Abramovic (1946) é uma artista performática contemporânea, muito conhecida por suas exposições artísticas impactantes, especialmente por possibilitar a interação do público em diversas apresentações, causando assim uma significação representativa em sua arte. Suas temáticas envolvem a psicologia, resistência física, a concepção da beleza, os relacionamentos humanos, e com a possível interferência do público, as interpretações em suas manifestações sofrem uma constante variação, possibilitando a ressignificação de uma mesma performance.

Aos processos de concepção de uma obra artística estão intrínsecas às alegorias que a compreendem. A filosofia a retrata como um modo interpretativo do real para o âmbito figurativo. Já comentamos anteriormente sobre estruturas similares presentes no Simbolismo, movimento que se sustenta através da análise do símbolo e significado por trás da representação irreal, assim como nas análises de Benjamin sobre o drama trágico barroco. O autor de uma obra pode imprimir sua visão de mundo, história e cultura à sua criação. Através desse processo se permeia a possível comunicação entre autor, obra e público. Porém, a reação gerada em quem contempla a obra não necessariamente possui significado próximo ao de sua origem. As alegorias representadas em uma obra podem não possuir a mesma significância entre autor e público.

Platão, em *A República*, por exemplo, menciona em *O Mito da Caverna* sobre as perspectivas alegóricas na interpretação humana como um processo de elucidação ou negação científica, partindo para uma continuada representação durante a história: “E se a forcarmos a fixar a luz, os seus olhos não ficarão magoados? Não desviará ele a vista para voltar às coisas que pode fitar e não acreditará que estas são realmente mais distintas do que as que se lhe mostram?” (PLATÃO, 2000, p. 319).

Não há como validarmos de forma objetiva, por exemplo, a estética das pinturas do espanhol Salvador Dalí (1904 – 1989) com uma ótica informatizada e virtual do século XXI, assim como não podemos validar, através da perspectiva moderna, a dimensão do registro e informação interpretativa que ele atribuía às suas pinturas. Para que possamos obter a compreensão das alegorias presentes nas fantasias representadas em sua obra é necessário dispor de conhecimentos que clarifiquem, de forma aproximada, da percepção da condição do artista, como aponta Silva (2015):

[...] Existe no artista a possibilidade de se afastar da realidade, através de dons especiais que transformam as suas fantasias em verdades de um novo tipo. No entanto mantém a possibilidade de encontrar o caminho de volta, do mundo de fantasia. A arte vai dar oportunidade ao artista

de realizar, no plano da fantasia, os desejos frustrados na vida real, quer seja por obstáculos externos ou por inibições morais. Através desta, o princípio do prazer é reconciliado com o princípio da realidade (Delgado, 2012)... [...] Ao longo da obra de Salvador Dalí são espelhadas várias das suas angústias e fixações, em especial relativas ao período da sua infância. Percebemos que Salvador recorre às teorias de Freud, fazendo uma autoanálise compulsiva, o que lhe confere mais controle sobre os seus sintomas, mas levanta, ao mesmo tempo, algumas questões, podendo tornar confusa e “tendenciosa” a percepção da veracidade de alguns factos (Graves, 2006). Ao tentarmos aprofundar quem seria Dalí, percebemos que para além da arte do caos e da sua megalomania, existe várias fragilidades que dão forma a uma identidade confusa com necessidade de proteção evidente, socorrendo-se para isso de vários “duplos” de forma a apaziguar a sua angústia (SILVA, 2015, p. 63; 68).

Como também comenta Messina (2013) ao observar ponderações de Monelle (2000) “music does not halt signification on the meaning of a word, but always promotes movement along the chain of interpretants”¹⁸. As distinções representativas alegóricas direcionadas a cada indivíduo se fazem presentes como um constante processo de interpretação e valor de significados.

Monelle acrescenta:

Allegory can be identified as the primary poetic form that conjugates representation and polysemicity: the allegorical trace does not only refer to one external – other – meaning, but to a flexible multiplicity of varied meanings (Quilligan, 1979:28). This flexibility, in turn, puts the reader/spectator/listener in a crucial position in the trace (Quilligan, 1979:226; Slemon, 1988:160), insofar as s/he is required to “choose to make a text with the writer’s words” (Hunter, 2010:275), or, more broadly, to actively interpret and make sense of the given trace.¹⁹(MONELLE Apud MESSINA, 2013, p. 23-24)

Outro apontamento que podemos destacar, na abordagem das leituras alegóricas de interpretações distintas, está presente no texto de Messina (2013) ao aproximar as colocações de Pugliese sobre um acontecimento de reivindicação através de uma ação aplicada à uma obra de arte. No episódio comentado, a conclusão de que o acontecido era

¹⁸ A música não interrompe a significação sobre o significado de uma palavra, mas sempre promove o movimento ao longo da corrente de interpretantes (tradução nossa).

¹⁹ A alegoria pode ser identificada como a forma poética primária que conjuga representação e polissemicidade: o traço alegórico não se refere apenas a um significado externo - outro -, mas a uma multiplicidade flexível de significados variados (Quilligan, 1979: 28). Essa flexibilidade, por sua vez, coloca o leitor / espectador / ouvinte em uma posição crucial no traço (Quilligan, 1979: 226; Slemon, 1988: 160), na medida em que é obrigado a “escolher fazer um texto com o palavras do escritor” (Hunter, 2010: 275), ou, mais amplamente, interpretar ativamente e dar sentido ao traço dado (tradução nossa);

apenas um ato de vandalismo é equivocada mediante os reais motivos envolvidos, em contorno do comportamento social e da reação política:

Pugliese describes these manifestations, perceived as incomprehensible and vandalistic by the dominant social groups, as attempts at proposing alternative political discourses, capable of reorienting the “caucacentric, monoglossic nation-state space into a place that is coextensive with southern community histories, politics and cultural practices” (Pugliese, 2008:13). It is important to highlight the fact that the disfiguration of these monuments does not represent a direct assault towards the work of art in itself, nor the author, but towards the cultural and political significations embedded in the monument.²⁰ (MESSINA, 2013, p. 23-24).

A perspectiva de evidenciar as interpretações impressas em uma obra, tanto no sentido de seu desenvolvimento quanto no resultado que sua produção é capaz de conceber, contribui para a elucidação de argumentos históricos, técnicos, peculiares e específicos às obras em análise. Uma obra de arte possui muito mais argumentos de valor do que se pode extrair apenas na ação contemplativa a ela empenhada. Este é o caso dos nossos dois objetos de pesquisa apresentados nesta seção. Thomas Mann fala em seu texto muito mais do que a história fictícia tradicional de Fausto, assim como Robert Johnson foi muito além do que um guitarrista do diabo.

As diversas óticas que podem emergir a partir de uma análise alegórica direcionada a uma obra artística, deve considerar a gênese presente nas várias obras literárias produzidas no entorno da temática fáustica. O mito de Fausto pode representar uma metáfora da ascensão social em que o diabo, responsável por esse progresso de *status*, representa o medo do indivíduo pobre e do excluído em penetrar os espaços da elite, e a elite com medo de ter seus espaços penetrados. Esta metáfora contém uma severa censura à ambição do excluído, porque prevê uma terrível punição final: a predição deplorável de sua alma.

A máxima presente nas obras fáusticas e no Fausto original discursa sobre um indivíduo, em posição subordinada por uma limitação existencial, que almeja ser elevado a condição de seu agrado, seja ela o desejo de longevidade, conhecimento, riqueza ou

²⁰ Pugliese descreve essas manifestações, percebidas como incompreensíveis e vandalísticas pelos grupos sociais dominantes, como tentativas de propor discursos políticos alternativos, capazes de reorientar o "espaço do Estado-nação caucacêntrico e monoglóssico em um lugar coextensivo às histórias, políticas e práticas culturais da comunidade sulista". (Pugliese, 2008: 13). É importante destacar que a desfiguração destes monumentos não representa um ataque direto à obra de arte em si, nem ao autor, mas sim aos significados culturais e políticos embutidos no monumento (tradução nossa).

sucesso. O personagem principal, em sua maior parcela, é alguém com experiência de vida, e um intelectual. A partir dessa premissa, sobrepondo a obra de Thomas Mann e a biografia de Robert Johnson, são reveladas diversas congruências e dicotomias alegóricas.

Das congruências alegóricas, podemos elencar, presente nos universos analisados, a inserção objetiva da música como elemento principal. Adrian Leverkühn poderia seguir outra carreira diante às possibilidades que lhe surgiram, porém, Mann faz de Adrian um músico. A música também é o grande viés da história de Robert Johnson. Através de sua guitarra, instrumento em ascensão na América do início do século XX, ele se estabelece como um grande nome da música *blues*, se não o maior e mais importante do instrumento. Outra similaridade é de vertente religiosa. Tanto Adrian Leverkühn, como Robert Johnson estavam inseridos em um ambiente com aproximação religiosa significativa. Tradicionalmente, na literatura fáustica, a teologia é a ciência mais presente nas obras. Na obra de Mann é através da teologia que seu personagem inicia seus interesses pela demonologia, e na narrativa do personagem Serenus são reveladas as costumeiras atividades nas igrejas luteranas, o que se atribui ao cotidiano da sociedade alemã e aos resultados dos movimentos luteranos difundidos pela empreitada de Martinho Lutero (1483 – 1546). Nos Estados Unidos, início do século XX, as igrejas americanas eram grandes celeiros para a difusão da música *gospel*, principalmente nas comunidades negras, e Johnson era constantemente refutado pela religião dominadora local, pois o *blues* que se escutava nos bares era a música do diabo, a música concorrente.

Observando as dicotomias alegóricas, podemos destacar as características e o ambiente social em que estavam inseridos, tanto na representação de Mann como na trajetória de Johnson. Adrian Leverkühn é um personagem que imprime o padrão branco, loiro de olhos claros, feição semelhante a nativos alemães. Tinha dois irmãos, era de família com posses, não nobre, mas burguesa, e podia escolher sua profissão mediante o pai ter vocações científicas e o oportunizar essa condição. Também possuía a oportunidade de estudar ou morar com parentes, estabelecidos em outras regiões. Optou pela carreira musical, especificamente pelas teclas, por incentivo de seu tio, Nikolaus Leverkühn, que possuía uma oficina de instrumentos musicais, o que facilitou o acesso de Adrian à música.

Robert Johnson é de outro extremo, se comparado com o personagem de Mann. Nosso guitarrista é negro americano, pobre, com educação curricular incompleta, vivendo no sudeste dos Estados Unidos, especificamente no estado do Mississippi, estado de

sociedade segregada, onde a escravidão ainda se mantinha estruturada. Ademais, filho de pais separados, sem nunca ter mantido contado com seu pai biológico. Posteriormente, vivenciou atos violentos de seu padrasto contra sua mãe e contra ele mesmo, e sua única possibilidade para tentar suprir suas necessidades básicas e sociais foram encontradas na música, no *blues*, na canção acompanhada por sua guitarra.

Há também algumas curiosidades sobre os paralelos entre Robert Johnson e Thomas Mann, observadas em nossa pesquisa. Além da confluência através da temática fáustica, que principalmente se dá pelo uso da música como motivo principal das tramas e conclusões do pacto macabro, alguns acontecimentos são, por acaso, interessantes. Por exemplo, as mães tanto de Johnson como de Mann se chamam Julia. Outra curiosidade do acaso é a morte do personagem de Mann, Adrian Leverkühn, e do *bluesman*, ambas são por acometimento de infecções estomacais. Dentre conexões e distanciamentos entre os dois contextos fáusticos, uma evidência se mantém determinante: tanto Robert Johnson quanto Thomas Mann se utilizam de seus Faustos como alusão às suas existências.

É de nosso intento destacar as observações que dialogam com as semelhanças e as distinções apresentadas nesta pesquisa. Robert Johnson e Thomas Mann, mesmo em realidades sociais diferenciadas, se aproximam do mesmo intuito ao usufruírem da temática fáustica, do drama trágico e da música como ferramentas representativas para as suas realidades, tendo ambos a busca por superação de seus conflitos eminentes. A ascensão musical de Robert Johnson é estritamente vinculada ao seu pacto fáustico, já na ficção sobre a vida do compositor Adrian Leverkühn, de Thomas Mann, a música é um emblema nacionalista corrompido, revelando os conflitos da sociedade alemã e as trágicas consequências da aliança com o nazismo.

A interpretação alegórica sempre se mantém em movimento. Neste trabalho, nos aprouve buscar essas concepções, pois as lutas e temáticas sociais assumidas por Mann e Johnson, em suas respectivas realidades, reverberam na sociedade atual. As alegorias por eles apropriadas e impressas em suas obras trágicas remontam uma complexidade das suas existências que ainda não se resolveram na contemporaneidade. Porém norteiam um posicionamento de reação sobre segregação racial, perseguição religiosa, o ataque a liberdade democrática, o negacionismo e o racismo, reação através de suas expressões artísticas.

Thomas Mann não dispôs de opção a não ser o exílio nos Estados Unidos para escapar da imposição nazista devido a Segunda Guerra Mundial. Rompe, portanto, com sua filosofia apolítica e torna-se um escritor defensor da liberdade e democracia alemã,

utilizando da literatura e de seu Fausto músico como ferramenta em seu favor. Robert Johnson necessitava sobreviver ao ambiente segregacionista que se encontrava, sofrendo preconceitos e injúrias até mesmo dos religiosos de sua raça, provando sua capacidade de ascensão mesmo contrária à realidade imposta pela sociedade em que estava inserido e, semelhante a Mann, agregando-se ao pacto fáustico para a sua imposição social. O pacto fáustico presente nos objetos desta pesquisa, tendo a música como adorno fundamental dos dois universos, é crucial para as representatividades sociais, culturais e políticas aqui refletidas.

CAPÍTULO III: INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

O *bluesman* do diabo, como Oakes (2019) menciona, através de seu legado continuou agregando representatividade na história da guitarra e da música popular, assim também como na contemporaneidade. Sua obra se reflete no trabalho de diversos artistas da música, como é o caso do renomado guitarrista americano Eric Clapton, que realizou várias performances dedicadas a Johnson e um álbum exclusivo para o músico – *Me and Mr. Johnson* (2004) – como tributo. Além disso, Clapton realiza anualmente o maior encontro de *blues* da América, o *Cross Road Guitar Festival*, que reúne artistas de todas as partes do mundo. Sua mais recente edição recebeu os guitarristas brasileiros Pedro Martins e Daniel Santiago, representantes da nova geração de guitarristas.

Figura 18 - Galeria de fotos o evento *Cross Road Blues* 2019.



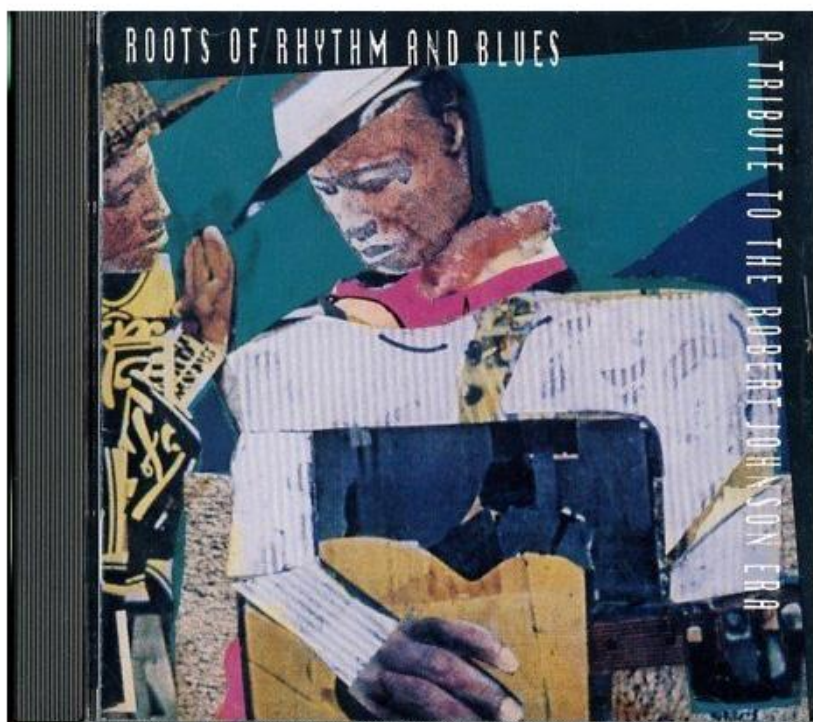
Fonte: www.crossroadsguitarfestival.com

Além de Eric Clapton e Keith Richards, outros músicos significativos para a música *blues*, o *rock* e a história da guitarra, mantêm afirmativamente a importância da

contribuição de Robert para a música. Keb' Mo', Rory Block, Terry "Harmonica Bean, Jimmy "Duck" Holmes, Taj Mahal, Bill "Howl-N-Madd" Perry, B. B. King, Elmore James, Bob Dylan, Bonnie Raitt, dentre outros. Muddy Waters, possivelmente o mais importante dos aqui mencionados, praticamente incorporou o estilo de Robert Johnson e se tornou um reflexo da sonoridade do *bluesman* do diabo, muitos descobriram Johnson através de Waters. Em 1969, a banda Led Zeppelin lançou seu álbum *Led Zeppelin II* com a canção *The Lemon Song*. A expressão "esprema meu limão até o suco escorrer pela minha perna" é uma das frases presentes na canção da banda, e faz alusão direta a Robert Johnson, pois costumeiramente ele utilizava essa frase (OAKES, 2019).

Outra obra importante foi a produção de um álbum dedicado à existência de Robert Johnson, lançado em setembro de 1992. O projeto foi intitulado *Roots of Rhythm and Blues: A Tribute to the Robert Johnson Era by Various Artists* e conta com a participação dos músicos Johnny Shines, Lonnie Pitchford, Henry Townsend, Robert Lockwood Jr., David "Honeyboy" Edwards, Jessie Mae Henphill, Elder Roma Wilson, Phill Wiggins, David Savage, John Cephas e Toshi Reagon. Em 1993, este álbum foi indicado ao Grammy Awards na categoria de melhor álbum tradicional de *blues*.

Figura 19 - Capa do álbum de 1992, em tributo a Robert Johnson.



Fonte: www.amazon.com/Roots-Rhythm-Blues-Tribute-Johnson/dp/

Através das observações pontuadas, destacando a relevância do *bluesman* nas produções de outros músicos que o interpretaram com o passar do tempo, temos como produto artístico anexado à pesquisa as gravações da canção *Me and Devil Blues* e a composição *Desigual*, de minha autoria, inspirada na vida e obra de Robert Johnson, cujo processo criativo foi fundamentado em teorias de autores aqui abordados. A composição possui também um texto poético baseado em momentos vivenciados por Johnson, perpassando o seu contexto dramático de vida, a realidade de uma comunidade segregada e o vestígio da temática fáustica presente em sua trajetória. Também utilizamos as aplicações da análise da retórica musical aplicada às formas composicionais modernas, especificamente do *blues* e *jazz*, para o nosso arranjo e performance.

A interpretação da canção *Me and Devil Blues*, composição de Robert Johnson gravada entre os anos 1936 e 1937, também é parte da análise de nossa pesquisa. Sobre essa canção, assim como sobre nossa composição, fazemos o uso dos conceitos teóricos por nós delimitados para a melhor compreensão contextual, organológica e musical desta produção. Através desses argumentos buscamos exercer o diálogo entre uma percepção do passado, especificamente o início do século XX, e as práticas interpretativas na modernidade, com o acesso a diversas tecnologias colaborativas para a performance.

Consequentemente discursaremos a respeito do processo composicional da canção inspirada na biografia de Johnson, argumentando procedimentos musicais retóricos, históricos, sociais e culturais, evidenciando o drama presente tanto em sua vida como na comunidade afro-americana segregada, do início do século XX. Foram consultados autores que produziram estudos para fundamentação da interpretação musical e performance artística. Através da bibliografia levantada nesta pesquisa, encontramos possibilidades analíticas através da retórica musical, da música contemporânea e da literatura que embasaram o desenvolvimento de nossa composição e performance.

3.1 A guitarra, a técnica e o estilo de Johnson

Além da projeção dos mistérios do mito fáustico contornando a sua biografia, Johnson é reconhecido sem objeções como figura importante para o desenvolvimento técnico da performance com a guitarra, e suas contribuições musicais para o *blues* são dignas de análises continuadas. Em primeiro momento, a prática do *blues* era realizada não apenas por um único músico. Comumente, os músicos estavam em duplas, possuindo

duas guitarras ou uma guitarra e uma gaita, além de realizarem a execução vocal das canções. Há de se destacar a gaita como um instrumento peculiar ao *blues*, instrumento que assume contribuição importante para o desenvolvimento técnico da prática da guitarra *blues*, pois o *slide* é uma técnica aplicada à guitarra que, semelhante à guitarra havaiana, produz um som aproximado à gaita.

Outra ponderação que devemos assumir é sobre a guitarra utilizada por músicos de *blues* e *jazz*. No início do século XX, especificamente na década de 30, a guitarra está vivenciando um processo de transformação e desafios evolutivos. Com o surgimento dos concertos musicais para quantidades maiores de público, a guitarra tradicional, chegada à América da Europa, inicia um processo para suprir a necessidade de amplificação sonora. O encordoamento de aço começa a fazer parte da guitarra, assim também como adaptações no tampo do instrumento e adições de placas metálicas na tentativa de aumentar a vibração e projeção sonora. Johnson experimentou guitarras neste novo estilo, como a guitarra *Archtop*, vivenciando um período de transição organológica do instrumento, pois em pouco tempo, os captadores eletromagnéticos surgem e a primeira guitarra elétrica é desenvolvida em 1932 (PRADO, 2009).

Figura 20 - Gage Brewer com a primeira guitarra elétrica e a guitarra ressonadora, em 1932.



Fonte: www.360wichita.com/blog/Events/Electric-Guitar-History

Em 1936, Robert Johnson teve a possibilidade de migrar para o uso da recente guitarra elétrica. Existiam mais dois modelos possíveis de guitarras, além da guitarra *Archtop*, eletricamente amplificadas: o modelo *Fry Pan* e a guitarra *Dobro* ou guitarra ressonadora. A guitarra *Archtop*, semelhante a Gibson ES-150 semiacústica, era muito utilizada pelos músicos do *jazz* no norte dos Estados Unidos. O músico Charles Christian foi o responsável por apresentar a guitarra elétrica a Johnson, entretanto, como músico do Delta, que continuamente transitava por várias cidades, tocando principalmente em lugares que não possuíam eletricidade, Robert se mantém fiel ao uso de sua guitarra não elétrica:

Charlie Christian had begun using an electric guitar in 1936, and the instrument was becoming a standard in jazz ensembles. After meeting a local club musician on the streets of Harlem, Robert was invited to play the man's electric guitar. The musician saw Robert and Shines carrying acoustic guitars and wanted to turn them on to the latest technology. He took them to the club where his guitar and amplifier were set up and let Robert try his hand at playing it. Although he liked

the volume, Robert told the guitarist and Shines he “couldn’t make it talk” like he wanted. The necessity of having to carry an amplifier to use with the guitar would also have seriously impaired Robert’s wanderlust. And, of course, many of the jukes, plantations, parties, and picnics that he played had no electricity. Robert had no use for an electric guitar. He was happy with his small-bodied acoustic Kalamazoo²¹ (CONFORT; WARDLOW, 2019).

Figura 21 - Charlie Christian com a sua guitarra elétrica.



Fonte: www.okgazette.com/oklahoma/jazz-icon-charlie-christians-legacy

Mesmo com o avanço tecnológico da guitarra, Robert Johnson não se afeiçoou pela atualização do instrumento. Outro argumento claro e que está relacionado ao desinteresse do *bluesman* pela guitarra elétrica é o uso do amplificador. Com o

²¹ Charlie Christian começou a usar uma guitarra elétrica em 1936, e o instrumento estava se tornando um padrão em conjuntos de jazz. Depois de conhecer um músico local nas ruas do Harlem, Robert foi convidado para tocar a guitarra elétrica do homem. O músico viu Robert e Shines carregando guitarras acústicas e queria transformá-los na mais recente tecnologia. Ele os levou ao clube onde sua guitarra e amplificador foram montados e deixou Robert tentar sua mão em tocá-lo. Embora ele gostasse do volume, Robert disse ao guitarrista e Shines que "não poderia fazê-lo falar" como ele queria. A necessidade de ter que carregar um amplificador para usar com a guitarra também teria prejudicado seriamente a luxúria de Robert. E, claro, muitos dos jukes, plantações, festas e piqueniques que ele tocava não tinham eletricidade. Robert não tinha uso para uma guitarra elétrica. Ele estava feliz com seu kalamazoo acústico de corpo pequeno (tradução nossa).

surgimento da guitarra elétrica, houve a necessidade de se desenvolver outro equipamento que reproduzisse a amplificação sonora necessária para as apresentações em público. Então, o amplificador surge como aparato adicional e elementar para os praticantes da guitarra elétrica. Porém, para um “músico da estrada” tornava-se dificultosa a logística para as viagens, pois o instrumentista deveria carregar um utensílio extra além de sua guitarra (CONFORT; WARDLOW, 2019).

Figura 22 - Divulgação da guitarra elétrica na década de 1930.

Gibson

New Electric Spanish Guitars

ES-250 Model

Body size 17" wide and 21" long—Advanced size like the L-7 and L-5—solid maple back and rim—maple neck—grip-top—resonant fingerboard—ebony frets with golden sunburst shading on top and back—fingerboard and peghead inlaid with attractive pearl designs—white, black and white inlaid binding on top of body and fingerboard—white inlaid binding on bottom of body and fingerboard—elevated brass celluloid fingerboard—side position marks—rosewood adjustable bridge—new Gibson "Gold-Plate" nickel individual machine heads—modern nickel extension tailpiece—19 frets—Exclusive Gibson Adjustable Truss Rod neck construction.

This instrument has built-in individually balanced tone generator unit housed with white, black and white celluloid. It has separate chroma plated pole pieces for each string, giving maximum in tone reproduction. Tone and volume controls are on one side. The extra strong shielded cord is 15 feet. Plays on spring protectors one shielded nickel.

PRICE (instrument and cord) \$150.00

ES-150 MODEL

Grand medium body—capped spruce top—mahogany back and rim—mahogany neck and rosewood fingerboard—ebony frets with golden sunburst—white inlaid binding on top and bottom of body and fingerboard—ebony adjustable bridge—brass celluloid fingerboard—side position marks—pearl inlay in fingerboard and peghead—side position marks—exclusive Gibson adjustable Truss Rod neck construction, and 19 frets. Extra tone generator unit built into guitar body. Tone and volume controls conveniently placed for instant regulation.

Price (instrument and 15-foot cord) \$77.50

Electric Tenor Guitar

Style EET (No. 304) Same as ES-150 but with Four String Tenor Neck and Fingerboard. 15 foot cord. \$77.50.

AMPLIFIERS

The ES-150 and ES-250 instruments are to be used with CH-150 or ES-150 Amplifier.

ES-150 Illustrated with ES-150 Amplifier

ES-150 CASE, No. 304—Acrylonite Cloth covering—heavy Fordless construction—pearl bound lining. \$15.00. **ZITHER CASE COVER**, Ten string waterproof cover—leather binding—metal latches. \$15.00.

Fonte: study.com/academy/lesson/charli-christian-biography-guitar-method

Robert Johnson possivelmente experimentou vários instrumentos durante sua jornada como guitarrista, porém dois se destacam, principalmente através das poucas e conhecidas imagens em que Johnson aparece empunhando uma “seis cordas”. Em uma das fotografias, o guitarrista está segurando a guitarra acústica Kalamazoo KG-14, o que consideram ser a sua primeira guitarra. Posteriormente, na fotografia mais popular do *bluesman*, ele surge com uma guitarra acústica Gibson L-I. Não há afirmação sobre com

quais das guitarras ele realizou suas gravações, pois essas duas imagens só se tornaram públicas na década de 1970. As guitarras são visualmente semelhantes, porém possuem variações de timbre, e tais informações norteiam a identidade sonora que Robert Johnson produzia com a guitarra (BACK, 2012).

Figura 23 - Robert Johnson com sua Kalamazoo KG-14.



Fonte: *Robert Johnson Devil's Son*.

Figura 24 - Robert Johnson e sua guitarra Gibson L-I, em 1936.



Fonte: *Up Jumped The Devil*

Após um breve resumo sobre o impacto que Robert Johnson causou na música, a sua relação com o seu instrumento, e seguindo para o processo interpretativo e performático, o músico ao se apresentar publicamente demonstra uma outra forma de tocar *blues*. Enquanto alguns instrumentistas necessitavam de outro guitarrista ou de um gaitista para performarem ao estilo *blues*, Robert Johnson executa, sozinho com sua guitarra, canções com baixos arpejados, acompanhamento harmônico e intenções melódicas fazendo referência a uma gaita ou a outra guitarra solo, ao mesmo tempo em que canta a letra de suas composições.

É possível que essa tomada estilística assumida por Robert Johnson tenha potencializado a sua projeção artística, sendo ele possivelmente um dos únicos a surgir com essa proposta interpretativa na época. Porém, sua técnica não foi difundida originalmente por ele, mas por Johnnie Temple, que foi o primeiro guitarrista a aplicar a técnica do baixo utilizado por Johnson em uma gravação. Não muito tempo depois, Temple afirma espontaneamente que ele aprendeu o estilo com Robert:

Robert stayed in Hattiesburg until at least the end of 1933 or early 1934, according to Johnnie Temple. Some blues historians have posited that it was Temple who taught Johnson the stomping bass that Temple

first recorded on Lead Pencil Blues in May 1935. But Temple freely admitted that R. L. taught him the pattern. "Now I tell you, as far as that beat there [the boogie bass pattern], R. L., the boy that I was telling you about, [was] the first one I ever heard use it, and I was the one carried it to Chicago. And I'm the one that made that beat popular. It was similar to a piano boogie bass. But R. L., the boy that learned me, yes sir, I learned that from R. L. in '32 or '33. I was the first person to carry that stompin' bass to Chicago," he boasted. "I learned it from that boy R. L.". That particular boogie shuffle became one of the most important riffs in blues music. While Temple did beat Robert to the studio by a year, he honestly admitted that he learned the bass pattern from him at least two years earlier. In return, Temple showed Robert the open E minor tuning that he had learned from Skip James. Robert appropriated the tuning only one time on record, for "Hellhound on My Trail"²² (CONFORT; WARDLOW, 2019).

O estilo de tocar guitarra de Johnson foi um grande contribuinte para a sustentação de seu mito fáustico. E além de ressurgir com pleno domínio do instrumento, Robert Johnson deixou como registro histórico 42 gravações em áudio, canções que se tornam fonte valiosa para os aficionados em *blues* e que eternizam o renomado guitarrista. É interessante pontuarmos as condições que ele se encontrava como músico e de como essas gravações foram realizadas. Johnson vivia uma vida boêmia, um músico da noite, amante do álcool, assim como de mulheres. Originalmente são gravadas vinte e nove faixas, porém ocorreram dois momentos em que essas canções foram registradas. O período dessa produção foi entre os anos de 1936 e 1937, e foi um processo repleto de peculiaridades cabíveis ao nosso *bluesman*.

Robert Johnson's discography consist of 29 original songs, plus a series of copies, some of which remained and some of which were lost. In total, today we can claim around 42 songs, some of which are subject of controversy regarding their real paternity. The songs were recorded in just two sessions between 1936 and 1937. The first session took place on the 23, 26 and 27 of november 1936 in Gunter Hotel, San Antonio, Texas. Ernie Oertle, manager of ARC at that time, was in charge of the first recordings. The second session took place in April the following

²² Robert ficou em Hattiesburg até pelo menos o final de 1933 ou início de 1934, de acordo com Johnnie Temple. Alguns historiadores do blues afirmaram que foi Temple quem ensinou a Johnson o stomping bass que Temple gravou pela primeira vez no Lead Pencil Blues em maio de 1935. Mas Temple admitiu livremente que R.L. ensinou-lhe o padrão. "Agora eu te digo, quanto a que batida lá, o padrão boogie bass, R. L., o menino que eu estava falando sobre, foi o primeiro que eu ouvi usar, e eu fui o único que levou para Chicago. E fui eu que fiz essa batida popular. Era semelhante a um piano boogie bass. Mas R. L., o garoto que me ensinou, sim senhor, aprendi isso com R.L. em 1932 ou 1933. Eu fui a primeira pessoa a levar esse baixo pisado para Chicago", ele se gabou. "Aprendi com aquele garoto R.L.". Esse boogie shuffle em particular tornou-se um dos riffs mais importantes na música blues. Enquanto Temple venceu Robert no estúdio por um ano, ele honestamente admitiu que aprendeu o padrão de baixo com ele pelo menos dois anos antes. Em troca, Temple mostrou a Robert a afinação em Mi menor que ele tinha aprendido com Skip James. Robert se apropriou da afinação apenas uma vez, na gravação para "Hellhound on My Trail" (tradução nossa).

*year, for the same label, but this time it wasn't a simple rehearsal session, but a full-blown recording session due to the success of Johnson's first songs. Therefore, the artist recorded in one of the offices of Brunswick Records, where ARC had established their headquarters. And that was all. However, it was not an easy thing to do, since Johnson was irritable, tense and Always under the influence of alcohol*²³ (BARRERA, 2015, p. 464).

Notoriamente, Robert Johnson possuía os “clichês” que acompanham vários casos conhecidos de astros do *rock and roll*. Acreditamos que muito do que veicula a vertente musical do *rock* na atualidade possa ter sua origem no *blues* e em Johnson, considerando que muitas bandas se estigmatizam da mesma temática fáustica e dos mesmos hábitos praticados por ele, pois ainda se utiliza com ênfase a imagem obscura e rebelde do *rock*. Robert Johnson possui registros de infrações e de comportamento desordenado, causando até sua própria prisão no período em que estava produzindo suas gravações. Essa poderia ser considerada figurativamente parte da maldição fáustica presente na história de Johnson, porém nada mais é do que o reflexo de uma vida sofrida que busca distrações nos prazeres momentâneos.

*The manager Dan Law struggled a lot to keep him under control to no avail, since, after he accommodated him in a boarding house in San Antonio, he received an urgent call from Oertle himself, who was notified by the police that his protégé had been arrested for drunk and disorderly behaviour, fight, and resisting the police. Johnson was taken out of prison with great difficulty, but he was brutally beaten up, and it seems he was also hit with his beloved guitar. The thing put to silence immediately, but the next day Johnson appeared asking for 50 cents “to go to a woman, otherwise he would not be able to record”. That explains while around three days passed between different recordings, that at that time were being done with strict rhythm and “in series”*²⁴ (BARRERA, 2015, p. 464).

²³ A discografia de Robert Johnson consiste em 29 canções originais, além de uma série de cópias, algumas das quais permaneceram e outras foram perdidas. No total, hoje podemos dizer que são 42 canções gravadas, algumas possuindo polêmica quanto à sua real autoria. As canções foram gravadas em apenas duas sessões entre 1936 e 1937. A primeira sessão ocorreu nos dias 23, 26 e 27 de novembro de 1936 no Gunter Hotel, San Antonio, Texas. Ernie Oertle, empresário do ARC na época, foi o encarregado das primeiras gravações. A segunda sessão ocorreu em abril do ano seguinte, para a mesma gravadora, mas desta vez não foi uma simples sessão de ensaio, mas uma sessão de gravação completa devido ao sucesso das primeiras canções de Johnson. Por isso, o artista gravou em um dos escritórios da Brunswick Records, onde a ARC havia estabelecido sua sede. E foi só isso. No entanto, não foi uma coisa fácil de fazer, já que Johnson estava irritado, tenso e sempre sob a influência de álcool (tradução nossa).

²⁴ O agente Dan Law lutou muito para mantê-lo sob controle, mas foi em vão, pois, depois de acomodá-lo em uma pensão em San Antonio, recebeu uma ligação urgente do próprio Oertle, que foi avisado pela polícia de que seu protegido havia sido preso por embriaguez e comportamento desordeiro, briga e resistência à polícia. Johnson foi tirado da prisão com grande dificuldade, mas foi brutalmente espancado e aparentemente também foi atingido por sua amada guitarra. A situação silenciou imediatamente, mas no dia seguinte, Johnson apareceu pedindo 50 centavos “para levar para uma mulher, senão ele não poderia

Robert tinha como sonho de carreira gravar suas canções. Para ele, realizar as sessões de gravação era o que determinava o prestígio em ser um músico profissional. Sua oportunidade em gravação ocorre devido a procura H. C. Speir por novos artistas. Ao conhecer Johnson, Spier entra em contato com os produtores Ernie Oertle e Don Law para as gravações definitivas do guitarrista. Mesmo privado de algumas atividades por estar em um local segregado, o *bluesman* se destaca pela sua experiência em tocar guitarra nos bares de *blues*. Os músicos que costumeiramente gravavam no Texas rapidamente se cansavam, pois eram realizadas no mínimo quatro sessões de gravação para uma única música, para se ter sempre o registro da melhor captação sonora. Porém, a resistência física de Robert nas gravações era superior, resultado das suas frequentes apresentações em várias cidades (CONFORT; WARDLOW, 2019).

Variados boatos sobre as condições em que se encontrava Robert Johnson para realizar suas gravações foram surgindo. Alegavam que ele sempre tocava sua guitarra de costas para os outros, pois seu semblante era alterado para uma forma demoníaca. Entretanto, os produtores Speir e Law relatam que a única vez que viram Robert tocar de costas foi para um grupo de músicos mexicanos que estavam realizando gravações no mesmo estúdio em que ele se encontrava. Como sua técnica *boogie woogie* para a guitarra foi difundida primeiro por Jonie Temple, ele não quis arriscar que outros músicos o copiassem. Os vinis com as gravações de Robert são o principal trunfo de seu sucesso, de sua importância para a música e para a evolução da guitarra, possuindo várias regravações e relançamentos com o passar dos anos. As produções posteriores em homenagem a Robert Johnson renderam quatro indicações ao Grammy Awards, sendo premiado em 1990 na categoria Best Historical Album (CONFORT; WARDLOW, 2019).

3.2 Interpretando Johnson

Ao fim de validar uma abordagem à música de Robert Johnson realizamos estudos direcionados aos processos interpretativos com ênfase em performance. Partindo do pressuposto do mito fáustico presente na biografia de Robert Johnson, observando a origem do personagem Fausto, datada no final do século XV, temos um distanciamento

gravar”. Isso explica os três dias que se passaram entre gravações diferentes, que naquela época eram feitas de forma estrito e “em série” (tradução nossa).

na linha temporal de aproximadamente quinhentos anos de história até chegarmos em Robert Johnson no início do século XX. Tais processos nos impulsionam às análises interpretativas históricas, que corroboram nossas abordagens e delimitações da interpretação evidenciada nas gravações de Johnson e nos relatos sobre a sua atuação como músico. A análise das práticas interpretativas, ou processos construtivos de performance também nos servirá de fundamentação, para as indicações performáticas sobre as canções de nosso músico, como aponta Castagna:

Embora nem sempre tenha esse significado em língua portuguesa, as práticas interpretativas (performing practice) representam o estudo da maneira como a música foi executada no passado. Esse tipo de abordagem surgiu já no século XIX, a partir das primeiras execuções de obras anteriores a essa fase, de autores como Bach, Handel e outros, estendendo-se, no século XX, a composições renascentistas e medievais e chegando até à Antiguidade” (CASTAGNA, 2008, p. 26).

Os caminhos interpretativos variam devido à proposta que pode ser assumida pelo intérprete. Pontuamos que estes estudos aqui realizados, sobre a análise biográfica e artística de Johnson, possibilitam ao leitor deste texto uma compreensão mais abrangente de nossas escolhas. Nossas justificativas iniciam uma argumentação sobre os processos interpretativos que podem ser assumidos para a delimitação da performance musical. Assimilamos que o intérprete deve se apropriar das mais sólidas informações artísticas e musicológicas para que sua performance tenha relevância quando realizada. Sobre os processos interpretativos temos diversas abordagens possíveis: Benedetto Croce que observa que a música deve ser executada através de uma imersão ao passado fidelizando todas as características originais do compositor. Porém, Giovanni Gentile e H.G. Gadamer, assumindo oposição, definem que a execução musical deve validar o discurso subjetivo do intérprete. Gentile destaca a tradução realizada pelo intérprete e Gadamer ressalta a fusão dos horizontes contemporâneos à obra e ao intérprete (ABDO, 2000).

Quando falamos de arte muito se associa o pensamento subjetivo e até mesmo a criação empírica. Porém, essa argumentação é questionável devido à inexistência de registros processuais, metodológicos e técnicos que tais decisões possuem, além da insuficiência analítica para a própria classe artística. A aleatoriedade ou relatividade das atividades artísticas, quando utilizadas como argumento principal, tornam-se mecanismos arriscados para serem utilizados como parte representativa de uma respectiva sociedade ou cultura. Os resquícios característicos de uma sociedade comunicam através de diversos

registros que superam as transições de tempo e espaço. O intérprete tem a possibilidade de possuir a subjetividade como ferramenta colaborativa ao que é evidenciado pelo compositor, seguindo as ponderações de Abdo:

Em certo sentido, também o relativismo de H. J. Koellreutter pode ser qualificado de “moderado”: o executante tem um papel eminentemente ativo e criador – a interpretação é “decodificação dos signos musicais”, logo operação que se define como “tradução subjetiva” (KOELLREUTTER, 1985, p.78) –, mas o processo interpretativo não fica inteiramente entregue à sua subjetividade; ele deve “perceber” as “relações sonoras” criadas pelo compositor. (KOELLREUTTER Apud ABDO, 2000, p.17).

Assim, possuímos um conceito de percepção do processo interpretativo que se define, neste caso específico, como as escolhas que se objetivam na realização performática das canções de Robert Johnson. Nossas decisões se direcionam para um diálogo entre autor e intérprete, onde a criação pertencente ao intérprete, condicionado como receptor, que desenvolve os conhecimentos e intenções possíveis através das informações prescritas pelo autor. Não cabe a tentativa de criar algo totalmente novo, assim como não se pretende regressar ao espírito temporal fidedigno do autor. Mas é um processo de aprofundamento discursivo sobre a obra que o intérprete tem como privilégio ou missão de cumprir.

De modo geral, Pareyson contrapõe-se às difundidas concepções neo-idealistas da arte como “forma de conhecimento” e “forma de expressão”. Longe de ser uma atividade puramente espiritual, uma “espiritualidade formada”, a arte é, pelo contrário, uma “física formada”, sendo-lhe, portanto, essencial o “processo de extrinsecação física”. Desse prisma, os conceitos de forma e formatividade aparecem como os mais adequados para definir a arte e a atividade artística: a arte é “forma”, sic et simpliciter, sem genitivo e sem complemento, puro “êxito” de um exercício intencional e preponderante da “formatividade” (atividade humana, que alia, indivisivelmente, invenção e produção de formas). (ABDO, 2000, p. 19).

A performance, como resultado do processo interpretativo, possui um percurso repleto de desafios, tentativas necessárias de solucionar lacunas abertas que surgem na análise sobre uma obra. Independentemente do nosso objeto artístico central, a compreensão dos diversos aspectos: históricos, culturais, sociais, técnicos e metodológicos, presentes em uma manifestação artística, demanda determinado grau de percepção destes saberes. A interpretação e performance foram delimitadas através de

diversas análises, sendo elas literárias, audiovisuais e sonoras, equivalendo os aspectos técnicos de execução da guitarra e o contexto social em que seu autor estava inserido, buscando manter todas as decisões interpretativas em conformidade com a fisicidade das composições, com os seus próprios argumentos.

Executar, interpretar, compreender uma obra de arte – seja ela musical, pictórica, escultórica, poética, teatral, cinematográfica etc. – não significa, portanto, alcançar um significado que transcende a sua fisicidade (como se esta fosse simples meio expressivo, representativo ou cognoscitivo), mas fazer falar a sua própria realidade física com sentidos espirituais. A arte é, sim, expressiva e comunicativa, mas expressa e comunica, antes de tudo, a si própria, pois é de seu ser forma que se irradia, essencialmente, a sua plenitude revelativa e expressiva, e não de eventuais referentes externos. Dizer que a arte é forma significa dizer que ela é, ao mesmo tempo e indivisivelmente, uma forma e um mundo: “... uma forma que não exige valer senão como pura forma e um mundo espiritual que é um modo pessoal de ver o universo. (PAREYSON Apud ABDO, 2000, p. 19).

Existem cuidados que devem ser tomados no processo interpretativo. O processo argumentativo entre o intérprete e a obra, a troca de informações entre o músico do agora e o autor fixo em outra realidade existente no passado, a criação e a fantasia transcendental que podem acarretar dicotomias do que realmente se deve buscar. Há um discurso que deve ser considerado, fundamentado nas ações e experiências que revelam, em um olhar mais observador, as representações culturais. A performance deriva de sentidos e significados adquiridos do processo interpretativo sobre uma obra.

Of course we can also set ourselves up as our own authority, but only after having paid our dues as an apprentice indentured to higher powers. To play a piece of music without caring for any agent of authority would mean that we would no longer be interpreting at all but approaching music via other, conceptual frames. Improvisers, for example, consider their practices hybrid acts of creation and embellishment, weaving the new into the old. As for composers who play or conduct their own music, it would never dawn on them to think of their performances as interpretations: for their acts of composition, on the other hand, they draw on the Godlike metaphor of creation, breathing life into nothingness. If we look carefully, therefore, at the figurative language used to characterize and represent what musicians do, we end up with a revealing analysis of cultural usage which guides us to the sense behind actions and experiences²⁵. (DREYFUS, 2007, p. 254).

²⁵ É claro que também podemos nos estabelecer como nossa própria autoridade, mas somente depois de pagar nossas dívidas como aprendizes contratados por poderes superiores. Tocar uma peça musical sem nos importar com nenhum agente de autoridade significaria que não estaríamos mais interpretando, mas abordando a música por meio de outros conceitos. Os improvisadores, por exemplo, consideram suas

Através dos argumentos observados, definimos os caminhos interpretativos para a realização da performance da canção *Me and Devil*, autoria de Robert Johnson. As canções de *blues* representavam em suas letras a realidade da comunidade negra, dificuldades tanto externas, com seus padrões, como internas em suas relações familiares. Ocorria o machismo, misoginia e a violência à mulher negra, assim como surgiam notícias de mulheres que assassinavam seus maridos por assumirem, em alguns casos, a representação de chefes do lar. *Me and Devil* é uma canção que apresenta essa relação imprevisível da comunidade afro-americana, que vivenciava linchamentos públicos, encontrava cadáveres despejados nos acostamentos das estradas, situações degradantes além da pobreza (ESPÍNOLA, p. 307, 2016).

Me And The Devil (Robert Johnson)

*Early this morning
When you knocked upon my door
Early this morning, ooh
When you knocked upon my door
And I said "hello Satan"
I believe it's time to go"*

*Me and the Devil
Was walkin' side-by-side
Me and the Devil, ooh
Was walking side-by-side
I'm going to beat my woman
Until I get satisfied*

*She said "you don't see why
That I will dog her 'round"
She say "you don't see why, hoo
That I would dog her 'round"
It must-a been that old evil spirit
So deep down in the ground*

práticas atos híbridos de criação e embelezamento, tecendo o novo com o antigo. Quanto aos compositores, que tocam ou regem sua própria música, nunca surgiria neles a ideia de pensar as suas performances como interpretações: para suas ações composicionais, por outro lado, eles recorrem à metáfora divina da criação, dando vida ao nada. Se olharmos atentamente, portanto, para a linguagem figurativa usada para caracterizar e representar o que os músicos fazem, chegaremos em uma análise reveladora da representação cultural que nos guia para o sentido por trás das ações e experiências (tradução nossa).

*You may bury my body
Down by the highway side
You may bury my body, hoo
Down by the highway side
So my old evil spirit
Can get a Greyhound bus and ride*²⁶

A letra de *Me and Devil*, através das ponderações de Epínola (2016), retrata as relações dos casais negros da época. Possivelmente Robert expressa nessa música as experiências que sua mãe vivenciou em seus relacionamentos. Porém há uma menção ao convívio hostil com o patrão branco e a perseguição aos negros, os trechos *She said "you don't see why That I will dog her 'round"* e *You may bury my body Down by the highway side* retratam tal hostilidade. Também era comum entre os compositores de *blues* a utilização de termos femininos, como *baby*, para expressarem suas indignações com o tratamento que recebiam de seus patrões.

A estrutura musical da composição de Robert Johnson revela especificamente as características técnicas que o destacaram, e um novo estilo do *blues* que estava sendo inicialmente desenvolvido. Em *Me and Devil*, a guitarra de Johnson é afinada um semitom abaixo da afinação *standard*, afinação padrão da guitarra moderna. A harmonia segue a progressão tradicional do *blues*, com ênfase nos graus I – IV – V, possuindo respectivamente os acordes Ab7 – Db7 – Eb7. Entretanto, mesmo reproduzindo os padrões tradicionais gerais do *blues*, Johnson apresenta uma canção com um *riff*²⁷ de introdução, um movimento de baixo destacado e a alternância da região dos acordes na extensão do instrumento.

Nossa interpretação da canção de Robert Johnson ocorre através da escuta de suas gravações. Utilizamos algumas partituras para a comparação com os áudios, porém, as escritas nas pautas não possuíam indicações das dinâmicas próximas a execução do *bluesman*. Também realizamos a análise sobre vídeos de interpretes de Johnson, como as performances de Eric Clapton em *Sessions For Robert Johnson*, e de guitarristas do *blues*

²⁶ De manhã cedo/ Quando você bateu na minha porta/ De manhã cedo, ooh/ Quando você bateu na minha porta/ E eu disse "olá Satanás"/ Eu acredito que é hora de ir "/ Eu e o demônio/ Andávamos lado a lado/ Eu e o demônio, ooh/ Andávamos lado a lado/ Vou bater na minha mulher/ Até eu ficar satisfeito/ Ela disse "você não vê por que/ Que eu sou o cão em sua volta"/ Ela disse "você não vê porque, hoo/ Que eu sou o cão em sua volta"/ Deve ser aquele velho espírito maligno/ Tão no fundo do solo/ Você pode enterrar meu corpo/ Descendo ao lado da rodovia/ Você pode enterrar meu corpo, hoo/ Descendo ao lado da rodovia/ Então meu velho espírito maligno/ Posso pegar um ônibus Greyhound e andar (tradução nossa).

²⁷ Riff – melodia característica de uma música ao estilo rock reproduzida repetidamente por uma guitarra.

como Muddy Waters tocando *You Can't Loose What Your Never Had* e B.B. King em *Cross Road Blues Festival Concert 2010*, para delimitarmos nossa performance. Utilizamos a guitarra semiacústica Ibanez Artcore AG75, guitarra semelhante ao instrumento que Charlie Christan apresentou a Johnson na década de 1930, e nos apoiamos no conceito de H.G. Gadamer no intuito da fusão das épocas musicais.

Por fim, nossa performance²⁸ da canção *Me and Devil* ocorreu no dia 12 de dezembro de 2019, no auditório da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, unidade da Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT, juntamente com a performance das músicas *Cross Road Blues* e a composição *Desigual*.

Figura 25 - Performance de Lucas Passos em 2019.



Fonte: arquivo pessoal.

²⁸ A performance foi realizada como trabalho final da disciplina Tópicos Avançados em Interpretação Musical, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA. Tal evento foi registrado em audiovisual e a performance da canção está disponível no link <https://drive.google.com/file/d/1rlbxLwZkOk2910N1QIEC1eWbEqwEz6V7/view?usp=sharing> para acesso de todos.

3.3 Processo composicional

Além da interpretação e performance da canção *Me and Devil*, para essa pesquisa foi estimulado o desenvolvimento de uma composição dedicada a Robert Johnson. A composição é inspirada, também, na clássica temática fáustica tornando o fazer artístico intrínseco aos estudos composicionais e literários. Através desta canção autoral, as alegorias e representações presentes tanto na música quanto na literatura tornam-se argumentos fundamentais.

Todo o levantamento histórico, social e cultural nesta pesquisa ampara o texto poético e a composição musical aqui apresentada. A letra da composição possui como fundamentação inicial o momento de desprezo de Robert Johnson que, por ser um músico de *blues*, em dois de seus relacionamentos, sofreu rejeição dos familiares de suas companheiras. Isso, inicialmente, se sucedeu devido ao preconceito social rotulado por líderes religiosos, sobre a prática musical do *blues*. A canção retrata a vida do afro-americano do Mississippi, no início do século XX, assim também como o histórico mito fáustico presente na literatura histórica e na biografia de Johnson. Apresentamos aqui a canção composta inerente ao nosso produto artístico:

Desigual
Lucas Passos

*Sem nada em minhas mãos
Eu sigo para qualquer lugar
Minh'alma só quer a dor sossegar
Na estrada a solidão
Dedilha mais uma canção
E a tua voz querendo me despir
Teu silêncio fala mais que o perdão*

*Baby acho que não vai dar
O deus que você serve nem me quer por
perto
Tentei te entender até quis te amar
Mas essa luz é fraca e me deixa cego*

*No campo o algodão
Tem mais valor que o coração*

*Que leva a vida resistindo a dor
O amor que eu perdi
Me fez de fausto sem negar
A maldição que insiste ecoar
Teu inferno é maior que o perdão*

*Baby acho que não vai dar
O deus que você serve nem me quer por
perto
Tentei te entender até quis te amar
Mas essa luz é fraca e me deixa cego
O deus que você serve nem me quer por
perto
O deus que você serve é o seu próprio
ego*

Discorrendo às nossas abordagens temáticas presentes no texto poético da nossa composição, podemos iniciar uma reflexão pelo título “Desigual”. Na bíblia sagrada, manual da filosofia cristã, o apóstolo Paulo dá aos fiéis um conselho contra a influência dos pagãos. Tal mensagem é direcionada a segunda carta do representante da fé aos devotos da cidade de Coríntios, como apresenta Almeida:

Não vos ponhais em julgo desigual com os incrédulos; porquanto que sociedade pode haver entre a justiça e a iniquidade? Ou que comunhão, da luz com trevas? Que harmonia, entre Cristo e o Maligno? Ou que união, do crente com o incrédulo? (ALMEIDA, 1999, p. 150).

Este é o trecho que podemos considerar a base discursiva utilizada para o ato de rejeição que Robert Johnson sofreu pelos cristãos da sua própria raça, religiosos negros. Naturalmente, Johnson foi identificado como uma pessoa nociva para a fé por ser um músico de *blues*, estilo considerado pagão e diretamente concorrente das igrejas locais, por ser tocado nos bares.

A poética da música está estruturada em quatro temáticas. Estas temáticas se relacionam objetivamente com o desenvolvimento deste texto. Nossa discussão se inicia através da origem fáustica literária, parte para a aproximação com a biografia de Robert Johnson, possui abordagem da prática e vida do músico do Mississippi no início do século XX, e encontra as relações sociais e condições de vida da comunidade negra pertencente à época e ao lugar. A delimitação das temáticas e das frases da canção ficam dispostas na seguinte organização:

A vida do músico *bluesman* do Mississippi no início do século XX:

Sem nada em minhas mãos; Eu sigo para qualquer lugar; Na estrada a solidão; Dedilha mais uma canção.

Momentos dramáticos de Johnson e do Fausto literário:

Minh'alma só quer a dor sossegar; O amor que eu perdi; Me fez de fausto sem negar; A maldição que insiste ecoar.

A vida da comunidade negra nos campos do Mississippi no início do século XX:

No campo o algodão; Tem mais valor que o coração; Que leva a vida resistindo à dor.

A ação opressora da igreja sobre os músicos de *blues* e a manipulação da comunidade negra através da fé:

Teu silêncio fala mais que o perdão; Teu inferno é maior que o perdão; Baby acho que não vai dar; O deus que você serve nem me quer por perto; Tentei te entender até quis te amar; Mas essa luz é fraca e me deixa cego; O deus que você serve nem me quer por perto; O deus que você serve é o seu próprio ego.

Sobre o arranjo musical de nossa composição, direcionamos às progressões harmônicas e frases melódicas para refletirem uma sonoridade mais densa e melancólica, tanto na definição dos acordes como na expressão vocal, algo muito presente nas composições para *blues*. Devemos pontuar que, segundo o texto *Música y retórica en el barroco* de López Cano (2000), o conteúdo afetivo de uma obra deve atender quatro elementos: modos, intervalos, dissonância e indicações de tempos. Além disso, os modos podem ser empregados através de características afetivas. Também, as tonalidades podem conceder qualidades afetivas para a obra musical. Sendo assim, os aspectos que justificam nossas estruturas musicais começam na definição da tonalidade em Mi bemol menor, utilizada por Johnson em *Me and Devil*, que representa horror e espanto, e da utilização do modo Eólio nas melodias vocais, que representa as batalhas internas dos sentimentos (CANO, 2000).

Além das escolhas com base nos argumentos de López Cano (2000), aplicamos também ao nosso arranjo musical referências ao estilo tradicional do *blues*. Tradicionalmente, o *blues* segue uma estrutura de compasso 12/8, com o movimento harmônico na progressão I – IV – V e com aplicação melódica da escala Pentatônica. Há de se observar que no *blues*, sua peculiaridade em relação aos demais estilos musicais, todos os acordes dessa progressão harmônica possuem a característica sonora em função dominante, onde todos são maiores e recebem a sétima menor (SILVA, 2012). Porém, como já discutimos anteriormente, sobre o aspecto da fidelização a interpretação musical apresentado por Benedetto Croce, o que não está nas nossas intenções, nossa composição se utiliza das estruturas apenas como referências, não como ordem.

Apresentamos a seguir a partitura com a linha melódica vocal e com os acordes empregados à nossa canção:

Figura 26 - Partitura da música “Desigual”.

Desigual

Lucas Passos

Chords: Ebm7, Cb(add9), Ebm7, Cb(add9), Db(add9), Ebm7, Cb(add9), Ebm7, Cb(add9), Abm(add9), Db F(11), Gb6, Ebm7, Cb(add9), Ebm7, Cb(add9), Abm(add9), Db F(11), Gb6, Bbm7, Bb7, Ebm7, Gb(add9), Ebm7, Gb(add9), Cb(add9), Abm7, Bb7, Ebm7, Gb(add9), Cb(add9), Abm7, Bb7, D.C. al Fine.

Lyrics:

Sem na - daem mi - nhas mãos eu
 No cam - poo al - go - dão tem

si - go pa - ra qual-quer lu-gar mi - nh'al - ma só quer a dor so - se -
 mais va - lo - or queo co - ra-ção que le - vaa vi - da re - sis - tin - doa

gar Naes - tra - daa so - li - dão de - di - lha guais u -
 dor Oa - mor que eu per - di me - fez de faus - to

ma can-ção ca tu - a voz que - ren - do me des pir
 sem ne-gar a mal - di-ção quein - sis - te e - co - ar

Teu si - lén - cio fa - la mais que o per - dão
 Tua in - fer - no é mai - or que o per - dão

Ba - by a - cho - que não vai dar o deus que

vo - cé ser - ve nem me quer por per - to Ten - tei - te

en - ten - der a - té quis te a - mar mas e - ssa

luz é fra - ca e me dei - xa ce - go

D.C. al Fine

Fonte: Produzida por Lucas Passos.

Nossa composição segue uma proposta musical moderna, porém com as referências do estilo *blues* aparentes. A fórmula de compasso se mantém ternária, porém não como 12/8, mas simplificada para 6/4. A música “Desigual” possui os acordes Ebm7, Cb(add9), Db(add9), Abm(add9), Db/F(11), Gb6, Gb(add9), Abm7, Bbm7, Bb7. Esses acordes são executados imprimindo o movimento harmônico de tônica, subdominante e dominante. Para os repousos em função tônica temos os acordes de Ebm7 e Gb6, para a função subdominante temos os acordes Cb(add9), Abm(add9), Abm7 e Bbm7. E para a função dominante temos os acordes Db(add9), Db/F(11) e Bb7.

Melodicamente, podemos sinalizar o modo de Mi bemol Eólio como o modo central da nossa composição. Porém, os intervalos da nossa melodia restringem sua ênfase nas notas da escala Pentatônica Menor de Mi bemol, com acréscimos da nota Re para um efeito de maior dissonância no momento de tensão da passagem entre os compassos 25-28, desempenhando referência direta à execução instrumental melódica e vocal do *blues* tradicional. Nossa opção de escrita musical segue a padronização da notação para os músicos jazzistas, onde se possibilita a interpretação musical não restritiva, estilo presentes nos tradicionais *The Real Book's*, produzidos desde a década de setenta pela editora Hal Leonard.

Por fim, nossa composição realiza um diálogo entre as análises interpretativas e estruturais considerando elementos da retórica musical dos estudos eruditos, da música moderna e da concepção sociocultural histórica do século XX²⁹.

²⁹Nossa performance final da canção “Desigual” está anexada ao projeto premiado no Edital Conexões Culturais 2020, fazendo parte da vídeo-palestra “Robert Johnson e a guitarra como escudo de sobrevivência: composição Desigual”. Link <https://youtu.be/9Yw2KtkJwEI?t=2376>

CONCLUSÃO

Como resultados de nossa pesquisa temos a clarificação sobre quem foi Robert Johnson e os reflexos de sua trajetória como um dos maiores músicos de *blues* da história. Especificamente separamos o mito da realidade biográfica objetiva, possibilitando com isso a evidência de uma parcela de sua realidade, identificando-o como um homem negro que buscava superar os conflitos de sua época. A sua ascensão ocorre de forma natural, apoiada principalmente na rejeição em aceitar uma vida comum nas áreas rurais do Mississippi. A dedicação à guitarra *blues*, interesse despertado em sua infância durante a estadia em Memphis, torna-se a profissão libertária de Johnson.

Robert Johnson, além de se tornar uma representação da possibilidade de progresso que a comunidade afro-americana poderia alcançar através de atividades além dos campos e fazendas, é fundamental para a evolução da música *blues* norte-americana, da guitarra e das técnicas aplicadas ao instrumento. Sua contribuição técnica ao instrumento é tão significativa que é refletida na contemporaneidade, especificamente no estilo musical *rock*. Musicalmente, o *rock* se caracteriza, em sua maioria, com destaque da guitarra em seus arranjos. A guitarra é o principal instrumento a desenvolver *riffs* e solos singulares à uma música, ao ponto de várias canções serem reconhecidas instantaneamente através do som do instrumento. A ideia do desenvolvimento de *riffs* se origina nas composições de Johnson, através da aplicação da técnica de piano *boogie woogie* à guitarra.

Há de se considerar a atualidade de nossa pesquisa. Nossos argumentos sobre Robert Johnson são fundamentados em produções que surgiram nos últimos seis anos, com isso possibilitando a profusão de algumas evidências que ainda se mantinham desconhecidas. Dessas revelações temos como um dos destaques a formação educacional de Robert quando criança, que contribui significativamente na sua formação artística. Essas ponderações corroboram a delimitação histórica da evolução da guitarra, do contexto sociocultural e musical do *blues* americano no início do século XX, da trajetória artística de um músico afro-americano e dos reflexos desses eventos na atualidade.

Através da tentativa de discurso entre linguagens artísticas diferentes, nós delimitamos a temática fáustica difundida historicamente na literatura, observando sua confluência na música, presentes também na contemporaneidade. Por intermédio da argumentação de uma perspectiva alegórica, concedida principalmente pelos conceitos

do alemão Walter Benjamin – *A origem do drama trágico alemão* (1928) –, foi possível uma correlação entre as representações de Thomas Mann em seu *Fausto* e a vida e obra de Robert Johnson. Dentre as relações e dicotomias, o uso alegórico da temática fáustica por Mann e Johnson são mensagens representativas de suas realidades e de seus conflitos socioculturais, vivenciados em suas respectivas épocas.

Podemos considerar efetiva a utilização do aspecto alegórico nas canções e estilo de vida de Robert Johnson, assim como na obra de Thomas Mann. Através da observação, presentes nos argumentos de Benjamin e demais teóricos utilizados, sobre as representações alegóricas por eles empenhadas foi possível obter conhecimentos mais aprofundados sobre seus contextos sociais, suas regiões geográficas, os costumes de suas comunidades, as condições de seus fazeres artísticos e demais características que oportunizaram a compreensão da produção artística como retrato histórico e sociopolítico, como afirma Benjamin (2011) “a expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza histórica”.

A biografia de Robert Johnson, suas composições e seu legado possuem grandes informações tanto para a compreensão da história da música popular norte-americana do século XX quanto para a potencialização de produções artísticas consolidadas em um contexto sociocultural. Ao nos debruçarmos sobre a profusão de acontecimentos e premissas que adornam a sua história, evidenciamos a contribuição qualitativa dessas informações para o desenvolvimento intelectual e validação analítica que uma produção artística pode sustentar. Nossa pesquisa propõe também uma abordagem criativa e interpretativa, baseada prioritariamente nos estudos musicológicos dos teóricos Benedetto Croce, Giovanni Gentile e H.G. Gadamer, que resultou em uma proposta composicional e performática que compõe um Produto Artístico, anexado a esta dissertação. Assim, esta produção colabora com o desenvolvimento de mais trabalhos destinados ao reconhecimento dos processos criativos, interpretativos e performáticos na música.

Reconhecemos os limites de nosso estudo, pois ainda há muito a se dizer sobre Robert Johnson, principalmente pela periodicidade de nossa pesquisa e de nossas principais referências dedicadas ao *bluesman*. Isso se mantém evidente pela continuidade de obras biográficas e publicações que ainda estão surgindo sobre o guitarrista, como exemplo, a mais recente obra *Brother Robert: Growing Up With Robert Johnson* (2020). As obras de Patrizia Barrera (2015), Brian Oakes (2019), Bruce Conforth e Gayle Gean

Wadlow (2019) são recentes, porém norteiam uma série de publicações com dados e informações mais precisas sobre a vida e obra do guitarrista.

Nos direcionamos à observação destinada ao diálogo entre a literatura em Thomas Mann e à música em Robert Johnson, também apreciando composições fáusticas históricas, tanto em músicas de concerto como em composições fáusticas populares dos últimos três séculos, na tentativa de refletir sobre uma temática musical fáustica. Essas músicas estão listadas em anexo. Esse segmento de estudo já está sendo desenvolvido, e como exemplo podemos citar o texto de Acácio Piedade – *A teoria das tóspicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre retoricidade na música* (2013) –, o que parece desafiador, pelo estímulo da investigação de uma possível estética musical fáustica.

Uma possibilidade de análise consequente à nossa pesquisa é a utilização da temática fáustica como fomento do fazer artístico. É notório que a produção intrínseca ao contexto macabro desperta inquietação e curiosidade, gerando assim um determinado estímulo ao seu consumo. John Heny Hammond II iniciou a profusão e Alan Lomax consolidou a consagração de Robert e seus mistérios. A provocação às pesquisas futuras sobre a utilização da temática fáustica como suporte midiático ou estratégia de marketing, para o desenvolvimento de um produto artístico, nos parece interessante. Durante a história, Fausto se mantém como excelente ferramenta para a notoriedade cultural e artística.

Outra possibilidade de estudo posterior à esta dissertação é a delimitação da música e dos músicos contemporâneos a Robert Johnson. Nossa pesquisa restringe-se principalmente ao *bluesman*, entretanto haviam muitos outros músicos de *blues* no Mississippi. Através dessa breve argumentação surge a indagação sobre o motivo de apenas Robert Johnson ter uma projeção artística categórica. Estão presentes em nosso texto vários outros guitarristas como Son House, Ike Zimmerman, Johnnie Temple, Charlie Christian, dentre outros. Todos possuíam contato e certa contribuição para a música de Johnson e para a história do *blues*, e possivelmente retêm determinado valor para pesquisa.

Assim, respondemos as duas questões que impulsionaram nossas especulações iniciais para o desenvolvimento do Capítulo II³⁰, onde se discorre nossas observações sobre o conceito alegórico em uma obra artística.

³⁰Por que nas obras e carreiras artísticas aqui mencionadas há uma constante relação entre a música e o pressuposto metafísico? p.63;

À primeira, temos como resposta que em Robert Johnson a música se torna uma possibilidade profissional e sociocultural alternativa a realidade mais comum da comunidade afro-americana. Em um contexto em que os negros migravam constantemente para fazendas em busca de oportunidades de sustento, o *bluesman* do diabo semelhantemente vivenciava essas migrações, porém viajava para várias cidades em busca dos palcos e casas de *show* para apresentar suas canções, e o mito em sua biografia e obra despertava o interesse no público, já que era considerado um fenômeno.

Na obra de Thomas Mann, a ficção sobre o pianista e compositor Adrian Leverkühn é uma oposição à associação da Alemanha com o nazismo de Hitler. O contexto musical em Mann se dá pela forte e histórica significância da música como integração social, cultural e política da comunidade alemã. Culturalmente e artisticamente, quando perpassamos um olhar histórico sobre a contribuição para desenvolvimento musical mundial nos últimos séculos, a Alemanha é prioritariamente grande responsável, principalmente por ter gerado grandes músicos e compositores históricos³¹, e criar um personagem músico que realiza um acordo com as trevas é uma representação alegórica objetiva da barganha pactual que a Alemanha estava fazendo com a concepção hitleriana, negociando até o seu maior tesouro, a música.

Como resposta à segunda especulação, fica evidente que a temática fáustica se mantém firme, mesmo com o passar dos séculos, como uma significativa ferramenta de grandes possibilidades para reflexões artísticas, socioculturais e políticas. Na perspectiva artística temos a obra de Mann apresentando o mito fáustico como um romance, e na música de Johnson se apresenta como um momento evolutivo na estrutura do *blues* do início do século XX. Em um viés sociocultural temos em Mann a representação da música como essência da personalidade do povo alemão, e em Johnson temos a constância da representatividade afro-americana em ascensão através da música do diabo, o *blues*. Em um conceito político temos tanto em Johnson quanto em Mann o confronto com suas realidades, Mann contra o nazismo e Johnson contra um sistema político segregacionista.

Por fim, essa pesquisa pretende colaborar com os estudos em Letras e Artes, dedicados à produção literária, composição, interpretação e performance musical. Nossas exposições são resultados de uma abordagem multidisciplinar, presente à

Tais circunstâncias se sucedem por alguma reação à distopia que se mantém presente na sociedade universal com o passar dos tempos? p.64.

³¹Johann Sebastian Bach, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Wagner e Hindemith, todos são alemães. Haydn, Mozart, Schubert, Schönberg, Berg e Webern são austríacos, porém viveram no espaço do idioma e da cultura alemães, assim como musitos outros.

contemporaneidade, onde cada vez mais a informação é plural, dinâmica e polivalente. Mediante o questionamento sobre o motivo em que se associava o *rock* e a guitarra ao diabo, foi possível revelar os fatos e contextos existentes em Robert Johnson e Thomas Mann, e uma parcela histórica da temática fáustica, na música e na literatura. Assim, foi significativa a contribuição dos argumentos clarificados em nossa observação, para a compreensão dos estudos destinados à interpretação e performance musical.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **PerMusí**, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24, 2000.

ABRAMOVIC, Marina. Marina Abramović: **Live at MoMA. New York: MoMa, 2010.** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2GD5PBK_Bto>. Acesso em: 08 set. 2019.

ALMEIDA, João. **A bíblia sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

BACK, Les. **Guitars that Made the Blues**. Blues In Britain magazine, 2012. Disponível em: <<https://www.bluesinbritain.org/>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **Las flores del mal**. Espanha: Austral, 2015. (Original: *Les fleurs du mal*, 1857).

BARRERA, Patrizia. **Robert Johnson devil's son**, Milão: Street Lib, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CAETANO, Alexandre. **O Clube dos 27: 17 roqueiros que sucumbiram à idade fatídica**. Disponível em:<<https://whiplash.net/materias/curiosidades/182792.html>>. Acesso em: 15 set. 2019.

CÂNDIDO, Antônio. **Teatro de Álvarez de Azevedo: Macário / noite na taverna**, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CANO, López. **Música y retórica em barroco**. Barcelona: Amalgama Edicions, 2011.

CARVALHO, Walter. **Raul, o início, o fim e o meio**. Netflix, 2012. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>. Acesso em: 18 jun. 2020.

CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº1, p. 7-31, 2008.

CASTILHO, Antônio Feliciano. **Fausto – Johann Wolfgang von Goethe**, eBooksBrasil.com, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/faustogoethe.html>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de alegoria**. Lisboa: Editora Verbo, 2000.

CHALAKOSKIH, Martin. **How the Devil came into his dream and inspired Giuseppe Tartini to compose the Violin Sonata in G Minor, “The Devil’s Trill”**. Disponível em: <www.thevintagenews.com/2017/12/03/giuseppe-tartini-g-minor/>. Acesso em: 15 jul. 2019.

CONFORT, Bruce; WARDLOW, Gayle Dean. **Up Jumped the Devil: the Real Life of Robert Johnson**. Chicago: Chiago Review Press, 2019.

CRESCENZI, Luca. **La musica di Faustus. Introdução para a edição italiana de “DoctorFaustus” de Thomas Mann**. Ed. Oscar Mondadori, Milano: 2017. p. 786.

CUNHA, Teresa Sobral. **Fausto Tragédia Subjetiva**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

DAYAN-HERZBRUN, Sonia. Thomas Mann: um escritor contra o nazismo. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 20, n. 1, p. 71-86, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131731997000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 25 maio 2020. <https://doi.org/10.1590/S0101-31731997000100005>. Acesso em: 23 dez. 2019.

DREYFUS, Laurence. Beyond the Interpretation of Music. **Dutch Journal of Music Theory**. Amsterdam, volume 12, n. 3, p. 253-272, 2007.

DUPRAT, Régis. Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica Faculdade de Educação Ciências e Letras Don Domênico**, Paraná, p. 21-34, 2002.

ESPÍNOLA, André Felipe de Albuquerque. Uma discussão de classe e uma história social do blues no sul dos Estados Unidos. **Revista Espacialidades**, Rio Grande do Norte, v. 9 Jan-Jun, p. 278-314, 2016.

FARIAS, Flaubi. **Robert Johnson, o maior bluesman da história**. Florianópolis: LaParolaOnline. Disponível em: <<https://laparola.com.br/robert-johnson-o-maior-bluesman-da-historia>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

Fausto. newworldencyclopedia.org, 2017. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <www.newworldencyclopedia.org/entry/Faust>. Acessado em: 28 ago. 2018.

FELTRIN, Tatiana. **Doutor Fausto (Thomas Mann)**. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=LLcgkxrX-c>. Acesso em: 30 ago. 2018.

FRAZÃO, Alcimar. **O Diabo e Eu**, São Paulo: Editora Mino, 2016.

FRAZÃO, Dilva. **Biografia de Álvarez de Azevedo**. Disponível em: <www.ebiografia.com/alvares_azevedo/>. Acesso em: 03 set. 2018.

GOETHE, J. W. von. **Fausto Zero**. São Paulo: Cosaic&Naify Edições, 2001. (Original: *Urfaust*, 1790).

GOETHE, J. W. von. **Fausto**. Clássicos Jackson, vol. 15, W. M. Jackson Inc. Editores, 2003. (Original: *Faust: Der Tragödie erster Teil*, 1808).

GOETHE, J. W. von. **Fausto II: uma tragédia, segunda parte**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora34, 2007. (Original: *Faust II: Der Tragödie zweiter Teil*, 1832).

HARIMAN, R. Allegory and Democratic Public Culture in the Postmodern Era. **Philosophy and Rhetoric**, Illinois, v. 35, n. 4, p. 267-296, 2002.

HERZBRUN, Sonia. Thomas Mann: um escritor contra o nazismo. **Revista Trans/Form/Ação**, São Paulo: UNESP, 1997.

HAVERS, Richard. **The devil's Music: the life and legacy of Robert Johnson**. Berlim: U. Discover Music – Universal Music Group. Disponível em <www.udiscovermusic.com/stories/devils-music-myth-robert-johnson/>. Acesso em: 02 set. 2018.

KENNY, Dianna. **The 27 Club: Running The Numbers**. Sydney: The University of Sydney, 2015. Disponível em: <(PDF) The 27 Club: Running the Numbers (researchgate.net)>. Acesso em: 15 jan. 2021.

KESTLER, MOURA; Isabela, Magali. Questões fáusticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: **Apa-Rio De Letras**, 2012. ISBN 978-85-65350-00-6.

KUEHN, Frank Michael Carlos. Reprodução, interpretação ou performance? Acerca da noção de prática musical na tradição clássico-romântica vienense. **SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical**, Rio de Janeiro, p. 747-757, 2010.

LE GOFF, Jaques. **A história nova**, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MANN, Thomas. **Doutor Fausto - a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo**. Silveira: Le Livros, 2013. (Original: *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, 1947).

MARLOWE, Christopher. **A trágica história do doutor Fausto**. São Paulo: Editora Riddel, 2011. (Original: *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, 1604).

MATTOS, Paulo. A trajetória de Martin Luther King Jr: uma obra inacabada. São Bernardo do Campo: **Revista Caminhando** v. 11, n. 18, p. 69-80, jul-dez 2006.

MAZZARI, Marcus Vinícius. **Labirintos da Aprendizagem - Pacto Fáustico, Romance de Formação e Outros Temas de Literatura Comparada**, São Paulo: Editora 34, 2010.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. São Paulo: **Revista USP** v. 29, n. 84, 2015.

MESSINA, Marcello. **Portfolio of Original Compositions with Written Commentary**. 115 páginas. Dissertação de Mestrado em Música - School of Music, The University of Leeds, Reino Unido, 2013.

MONTEIRO, Tony. **Muito Mais Que Um Filme Cult**. Disponível em: <<http://conversapocreditos.blogspot.com/2012/09/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

OAKES, Brian. **ReMastered: Devil at the Crossroads**, Netflix, 2019. Disponível em: <www.netflix.com>. Acesso em: 13 mai. 2019.

OESTREICH, Danton. Interpretação e performance musical pela hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. **Anais – Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFIM/UFRGS**, v. 1, n.1, Porto Alegre, p. 669, 2013.

OLIVEIRA, Claudinei. **O Diabo é o Pai do rock**. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/221676-satanismo.html>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

PAIVA, Marília Luana; BENATTE, Antônio. Rock e Religião: Algumas metamorfoses do Diabo. **Plura, Revista de Estudos e Religião**, v. 7, n.2. São Paulo: ABHR, 2016.

PETRY, Franciele. A relação dialética entre arte e sociedade em Theodor W. Adorno. **Veritas Revista de Filosofia da PUCRS**, Porto Alegre, v. 59, n. 2, maio-ago. 2014, p. 388-406.

PLATÃO. **A República**. – 3. Ed. – Belém: EDUFPA, 2000. (Original: *Πολιτεία*, séc. IV a.C).

PRADO, Marco. **A história da guitarra – do Delta a Hendrix**. São Paulo: PUC – SP, 2009.

PUCCI, Bruno. A filosofia e a música na formação de Adorno. **Edu. Soc.**, Campinas, v.24, n. 83, p. 377-389, agosto, 2003.

QUINTAS, Roberto. **Doutor Fausto: lenda e história**. Disponível em: <betoquintas.blogspot.com/2016/04/doutor-fausto-lenda-e-historia.html>. Acesso em: 31 ago. 2018.

REPA, Luiz. **Mann para Adorno: música literária e a arte da blasfêmia no “Doutor Fausto”**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1011200206.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

ROHRIG, Christine. **Fausto zero J.W Goethe**, São Paulo: Cosac &Naify Edições, 2001.

ROCHA, Fernando. **A guitarra elétrica no brasil: uma proposta de aperfeiçoamento técnico do guitarrista por meio do estudo da música brasileira**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.

SCORZI, Claire. **O Primeiro Fausto**, Fernando Pessoa. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=sYWgzV1VmU0>. Acesso em: 02 out. 2018.

SEELIG, Ricardo. **Robert Johnson: um texto sensacional sobre o bluesman na Bizz em 1986**. Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/biografias/239750-robertjohnson.html>>. Acesso em: 12 jul.2019.

SILVA, João. **Simbolismo, uma volta ao romantismo**. Feira de Santana: UEFS, 2008.

SILVA, Ana. **As problemáticas da identidade de Salvador Dalí**. Dissertação de Mestrado em Psicologia, 125 páginas. Instituto Universitário Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida, ISPA, Lisboa, 2015.

SILVA, Rafael Palmeira. **Estruturas fundamentais no blues: adaptação de conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro-americana e seu desenvolvimento no jazz**. Dissertação de Mestrado em Música, 147 páginas. Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2012.

WELZ, Karl. **The Black Reaven**. Woodstock: Knights of Runes, 1993.

XAVIER, Matheus. **O legado da escravidão e os usos do passado sobre Abraham Lincoln**. Ouro Preto: UFOP, 2014.

ANEXOS

ANEXO I - Obras Literárias com referência ao mito fáustico

Para dimensionarmos o leitor a esse extenso universo de diálogo entre o mito fáustico e Robert Johnson reunimos em anexo as resenhas das obras literárias e musicais, que nos serviram de aporte para o desenvolvimento desta pesquisa.

A temática fáustica torna-se significativamente parte da literatura clássica a partir do século XVII. Johann Georg Faust transforma-se no icônico personagem Fausto, fundador do caráter obcecado pela intelectualidade que negligencia sua própria alma em prol ao sucesso. Nas obras literárias, aqui listadas em ordem cronológica de publicação e por sua relevância histórica universal, os autores debruçam-se sobre a temática fáustica. De Marlowe a Pessoa, um percurso de quase quatrocentos anos em que Fausto se mantém a referência dos conflitos entre a limitação da vida humana, o orgulho e a ganância. Reunimos algumas breves ponderações sobre as seis obras listadas, para necessidade de compreensão dos reflexos fáusticos na literatura.

O Fausto de Marlowe

“A Trágica História do Doutor Fausto” (*The Tragical History of Doctor Faustus*), do inglês Christopher Marlowe, tem grande importância na história da literatura mundial. Ela é considerada a obra literária de estreia sobre o mito fáustico. A partir dos textos de Marlowe (1604), direcionados para a produção teatral, outros autores foram estimulados a imersão nesta temática, a exemplo, possivelmente o autor da obra mais popular desse contexto, Johann Wolfgang von Goethe.

O Fausto de Marlowe nasce em uma cidade da Alemanha chamada Rodes. Mudou-se para Wurtemberg, onde educado por seus parentes. Formou-se em teologia e não demorou muito para receber o título de doutor. Nesta obra, Fausto se destacava entre os seus colegas e isso foi o tornando vaidoso. Orgulhoso, ele apenas considera o sucesso, e a sombra do fracasso leva-o à busca pelos conhecimentos da magia negra. Sua maior devoção estava nos estudos da necromancia. Possuía trinta anos quando os fatos macabros aconteceram. Sempre estudioso, Fausto se questionava da limitação do conhecimento e da capacidade humana, como apresenta Marlowe (1604, p. 2) “um médico geralmente se acha importante, mas se fosse realmente importante ele evitaria a morte ou faria um morto

voltar a viver, refletia Fausto, em seu escritório [...]”. Fausto assumia-se pecador, e suas impressões sobre as leis da Bíblia o condenariam ao inferno.

Em um momento de fadiga, por passar demasiado tempo dedicado aos estudos, Fausto, sonolento, percebe ocorrer, aparentemente em seu subconsciente, o histórico conflito entre o anjo bom e o anjo mau. O anjo bom estimula Fausto a ler a Bíblia e esquecer dos conhecimentos que o condenariam perante Deus. Já o anjo mau o incentiva a continuar as buscas pelos mistérios do mundo. Após o sumiço dos anjos, Fausto compreende possuir a capacidade de falar com anjos e demônios, e ainda mais, indaga a possibilidade de usá-los para cumprirem ordens. Fausto foi auxiliado por Cornélio e Valdez para aprender os primeiros conjuros e magias. Seus dois amigos possuíam a fama de bruxos na cidade, e as novas companhias de Fausto não eram de boa fama na sociedade. Fausto realiza a invocação a Mefistófeles, entidade infernal, e faz o primeiro contato com o submundo. Mefistófeles aparece puramente como um ser infernal, com chifres, unhas grandes e cauda. Fausto se impressiona e sente grande pavor, porém está confiante após aprender toda teoria e prática da magia negra. Ele ordena que Mefistófeles mude sua aparência para um frade franciscano, e o demônio atende seu pedido.

Fausto oferece sua alma como pacto por mais vinte quatro anos de vida, para que Lúcifer conceda todos os seus desejos, lhe dando conhecimento, riquezas e autoridade. Para selar o pacto, Lúcifer exige um contrato escrito com o sangue de Fausto, declarando que a alma do doutor agora lhe pertence. Assim, Mefistófeles o servirá e concederá todos os seus desejos. Fausto percebe que não foi uma boa negociação barganhar sua alma. Começa a sofrer as consequências a partir do momento em que não pode mais admirar as estrelas, pois as estrelas são criações exclusivas de Deus para o homem, assim seres infernais não as contemplam. Após o pacto, Fausto pertencia ao inferno e não possuía mais o direito de observar as criações de Deus, assim como não podia mencionar as criações celestiais, pois eram afrontas ao reino de Lúcifer. Fausto se arrepende do pacto e pede a Deus para redimir sua alma. Porém Lúcifer, Belzebu e Mefistófeles aparecem em seu escritório para lembrá-lo de que o pacto é irrevogável. Próximo ao fim dos 24 anos, no último dia antes do fim do prazo do pacto com Lúcifer, Fausto se sente arrependido, porém não se considera digno da misericórdia divina. No fim do pacto, Satã aparece para Fausto abrindo os portões do inferno e o arrastando para as fogueiras infernais eternas.

A obra literária fáustica de Christopher Marlowe é a mais objetiva da temática. Possuindo todos os detalhes diretos sobre o pacto, a barganha com o Diabo para o alcance

do sucesso, o deleite dos prazeres terrenos, a obtenção de poder e riquezas, e o término do pacto após 24 anos. Porém, não é de total teor de fantasia. Marlowe utiliza dos seus textos fáusticos para, também retratar da realidade da sua época. Um exemplo breve está presente nas falas de Fausto direcionadas ao governador de Parma (1604 p. 6) “Com o dinheiro trazido pelos espíritos, recrutarei soldados e expulsarei o príncipe de Parma da Alemanha e vou reinar absoluto como o único rei de nossas terras. Construirei extraordinárias máquinas de guerra, inventadas para mim pelos espíritos! ”. O verso se refere ao governador espanhol dos países baixos desde 1579. O governador deixou esses territórios, que fizeram parte do império alemão até 1648, em 1590 e veio a morrer em 1592 (CABRAL, 2006).

Os Faustos de Goethe

Possivelmente autor da mais famosa obra fáustica, considerado aclamado imperador pontífice dos poetas da Alemanha, Goethe também realiza contribuições indispensáveis para o mito. O autor não possui apenas uma obra produzida, mas assina três textos, os quais o colocam como o autor que mais popularizou esta temática. Fazem parte da sua produção o *Fausto Zero* (1773-1775), *Fausto* (1806) e *Fausto 2* (1832, *póstuma*). Goethe foi grandemente influenciado pelos textos de estreia do pacto fáustico produzido por Marlowe, construindo suas obras em um determinado processo progressivo.

O *Fausto Zero* basicamente é o resumo do que Goethe viria a produzir futuramente. São textos mais ensaísticos onde são estruturadas algumas partes que posteriormente são desenvolvidas nas suas publicações fáusticas futuras. Em *Fausto Zero*, alguns elementos presentes nos textos de Marlowe também estão contextualizados. A semelhança entre as duas obras se dá pela estrutura do texto, ambos são peças para a interpretação teatral, porém a proposta para leitura também é adequada. A primeira cena do livro, apresentada como Noite, destaca o Doutor Fausto em seu quarto irrequieto a pensar na vida, na sua trajetória científica e de quão frustrado ele se sente por não conseguir apreciar conquistas e satisfação em sua empreitada. Fausto então pega um livro de Nostradamus, livro este que possui os mistérios da natureza, da magia e necromancia, avista o signo do Espírito da Terra e realiza a invocação de espíritos. Surge então um espírito, e se inicia o diálogo de Fausto com o mundo oculto como discorre (GOETHE, 1775).

Assim como no Fausto de Marlowe, o personagem de Goethe consolida seu pacto com Mefistófeles, o demônio que o servirá a partir do contrato assinado com o sangue de Fausto. Entretanto, há diferenças entre algumas cenas dos textos. Entre as obras de Marlowe e Goethe, podemos destacar o detalhamento do pacto. Em *Fausto Zero*, não há informações sobre a ação do pacto e a conversa entre Fausto e Mefistófeles, como se fazem presentes em *A Trágica História do Doutor Fausto* de Christopher Marlowe. Outra variante está nas personagens femininas, que são motivos dos delírios amorosos dos dois Faustos. O Fausto de Marlowe se afeiçoa por Helena de Tróia, fruto de uma das ilusões realizadas por Mefistófeles. Já o Fausto de Goethe, apaixona-se pela jovem Margarida, mulher formosa, recatada e simples, a qual se torna motivo principal da decadência de Fausto.

Por fim, o Fausto Zero, ou *Urfaust*, como também é intitulado, é uma espécie de extensão da obra de Marlowe. É evidente que Goethe pretendeu manter os argumentos centrais do mito, porém a obra se apresenta incompleta, com diálogos inacabados e saltos bruscos de uma cena para outra. O livro se encerra com Margarida delirando por sua condenação à prisão, resultado de seu relacionamento com Fausto, e Mefistófeles desaparecendo com Fausto para não ser preso.

Em Fausto, ou Fausto I como muitos apresentam para diferenciar as três obras fáusticas de Goethe, todos os argumentos incompletos estão melhor estruturados. O detalhamento das cenas, com indicações cenográficas, a apresentação de mais personagens e a atmosfera dramática mais profunda adornam uma trama completamente desenvolvida, resultando na mais famosa produção literária fáustica. Os textos de Goethe, neste Fausto, apresentam ao início um diálogo introdutório, diferente dos demais faustos literários até aqui. O Senhor, representação do Deus cristão, em conversa com Mefistófeles, o demônio, que o pergunta sobre o mundo. A entidade maligna afirma que não há nada de bom no mundo. Então, o Senhor pergunta a Mefisto se ele obsejou Fausto, seu servo. Estendendo-se mais o diálogo, o demônio em um diálogo amistoso pergunta a Deus sobre o interesse em realizar uma aposta. A aposta consiste em Mefisto tentar Fausto, na tentativa de mostrar a Deus que não há nada de bom na terra, o Senhor aprova a aposta (GOETHE, 1806).

A partir de então, os textos de Goethe seguem uma proposta bem similar ao que estava presente em *Urfaust*. Outro momento interessante nesta obra está presente no diálogo entre Fausto e Mefistófeles, cena não presente em Fausto Zero. Semelhantemente ao que se apresenta em Marlowe, Fausto com o livro de Nostradamus em mãos, invoca

um Espírito. Mais adiante, ainda em seus lamentos e reflexões sobre a vida, Fausto cogita o suicídio por envenenamento, porém não consegue executar a ação, pois a inocência de sua infância surge em suas memórias e o fazem cancelar a tentativa. Seguindo o texto, o encontro com Mefistófeles é envolto em mistério e assombro. Ao caminhar na rua com Wagner, seu aluno, um cão se aproxima de Fausto, o qual se afeiçoa com o animal. Então, o doutor decide levar o animal para sua casa. Acomodado em sua residência, dando comida para o cão, inesperadamente o animal inicia uma sequência de uivos. Fausto se irrita, porém, o cão começa a se transformar em uma criatura de grande proporção, então Mefistófeles se revela.

Como pontuado anteriormente, esta produção literária de Goethe é a continuidade e conclusão do que se iniciou em Fausto Zero. Porém, além dos detalhes estarem amplamente desenvolvidos, com surgimento de diversos personagens, mais cenas e com orientações cenográficas para a representação teatral, há também desfechos diferentes. Um exemplo está no assassinato do irmão de Margarida. Fausto e Mefistófeles se direcionam ao encontro de Margarida. Mefistófeles carrega uma guitarra, para ajudar o doutor a galantear a mocinha com uma serenata. Entretanto, Valentim, irmão de Margarida, observa os dois e inicia uma extensa discussão e confronto na tentativa de evita-los aproximarem-se de sua irmã. Valentim desembainha sua espada, pois era militar, e parte para atacar Fausto, mas Mefistófeles aparta o doutor e enfrenta Valentim, que em seguida cai perecendo no confronto.

Há também o envenenamento da mãe de Margarida, que é melhor evidenciado no segundo texto de Goethe. O acontecido discorre por Fausto e Margarida estarem fervorosos na paixão, porém não encontram opções para consumarem seu amor. Mefistófeles dá a Fausto um frasco de sonífero, e o doutor oferece à Margarida, esclarecendo que com algumas gotas a mãe da moça iria adormecer por um longo período, então Fausto poderia ir visita-la em sua casa. Porém, o que se sucede é a morte da mãe e posteriormente de Valentim, seu irmão, motivos que condenam Margarida à prisão. Por fim, o que não se apresentava esclarecido em *Urfaust* foi clarificado. Fausto, com a ajuda de Mefistófeles, tenta resgatar Margarida da prisão, porém a mocinha encontra-se deliberadamente alterada, sofrendo devaneios psicóticos, sentindo o peso dos crimes e consequências que sua grande paixão resultou. O livro se encerra com Margarida sendo salva ascendendo aos céus e Mefistófeles declarando a Fausto “és meu”.

Em *Fausto II*, obra póstuma de Goethe, o autor alemão demonstra a grandeza da temática produzindo um texto ainda mais complexo e amplo em relação às obras

anteriores. Na parte dois da obra de Goethe há ainda mais simbolismos, e possui diferenças significativas em relação a primeira parte. Na sequência, Goethe traz a representação das discussões econômicas, pois descreve Mefistófeles tentando introduzir o papel-moeda na corte do Império-Romano, reflexos da crise financeira instalada na França no século XVIII. Resquícios da Revolução Francesa e da globalização vindoura, também são encontrados na segunda parte do Fausto de Goethe em um discurso de temática mais política. Há também a representação da Idade Média encontrando-se com a Antiguidade através dos diálogos entre Fausto e Helena. O roteiro central entre Fausto e Mefistófeles se mantém, porém são obras totalmente distintas, pois a segunda parte deixa de lado principalmente a característica romântica, e é muito mais adornada de outros elementos sociais econômicos e políticos, como a guerra por exemplo. O texto mantém o pacto com Mefistófeles, mas seu desfecho se encerra com a representação da redenção católica, onde Fausto é salvo, liberto das mãos de Mefistófeles levado aos céus para encontrar sua amada Gretchen (Margarida).

O Fausto brasileiro de Álvares de Azevedo

Criador de Macário (1855), o poeta, escritor e contista Manuel Antônio Álvares de Azevedo também se enquadra nas produções literárias fáusticas, possuindo uma obra de grande significância, sendo uma das três mais importantes de sua carreira. Através deste livro, Álvares de Azevedo foi considerado um dos autores brasileiros mais originais e ousados da literatura.

O autor brasileiro mergulhou profundamente nas composições literárias de Goethe. Semelhantemente ao Fausto do alemão e do autor inglês, Macário segue uma estrutura para teatro e também tem caráter mais para leitura que para a representação. O texto de Macário retrata um jovem estudante entediado com a vida que, em seus lamentos momentâneos, tem a sorte, ou o azar, de conhecer o personagem que mudará a sua vida. Em pouco tempo, esse personagem se revela como Satã após um diálogo amigável com Macário, onde o estranho faz o possível para suprir as ausências de Macário. Enfim, o estranho se revelar o Diabo, Macário se sente com sorte, pois poderia realizar todos os seus desejos.

A relação entre Macário e Satã se inicia através de um diálogo em uma estalagem, posteriormente uma longa viagem que o personagem principal teve até chegar ao local. Macário se mostra um resmungão, o que pareceu ser interessante para um, até

então, estranho. Macário se incomoda com a falta de bebida e comida de qualidade na estalagem, momento oportuno para o estranho lhe oferecer um excelente vinho que possuía. No decorrer da conversa, Macário pressente ter conhecido o estranho em outros momentos anteriores, e o que se revela nesse discurso é que o estranho o perseguia a algum tempo. Após o vinho, o desconhecido oferece fumo a Macário, logo no momento em que ele se encontra enfurecido por ter perdido sua mala onde guardava seu valioso cachimbo. O desconhecido vai construindo afetuosamente uma relação com Macário amenizando os seus resmungos. A conversa se desenvolve, Macário relata seus lamentos sobre o amor, até o momento em que ele se sente curioso em saber o nome do desconhecido que o trata tão cordialmente (CANDIDO, 2002).

Após o desconhecido se revelar Satã, os dois partem para uma cidade de devassidão, é essa uma referência à cidade de São Paulo. Álvares de Azevedo nunca omitiu suas críticas à cidade, isso é expressado claramente em sua obra. A história segue em desenvolvimento, Macário começa a ter conflitos sombrios com Satã. O diabo o atrai para uma experiência ímpar, o momento mais sombrio da obra. Satã leva Macário para o cemitério, o deita sobre um túmulo e o faz sonhar as maiores obscuridades possíveis.

Mais tarde, o diabo menciona a morte de sua mãe. Isso deixa Macário extremamente atordoado e com grande temor, ao ponto de repreender Satã usando o nome de Deus. Posteriormente, ele se encontra deitado em seu quarto na estalagem e indaga ser tudo um sonho. Porém, repara junto a mulher da estalagem, as pegadas de cabra como um rastro queimado no chão do quarto. O texto continua, agora em um lugar na Itália. Macário parece estar mais sombrio que anteriormente. Isso possivelmente aconteceu depois sua primeira experiência com o Diabo. Iniciam-se os diálogos com Penseroso, seu amigo, que também possui seus conflitos e tem uma trágica morte.

Macário mantém sua relação com Satã mediante sua inquietude perante o tédio da vida. Nas últimas páginas, Satã reaparece a Macário, comunica-o sobre o suicídio de Penseroso. Macário tenta repreendê-lo, porém o Diabo o lembra de que firmaram um pacto e que a alma de Macário o pertence. A obra se encerra com Satã e Macário de braços dados caminhando para uma orgia.

Baudelaire e Fausto

Há de se fazer uma menção à importante obra de Charles Baudelaire, publicada em 1857 em Paris. “As Flores do Mal”, mesmo não estando classificada no contexto da

temática fáustica, corresponde a uma produção que evidencia os argumentos fundamentais que dialogam com os Faustos literários. Baudelaire faz parte do grupo de poetas da vanguarda do Simbolismo, e o seu livro é uma das grandes referências desse movimento. No período de transição do século XIX para o século XX, o Simbolismo surge através da tentativa de manifestação de uma experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis, fazendo de quase toda palavra um símbolo, não usada em seu sentido óbvio, mas em associação com o que ela representa de uma realidade além dos sentidos (BALAKIAN, 2002).

O livro “As Flores do Mal”, de Baudelaire, é uma obra importante de se validar em nossa pesquisa devido ao seu período de produção e, principalmente por seu estilo. Charles Baudelaire compõe os versos para a obra com características até então únicas. O autor imprime em seus versos certa densidade melancólica, como demonstra no poema “Mau Monge”, mas também não deixa de revelar seu perfil romântico, presente no poema “A Giganta”, por exemplo. Nos poemas para este livro, Baudelaire discursa constantemente sobre a morte e o seu lado sombrio. Entretanto, não se trata essencialmente de um contexto macabro, mas do surgimento de características específicas do Simbolismo.

Nesta ótica, a literatura fáustica se comunica com o Simbolismo de forma direta. Isso se sustenta ainda mais em Buadelaire (1857), pois ele também faz referência direta a literatura fáustica em seu livro, onde o poema “O Castigo do Orgulho” é a representação da história de Fausto:

Nos esplêndidos tempos em que a Teologia
Viçava no apogeu da seiva e da energia,
Conta-se que um doutor, dentre os mais eminentes
Após dobrar os corações indiferentes,
Os arrojou nas mais escuras profundezas;
Após franquear às celestiais e altas grandezas
Caminhos dele próprio até desconhecidos,
Só pelas almas puras talvez percorridos,
Como quem alto foi demais, cheio de pânico,
Gritou, possuído então de um orgulho satânico:
"Jesus, ó meu Jesus! Te ergui à etérea altura!
Mas se, ao contrário, eu te golpeasse na armadura,
Tua vergonha igualaria a tua glória,
E não serias mais que um feto sem história!"
Sua razão de pronto a pó se reduziu.
A flama deste sol de negro se tingiu;
O caos se lhe instalou então na inteligência,
Templo antes vivo, pleno de ordem e opulência,
Sob cujos tetos tanto fausto resplendia

E nele floresceram a noite e a agonia,
Qual numa fumaça cuja boca jaz selada.
Desde então semelhante aos animais da estrada,
Quando ia ao campo sem saber sequer quem era,
Sem distinguir entre o verão e a primavera,
Imundo, ocioso e feio como coisa usada,
Fazia riso e a diversão da meninada. (BAUDELAIRE, 1857, p. 11).

O Simbolismo em Baudelaire, mesmo que desvinculado à origem da temática fáustica, posteriormente se torna inerente ao tema, pois a história de Fausto, em vários autores, é uma alegoria da realidade. O Simbolismo passa a ser de caráter internacional, onde vários poetas estrangeiros importam de Paris a nova forma de expressão artística. A primeira parte da história simbolista é francesa, pois foi Baudelaire que atravessou a lacuna entre o Romantismo e o Simbolismo. Os estrangeiros que chegaram a Paris, com uma percepção artística comum, foram oportunizados a levar o Simbolismo para além da literatura francesa, tornando-o consagrado como movimento literário universal (BALAKIAN, 2002).

O Fausto de Mann

Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo é obra produzida pelo alemão Thomas Mann e publicada em 1947. O livro de Mann conta a história de Adrian Leverkühn através da narrativa de Serenus. A história de Adrian se inicia na cidade de Kaisersaschern, pertencente a uma família camponesa, retrada feticiosamente traços da vida alemã. A obra de Mann apresenta o trajeto de Adrian desde a infância, suas relações familiares, a prática musical na infância através da sua criada Hanne, seu ingresso na universidade de teologia onde começa a ter contato com temas de demonologia, sua estadia na casa do tio Nikolaus Leverkühn onde percebe sua aptidão para a prática de teclado, seguindo até sua ascensão como músico e sua morte por uma doença estomacal, em um traçado de tempo de 1885 a 1943.

A interessante interlocução da vida de Adrian Leverkühn se dá principalmente pela participação de Serenus, como fiel acompanhante do músico. Serenus relata todas as ocasiões na companhia de Leverkühn, dos momentos de infância até a apresentação da última composição do músico, intitulada Lamentação do Dr. Fausto, ocasião onde o compositor revela seu “pacto” com o diabo. O encontro de Adrian com o diabo apresentado por Mann é o mais peculiar dentre os Faustos literários, pois não há a

realização do pacto tradicional com contrato de sangue. Entretanto, o texto relata esse marcante encontro, revelando que os interesses do compositor sempre estiveram alinhados à um favorecimento do personagem demoníaco. No encontro, o diabo apresenta todo os momentos marcantes que determinaram a vida de Adrian, principalmente o encontro com Hetaera Esmeralda:

EU: — Então quereis vender-me tempo?

ELE: — Tempo? Unicamente algum tempo? Não, meu caro, não é só com esse artigo que o Diabo faz negócios. Só ele não nos faria merecer o preço do fim que será nosso. O que importa é a espécie de tempo que se fornece! Um tempo grandioso, um tempo doido, um tempo totalmente endiabrado, com fases de júbilo e de folia, mas também, como é natural, com períodos um tanto miseráveis ou mesmo inteiramente miseráveis. Não tento negá-lo e até o enfatizo orgulhosamente; pois é assim que deve ser, de acordo com a natureza e a mentalidade dos artistas, que, como se sabe, tendem a exceder-se em ambas as direções, e para os quais é perfeitamente normal ultrapassarem um pouquinho os limites. Na sua vida, o pêndulo vai ininterruptamente de cá para lá, entre a exuberância e a melancolia. Esse vaivém é comum; é, por assim dizer, ainda burguesmente moderado a maneira dos nurembergueses, em comparação com aquiloque nós propiciamos. Pois oferecemos nesse gênero o máximo: proporcionamos enlevos e iluminações, experiências de desembaraço e desenfreamento, de liberdade, segurança, facilidade, sensações de poder e triunfo, que fazem o nosso homem perder a fé nos seus próprios sentidos e ainda lhe proporcionam a admiração colossal por suas próprias realizações, que até pode induzi-lo a renunciar de bom grado a qualquer estima que venha de outros e de fora, sob o frêmito do narcisismo e até mesmo o delicioso horror a si, cujo efeito o leva a reputar-se porta-voz da Graça e monstro divino. E, do outro lado, há de vez em quando descidas igualmente profundas, igualmente gloriosas, não só a vácuos e ermos e impotentes desolações, mas também a dores e enjões. Esses são, aliás, males familiares, que sempre existiram e pertencem a índole da gente; apenas se intensificaram notavelmente em virtude da iluminação e da já mencionada borracheira. São dores que se aceitam com prazer e orgulho em troca do enorme gozo, dores que conhecemos dos contos de fada, as dores da Pequena Sereia, à qual parecia que afiadas facas lhe feriam as belas pernas humanas, adquiridas, após ter entregue seu rabo de peixe. Conheces a Pequena Sereia, de Andersen, não é? Ela poderia ser uma boa amante para ti. É só pedir, e já a coloco em tua cama (MANN, 1947, p. 211).

A vida de Adrian entra em declínio principalmente pelas ocasiões negativas, em tentativas de romances fracassados. Além de Esmeralda, o compositor se apaixona por outra mulher, Marie Godeau. Entretanto, a jovem se afeiçoa pelo amigo do músico, Rudolf, e nega o pedido de casamento de Adrian. O compositor também é acometido de um sofrimento intenso pela perda de seu sobrinho Eco. Por fim, próximo a sua morte, Adrian reúne vários amigos e conhecidos para apresentar sua nova composição, e surpreende a todos com a revelação de seu pacto com o diabo:

Sabei, pois — disse o orador sentado a mesa —, vós, os bons, os piedosos, que, com vossos pecados veniais, contais pedir com a mercê e a misericórdia de

Dius (mais uma vez se corrigiu, dizendo "Deus", porém voltou novamente ao erro anterior), sabe, pois, que reprimi essa confissão por muito tempo. Escondi os fatos sempre no meu íntimo. Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e com pleno conhecimento do perigo, por maduramente ponderada coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar glória neste mundo, dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão, olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças a ajuda d'Ele e é obra do Diabo, inspirada pelo Anjo da Peçonha. Pois que eu pensava de mim para mim: quem quiser jogar boliche deverá atirar a bola, e hoje em dia a gente precisa recorrer ao Diabo, porque para grandes empreendimentos e façanhas não cristã: há outro que não Ele que se possa empregar e usar (MANN, 1947, p. 457).

O Fausto Pessoaano

Fernando Antônio Nogueira Pessoa, português nascido em Lisboa em 1888, também possui em sua trajetória uma produção literária com o dilema fáustico. Porém, sua obra é a menos óbvia nesse enquadramento. O Primeiro Fausto de Pessoa (obra póstuma publicada em 1991) é considerado uma releitura da peça de Goethe. Assim como seus influentes, compôs possivelmente para apresentação dramaturga, mas seu caráter para leitura também é notório. A obra de Pessoa foi programada para ser uma trilogia dramática, semelhante ao feito de Goethe, porém se tornou única. O seu livro fáustico é uma organização póstuma, que reúne textos nunca publicados pelo autor em vida.

Díspar dos demais, o Fausto de Fernando Pessoa não apresenta a efetivação do pacto fáustico, com o surgimento de uma entidade metafísica que sugere ao personagem principal benefícios em troca de sua alma. O conflito fáustico, perspicaz à ganância humana presente na obra de Pessoa, é entre a “Inteligência e a Vida”. Scorzi (2012) argumenta que “é uma reinterpretação bastante cética do mito do Fausto. O verdadeiro inimigo, o único inimigo que Fausto tem ao longo de todos os atos e de todas as cenas é ele mesmo”.

[...] E penetrando nas essências, Cada vez sinto mais desordenado, meu pensamento louco e sucumbido, Cada vez sinto mais como se eu, Sonhando menos, consciência alerta, Fosse apenas sonhando mais profundo... E esta ideia nascida do cansaço E confusão do meu pensar, consigo Traz horrores inúmeros, porque traz Matéria nova para o mistério eterno, Matéria metafísica em que eu me perco a analisar. (CUNHA, 1991).

O Fausto de Pessoa, estruturado em cinco atos principais, separados por entreatos líricos, inicia seu discurso demonstrando seu conflito interno, pessoal, como

uma diligência constante e insaciável por algo imerso em seu interior, reação presente nos demais Faustos que lamentam a limitação da vida. O Fausto “pessoano” é uma entrega ainda mais profunda do conflito entre a limitação humana e a obtenção do conhecimento. Transparece uma sensação prolongada do sofrimento do doutor em seu laboratório, antecessora a tomada de decisão em busca da alternativa metafísica do pacto tradicional da literatura fáustica.

Além do conflito entre a Inteligência, representada por Fausto, e a Vida, representadas pelas diversas circunstâncias ocorridas durante o drama, a ausência da revelação da pós-morte se torna também um adorno essencial para a obra. Fausto reflete a ganância da ciência presente no homem insatisfeito, que tem o conhecimento como sua nobre causa no universo. A compreensão de uma vida acomodada, em conforto com o que ele considera a ignorância da vida humana simplista, não o permite ser atraído em reconciliação às vontades ou desejos da vida.

Mais profundo ainda discorre o drama quando os pensamentos de Fausto se aprofundam na reflexão do além-Deus. Nem amor de Maria, personagem que surge em diálogo com o doutor no ato III, é capaz de resgata-lo da frieza de seus pensamentos. A incompreensão dos mistérios da pós-morte faz com que Fausto se perceba em um abismo infinito, onde os segredos só podem ser revelados pela iniciação através morte. O drama deste Fausto é denso, e todos os ápices dramáticos, alguns identificados como “Monólogo na noite”, “O fausto negro prólogo no inferno”, “A morte”, “Monólogo nas trevas”, são poesias que apresentam os pensamentos em confronto do próprio Fausto.

Por fim, a obra de Pessoa (1988) se encerra com o poema “Uma voz como um suspiro”:

Filho das trevas,
Não fites a luz
Ai de ti, se te elevas,
Aos braços de uma cruz.
Filho das trevas!
Filho da noite,
Amanhã não se afoite
Nunca, nunca se afoite.
Toda esperança é vã,
Filho da noite! (PESSOA, 1988, p. 185).

Lista de compositores e obras musicais intrínsecos à temática fáustica

Giuseppe Tartini, Sonata Bg5 “il trillo del diavolo”, 1713 ou década de '40;

Niccolo Paganini, 1782 – 1840;

Louis Spohr: Ópera “Faust”, 1813/51;

Richard Wagner: Faust Overture, 1840;

Hector Berlioz: Ópera “La Damnation de Faust”, 1846;

Robert Schumann: “Szenen aus Goethes Faust”, 1853;

Franz Listz: Sinfonia “Faust”, 1857;

Charles Gounod: Ópera “Faust”, 1859;

Igor Stravinsky: Ópera de câmara L'Histoire du soldat, 1918;

Playlist com as canções de Robert Johnson

Link:

<https://open.spotify.com/playlist/2XN3UHP4qVVDuQsTVNMXFu?si=79969b2360e3427d>

ANEXO II – Produto Artístico

Performance das canções: *Me and Devil* e *Desigual*

Link:

https://drive.google.com/file/d/1HkZ-VFeld124_-GqhyTqUlmwovul999s/view?usp=sharing