

2. Doutor Fausto

Schoenberg, Debussy e o atonalismo

Em certo dia de 1948 ou 1949, o Brentwood Country Mart, um complexo de lojas num bairro elegante de Los Angeles, Califórnia, foi palco de um pequeno distúrbio no qual se entreouviam ecos da mais espetacular reviravolta da música no século xx. Marta Feuchtwanger, mulher do romancista exilado Lion Feuchtwanger, estava examinando uma *grapefruit* na seção de frutas e hortaliças, quando ouviu uma voz gritar em alemão do final do corredor. Ela se virou e viu avançar em sua direção Arnold Schoenberg, o pioneiro da música atonal e codificador da composição dodecafônica, com sua careca e seus olhos injetados. Décadas mais tarde, em conversa com o escritor Lawrence Weschler, Feuchtwanger ainda se lembrava de cada detalhe do encontro, incluindo o peso da *grapefruit* em sua mão. “*Lies, Frau Marta, lies!*”, berrava Schoenberg. “A senhora precisa saber, *eu nunca tive sífilis!*”

A causa de tão improvável alvoroço foi a publicação de *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Thomas Mann, um escritor especialmente afinado com a música, fugira do inferno da Alemanha de Hitler para a não tão paradisíaca Los Angeles, juntando-se a outros artistas centro-europeus no exílio. A proximidade com figuras célebres como Schoenberg e Stravinski o estimulou a escrever um “romance de música”, no qual um compositor moderno produz obras-primas herméticas, para então submergir na insanidade

sifilítica. Em busca de orientação, Mann recorreu a Theodor W. Adorno, que estudara com Alban Berg, discípulo de Schoenberg, que também fazia parte da comunidade de exilados em Los Angeles.

O próprio Mann admite que se aproximou da música moderna da perspectiva de um amador educado que se perguntava o que teria ocorrido ao “paraíso perdido” do romantismo alemão. O escritor assistira à *première* da Oitava de Mahler em 1910 e travara um rápido encontro com o compositor, tremendo de admiração diante do mestre. Cerca de três décadas mais tarde, Mann estava presente quando Schoenberg, o pupilo de Mahler, apresentava suas partituras, “extremamente difíceis” mas “gratificantes”, a pequenos grupos de admiradores em Los Angeles. O romance pergunta, com todas as letras: “O que deu errado?”.

Leverkühn é um monstro intelectual — frio, sem amor, arrogante, sarcástico. Sua música absorve todos os estilos do passado, reduzindo-os a fragmentos. “Descobri que *não deveria existir*”, diz ele a respeito da Nona Sinfonia de Beethoven, cuja “Ode à alegria” já serviu para exprimir a aspiração humana à fraternidade. “Ela será retirada. Será retirada.” A doença que destrói Leverkühn é contraída de modo curioso. Ele diz aos amigos que vai a Graz assistir à *première* austríaca de *Salome*. Em uma escapada secreta, dorme com uma prostituta chamada Esmeralda, cujo estado sifilítico é visível no rosto amarelado. Leverkühn contrai a doença propositalmente, na crença de que isso lhe dará poderes criativos sobrenaturais. Quando aparece, o demônio diz ao compositor que este nunca será popular em vida mas que seu tempo chegará, ao estilo de Mahler: “Você seguirá na frente e ditará a marcha do futuro, meninos jurarão por seu nome e, graças a sua loucura, eles não precisarão mais ser loucos”. Como *Fausto* é também um livro sobre as raízes do nazismo, a “intelectualidade exangue” de Leverkühn se torna, de modo críptico, uma imagem espelhada da “barbárie sangrenta” de Hitler. A adoração fanática da arte moderna revela sua semelhança com o fascismo político: ambos almejam uma utópica reforma do mundo.

É compreensível a irritação de Schoenberg diante de tal enredo, que conferia um toque patológico aos feitos de que mais se orgulhava. Na vida real, o compositor podia ser um tanto estranho — “Eu enxergo através das paredes”, teria dito certa vez —, mas estava longe de ser um homem frio ou exangue. Ele se pôs a revolucionar a música com intensa paixão e entusiasmo pueril. Como vienense e admirador da tradição austro-germânica, jamais teria zombado da Nona de Beethoven.

Como judeu, pressentiu a verdadeira natureza do nazismo antes de Mann. A misantropia não fazia seu estilo. Era, entre outras coisas, um professor capaz de arrebatat os estudantes e transformar a vida deles. Dezenas de alunos do compositor, do operístico Berg ao aforístico Anton Webern, do comunista Hanns Eisler ao alternativo Lou Harrison, desempenharam papéis de destaque na música do século xx.

Entretanto, Mann sabia o que estava fazendo quando levou seu compositor a compactuar com o diabo. O pacto de Fausto é uma versão macabra das histórias que os artistas contam a si mesmos para justificar a própria solidão. Eisler, ao ler o romance de Mann, relacionou-o à suposta crise da música clássica na sociedade moderna. "A grande arte, como sustenta o demônio, só pode agora ser produzida, nesta sociedade decadente, por meio do isolamento absoluto, da solidão, da total insensibilidade [...] [Embora Mann] permita que Leverkühn sonhe com um novo tempo, quando a música recuperará, em certa medida, a intimidade com o povo." Outros compositores da virada do século também concebiam sua situação como uma luta solitária contra um mundo estúpido e cruel. Claude Debussy, em Paris, adotou uma postura antipopulista nos anos anteriores a 1900 e, não por acaso, rompeu com a tonalidade convencional no mesmo período. Mas Schoenberg foi responsável pelos avanços mais drásticos e, o que talvez seja o mais importante, introduziu uma elaborada teleologia da história musical, uma teoria do progresso irreversível, para justificar seus atos. A metáfora do Fausto faz justiça ao terror que a força destrutiva de Schoenberg inspirava nos primeiros ouvintes.

No início do século xxi, a música de Schoenberg não soa mais tão estranha. Expandiu-se em direções imprevistas, encontrando caminhos alternativos no bebop (os acordes cristalinos de Thelonious Monk tem um matiz schoenbergiano) e nas trilhas sonoras do cinema (o atonalismo é tão necessário nos filmes de terror quanto os becos sombrios). Com a revolução modernista dividida em tantas facções e os compositores retornando à tonalidade ou avançando em direção a algo diferente, a música de Schoenberg não representa mais a ameaça de fazer *toda* a música soar como ela. Ainda assim, preserva sua aura fãustica. Esses intervalos nunca deixarão de agitar o ar; nunca se tornarão uma segunda natureza. Nisso residem, a um só tempo, sua força e sua sina.

Em suas primeiras histórias, Thomas Mann produziu vários retratos eloquentes de um tipo muito comum na virada do século, o esteta apocalíptico. A história "Beim Propheten" [Na casa do profeta], escrita em 1904, começa com uma irônica ode à megalomania artística:

Existem estranhas regiões, mentes estranhas, estranhos domínios do espírito, sublimes e reservados. Na periferia das grandes cidades, onde as ruas são mal iluminadas e os policiais andam em dupla, há prédios onde se sobe até não mais poder, cada vez mais alto, até mansardas em que pálidos e jovens gênios, criminosos em sonhos, sentam de braços cruzados ruminando pensamentos; até conjugados baratos com decoração simbólica, onde artistas solitários e rebeldes, internamente consumidos, famintos e orgulhosos, lutam numa névoa de fumaça de cigarro com ideais opressivos e inatingíveis. Aqui é o fim: gelo, castidade, nada. Aqui não é admitida nenhuma transigência, nenhuma concessão, nenhum meio-termo, nenhuma consideração de valores. Aqui o ar é tão rarefeito que as miragens da vida não mais existem. Aqui reina a contestação e a firmeza férrea, a supremacia do ego em meio ao desespero; aqui imperam a liberdade, a loucura e a morte.

Em "Gladius Dei", conto escrito por Mann em 1902, um jovem chamado Jerônimo caminha pela Viena natal de Richard Strauss, dirigindo seu olhar severo à extravagância que o cerca. Ele entra numa galeria de arte e repreende o dono por expor objetos de mau gosto — arte que é apenas "bela" e, portanto, sem valor. "Pensais rebocar de cores vistosas a miséria do mundo?", berra Jerônimo.

Acreditais poder superar pelo júbilo festivo de um requintado sensualismo os gemidos do universo atormentado? [...] A arte é o archote sagrado que ilumina, clemente, todos os abismos horríveis, todas as voragens da existência, cheia de vergonha e de tristeza; a arte é o fogo divino posto neste mundo para que ele se acenda e se dissolva com toda a sua desonra e aflição numa compaixão redentora!...*

* Tradução de Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda, *Mar de histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Por toda a Europa do fim do século, estranhos jovens subiam por escadarias estreitas que davam para águas-furtadas e abriam portas para lugares secretos. Sociedades místicas e ocultas — teosofistas, rosa-cruzes, swedenborgianos, cabalistas e neopagãos — prometiam uma ruptura com o mundo presente. Na esfera política, comunistas, anarquistas e ultranacionalistas tramavam diversas conspirações para derrubar as monarquias europeias de feição liberal; Liev Trótski, exilado em Viena de 1907 a 1914, começou a publicar um jornal intitulado *Pravda*. No campo nascente da psicologia, Freud pôs o ego à mercê do id. O mundo estava insustentável e parecia que uma ideia colossal ou, na falta desta, uma bomba bem plantada, poderia pô-lo abaixo. Havia uma quase excitante sensação de catástrofe iminente.

Viena foi o cenário daquela que pode ter sido a batalha final entre burguesia e vanguarda. Uma minoria de “buscadores da verdade”, como o historiador Carl Schorske os chama, ou “modernistas críticos”, nas palavras do filósofo Allan Janik, se irritou com o esteticismo desenfreado da cidade, seu hábito de cobrir todas as superfícies disponíveis com folhas de ouro. Eles se deparavam com uma sociedade supostamente moderna, liberal e tolerante que não estava cumprindo suas promessas e condenava grande parte de seus cidadãos à pobreza e à miséria. O grupo falava pelos párias e bodes expiatórios, homossexuais e prostitutas. Muitos dos “buscadores da verdade” eram judeus, e começavam a compreender que jamais poderiam se assimilar a uma sociedade antissemita, por mais que admirassem a cultura germânica. Diante da enorme mentira do culto à beleza — dizia sua retórica —, a arte tinha de se tornar negativa, crítica. Precisava diferenciar-se do pluralismo da cultura burguesa, que, como demonstrava *Salome*, adquirira sua própria divisão de vanguarda.

A batalha contra o kitsch era travada em todas as frentes. O crítico Karl Kraus usava seu periódico de um homem só, *Die Fackel*, ou *A Tocha*, para expor o que considerava ser preguiça e indigência na linguagem jornalística, iniquidade institucionalizada no julgamento dos crimes e hipocrisia na obra dos artistas populares. O arquiteto Adolf Loos atacou a compulsão da *art nouveau* por cobrir objetos de uso cotidiano de adornos perdulários e, em 1911, chocou a cidade e o imperador com a fachada despojada e semi-industrial de seu prédio comercial na Michaelerplatz. Os quadros repulsivos de Oskar Kokoschka e Egon Schiele confrontavam um mundo de arte levemente pornográfica com a instabilidade do desejo e a violência do sexo. A poesia de Georg Trakl documentava minuciosamente o princípio da insanidade e do desespero suicida: “Agora estou só com meu assassino”.

Embora nem sempre admirassem os trabalhos uns dos outros — o poeta boêmio Peter Altenberg preferia Puccini e Strauss a Schoenberg e seus discípulos —, quando os burgueses atacavam, os membros desse círculo informal cerravam fileiras. Não era permitido recuar diante do adversário. “Se tiver de escolher o melhor dentre dois males”, disse Kraus, “não fico com nenhum deles.”

O mais agressivo dos buscadores da verdade vienenses era o filósofo Otto Weininger, que em 1903, ao 23 anos, se matou com um tiro, na mesma casa em que morrera Beethoven. Numa cidade que considerava o suicídio uma arte, aquela foi uma obra-prima e fez de sua tese de doutorado, um esquisito tratado intitulado *Sexo e caráter*, um *best-seller* póstumo. O argumento do livro era de que a Europa sofria de degeneração racial, sexual e ética, cujas raízes estavam na sexualidade desenfreada da mulher. Tanto a influência judaica quanto o homossexualismo eram sintomas de uma sociedade afeminada e estetizada. Somente um gênio masculino poderia redimir o mundo. Wagner era “o maior homem desde Cristo”. Por mais estranho que isso possa parecer em retrospectiva, esse trabalho que alternava incoerência e dogmatismo atraiu leitores tão inteligentes quanto Kraus, Ludwig Wittgenstein e James Joyce, sem falar em Schoenberg e seus discípulos. O jovem Alban Berg devorava os escritos de Weininger sobre cultura, sublinhando frases como esta: “Nada do que é meramente estético tem valor cultural”. Wittgenstein, que tomou para si a tarefa de expurgar a filosofia do jargão pseudorreligioso, estava citando Weininger quando proferiu o aforismo “Ética e estética são o mesmo”.

Todo esse discurso em torno da vanguarda vienense exige um exame rigoroso. Algumas dessas “verdades” — generalizações estúpidas sobre as mulheres, comentários ofensivos a respeito das aptidões relativas das raças e classes — não impressionam o leitor moderno. A noção weiningeriana de “ética”, fundada no puritanismo e no autodesprezo, é tão hipócrita quanto qualquer outra. Como em períodos anteriores de revolta cultural e social, gestos revolucionários traem uma mentalidade reacionária. Muitos dentre os participantes da vanguarda modernista iriam se desviar da solidariedade com os excluídos da sociedade, que estava em voga, em direção a várias formas de ultranacionalismo, autoritarismo e, até mesmo, nazismo. E, por sinal, só numa sociedade próspera, liberal e obcecada pelas artes, uma classe de artistas tão determinadamente antissociais poderia sobreviver, ou encontrar público. A adoração burguesa das artes implantara na mente dos artistas uma postura de infalibilidade, segundo a qual a imagina-

ção ditaria suas próprias regras. Tal mentalidade tornou possíveis os extremos da arte moderna.

Embora a justificativa moral da cruzada modernista soasse falsa, os compositores tinham de fato uma boa razão para se rebelar contra o gosto burguês: a prevalência do culto ao passado representava uma ameaça a seu modo de vida. Viena era de fato uma cidade fascinada pela música, mas era um fascínio pela música *antiga*, pelas obras de Mozart, Beethoven e do finado dr. Brahms. Um cânone estava sendo formado e as peças contemporâneas começavam a desaparecer dos programas. Em fins do século XVIII, 84% do repertório da Gewandhausorchester de Leipzig era composto por música de compositores vivos. Em 1855, a cifra estava reduzida a 38%, em 1870, a 24%. Enquanto isso, o grande público se apaixonava pelo *cakewalk* e por outras novidades populares. O raciocínio de Schoenberg era o seguinte: se o público burguês perdia o interesse pela música e se o público de massa emergente não queria saber dos clássicos novos ou antigos, o artista sério deveria parar de sacudir os braços pedindo atenção e retirar-se, permanecendo só com seus princípios.

Depois de assistir a *Salome* em Graz, Mahler duvidava que a voz do povo fosse a voz de Deus. Schoenberg, num de seus momentos de pior humor, inverteu completamente a fórmula, afirmando que, na verdade, a voz do povo era a voz do diabo. "Se é arte, não é para todos", escreveu ele mais tarde, "e, se é para todos, não é arte." Teria a cisão entre os compositores e o público se originado dessas atitudes tão extremadas? Ou seriam estas uma resposta racional à causticidade irracional do público? Tais questões não permitem uma resposta pronta. Ambos os lados da disputa têm certo grau de responsabilidade sobre essa triste situação. A Viena do fim do século nos apresenta o triste espetáculo de artistas e plateias se eximindo de suas responsabilidades mútuas e abrindo mão do sonho de um denominador comum.

PARIS 1900

Schoenberg não foi o primeiro a compor música "atonal", se esta for definida como a que não segue o sistema de modos maior e menor. É provável que tal distinção pertença a Franz Liszt, que abandonou a vida de virtuose do piano romântico para tornar-se um abade místico. Em várias obras de fins da década de 1870 e

Schoenberg nasceu em 1874. Seu pai, Samuel Schönberg, vinha de uma comunidade de judeus de fala alemã de Pressburg, a atual Bratislava, na Eslováquia. (O compositor cortou o trema do sobrenome quando fugiu da Alemanha, em 1933.) Samuel Schönberg mudou-se para Viena na juventude a fim de ganhar a vida como lojista. Lá, conheceu Pauline Nachod, de uma família de cantores de sinagoga. O casal vivia modestamente e não tinha piano em casa. O filho aprendeu grande parte do repertório clássico escutando uma banda militar que se apresentava num café do Prater. Arnold aprendeu sozinho a tocar vários instrumentos e participou de um quarteto de cordas que ocupava um aposento reservado a moços de recados. Seu aprendizado das formas musicais se deu por meio da assinatura de uma enciclopédia. Foi preciso esperar a chegada do volume correspondente à letra S antes de compor uma sonata.

De uma maneira ou de outra, Schoenberg absorveu tanta música que a instrução formal não lhe fez falta. Arnold chegou a tomar algumas lições de Alexander Zemlinsky, compositor um pouco mais velho, cujo estilo era denso e liricamente potente, na linha de Mahler e Strauss. O pai de Zemlinsky era católico, a mãe era filha de um judeu sefardita e de uma muçulmana da Bósnia. Schoenberg casou-se com a irmã do professor, Mathilde, que, alguns anos mais tarde, desencadearia a principal crise emocional de sua vida.

Depois de trabalhar durante algum tempo como bancário, Schoenberg dedicou-se a diversos biscates musicais: reger um coro de trabalhadores, orquestrar operetas e escrever canções sentimentais. No final de 1901, mudou-se para Berlim, onde trabalharia como diretor musical de revistas de alto nível no cabaré Übbrechtl, ou, como veio a se chamar mais tarde, Buntes Theater. Essa organização foi concebida por Ernst von Wolzogen, que pretendia trazer a Berlim a sofisticação urbana dos cabarés parisienses, como o Chat Noir e o Auberge du Clou. Enfrentando dificuldades financeiras, Wolzogen abandonou o empreendimento em 1902 e Schoenberg, desempregado, retornou a Viena no ano seguinte. Aspectos do cabaré reapareceram no ciclo de canções *Pierrot lunaire*, de 1912, em que o solista oscila entre o canto e a fala. Se mais tarde Schoenberg caracterizaria sua música atonal como um gesto de resistência à cultura popular predominante, sua postura inicial era significativamente mais flexível.

Perspicaz, culto, difícil de impressionar, Schoenberg sentia-se em casa nos cafés onde se reuniam os luminares vienenses do fim do século — o Café Imperial, o Café Central, o Café Museum. Em Viena, todo grande homem tinha seu círculo de discípulos, e Schoenberg não demorou a formar o seu. Em 1904, fez publicar uma nota na *Neue Musikalische Presse* comunicando que estava em busca de alunos de composição. Vários jovens se candidataram. Um deles foi Anton Webern, jovem de espírito severo que provavelmente reparou no anúncio porque este foi colocado logo abaixo de uma notícia sobre a profanação de *Parsifal* nos Estados Unidos. (No ano anterior, Heinrich Conried, futuro empregador de Mahler, montara o *Parsifal* no Metropolitan, quebrando a regra que impedia a apresentação da ópera sagrada de Wagner fora de Bayreuth.) Outro foi Alban Berg, jovem talentoso, porém irresponsável, que trabalhava no serviço público.

As primeiras obras de Schoenberg são sempre uma agradável surpresa para quem esperava encontrar exercícios atonais extenuantes. A música exala um tom impetuoso e sensual, recendendo aos retratos dourados de Klimt e outras criações do *Jugendstil*. Impetuosos gestos straussianos se mesclam a texturas diáfanas, cuja semelhança com Debussy pode ir além da mera coincidência. Há intervalos de animação suspensa, nos quais a música se fixa num único acorde. O poema sinfônico de câmara *Verklärte Nacht* [Noite transfigurada], composto em 1899, termina com doze cintilantes compassos em ré maior, sem que a nota fundamental jamais se retire do baixo. *Gurre-Lieder*, uma gigantesca cantata wagneriana para solistas vocais, vários coros e uma orquestra de grandes proporções, começa por um grandioso mi bemol maior, sufocante como uma sauna a vapor, provavelmente uma imitação da abertura do *Anel* de Wagner. Mas nem tudo ia bem no paraíso romântico. Dissonâncias inexplicadas assomam à superfície; linhas cromáticas se cruzam num emaranhado contrapontístico; acordes de ânsia deixam de se resolver.

O jovem Schoenberg enfrentou resistências, mas recebeu também incentivo nos mais elevados círculos musicais. Os Mahler costumavam recebê-lo no apartamento próximo à *Schwarzenbergplatz*, onde, segundo Alma, ele afirmava “os paradoxos mais extremos”, incitando discussões acaloradas. Depois, Gustav dizia à esposa: “Tenha o cuidado de nunca mais convidar esse fedelho convencido”. Mas não demorava muito até que Schoenberg recebesse um novo convite.

Mahler considerava a música de Schoenberg em igual medida fascinante e enlouquecedora. “Por que continuo a compor sinfonias”, exclamou certa vez, “se é esta que deverá tornar-se a música do futuro!” Após um ensaio da primeira sin-

fonia de câmara de Schoenberg, Mahler pediu aos músicos para tocar uma tríade em dó maior. “Obrigado”, disse, e saiu. Porém, aplaudia com alarde as obras schoenbergianas mais controversas, sabendo como podiam ser destrutivos os críticos e a claque vienenses.

Strauss partilhava do mesmo fascínio por Schoenberg — “*muito talentoso*”, dizia, ainda que a música fosse “sobrecarregada”. Os dois compositores se encontraram durante o primeiro período berlinense de Schoenberg — Wolzogen, o diretor do Bunes Theater, colaborara com Strauss em sua segunda ópera, a comédia antifilistina *Feuersnot* — e Strauss ajudou o colega mais jovem a encontrar outras fontes de renda. Mais tarde, quando Schoenberg fundou a Sociedade de Música Criativa, em Viena, Strauss aceitou o título de sócio honorário e manifestou a esperança de que a nova organização “afortunadamente iluminasse muitas mentes obscurecidas por décadas de despeito e estupidez”.

Diante de Strauss, Schoenberg não demonstrava a mesma impertinência com que tratava Mahler. “Gostaria de aproveitar essa oportunidade para agradecer, venerável mestre”, escreveu obsequioso o futuro revolucionário, numa carta de 1903, “mais uma vez por todo o auxílio que o senhor me prestou sacrificando a si mesmo do modo mais sincero. Jamais me esquecerei disso por toda a minha vida e sempre lhe serei grato.” Em 1912, Schoenberg ainda se sentia nervoso como um colegial na presença de Strauss: “Ele era muito amigável. Mas me comentei de modo bem estabonado [...] gaguejei e com certeza transmiti a impressão de uma devoção servil a Strauss”. Schoenberg admitiu ao próprio Strauss que deveria ter se afirmado mais e se mostrado tão orgulhosamente independente quanto o mestre.

Em maio de 1906, o contingente de Schoenberg partiu para assistir a *Salome* em Graz. Antes, Schoenberg estudara exaustivamente a parte cantada, que recebia a primeira página. “Talvez em vinte anos alguém seja capaz de dar uma explicação teórica para essas progressões harmônicas”, afirmou Schoenberg a seus alunos. Aspectos da tonalidade fragmentada de *Salome* aparecem na Primeira Sinfonia de Câmara, escrita por Schoenberg naquele verão. Contudo, a nova peça era bem diferente, em tom e estilo, da ópera de Strauss. Suas breves figuras motívicas de desenvolvimento elaborado lembravam o procedimento vienense no período clássico, de Haydn a Beethoven. Rejeitando deliberadamente a grandiosidade do fim do século, a obra foi composta para uma pequena orquestra de quinze instru-

mentos, de sonoridade mais áspera e menos viçosa. Schoenberg estava se livrando do excesso de bagagem, prevendo, talvez, os anos de vacas magras que estavam por vir. Tal processo de condensação resultou no *Pierrot lunaire*, em que o solista é acompanhado por um ágil conjunto de dois sopros, duas cordas e um piano.

Assim como Debussy, que imaginava novos sons enquanto se debruçava sobre as imagens de Verlaine e Mallarmé, Schoenberg se deixava conduzir pela poesia. O compositor saboreava as visões eróticas de Richard Dehmel, que forneceu a história de *Verklärte Nacht*. Estudou também, por sugestão de Strauss, as peças de Maeterlinck; e em 1902 e 1903, compôs um poema sinfônico orquestral de grandes proporções baseado em *Pelléas et Mélisande*, sem saber, aparentemente, que Debussy também trabalhara com o mesmo texto. Mas o encontro literário decisivo para Schoenberg foi com a poesia de Stefan George, na época o escritor mais importante do simbolismo alemão.

George distinguia-se dos compatriotas pela francofilia extremada; estivera em Paris em 1889, para participar das “Quintas-feiras” de Mallarmé (o poeta se referia a ele como “um de nós”), e traduzira para o alemão os maiores poetas franceses. É possível que tenha conhecido Debussy, mas não há registro de nenhum encontro entre eles. Estava tão determinado a honrar seus mestres franceses que passou a escrever os substantivos alemães sem as obrigatórias iniciais maiúsculas. Pretendo artista-profeta à moda do fim do século, George cercava-se de um grupo de seguidores, entre os quais sempre havia belos adolescentes. O círculo de George inspirou Mann a escrever a sátira “Beim Propheten”. Descartado o elemento homossexual, a trupe do poeta pode ter servido de modelo também para Schoenberg, que tratava seus alunos como discípulos e raramente aparecia em público sem eles. O mais importante é que George mostrou a Schoenberg um caminho para fugir dos prazeres fáceis da estética vienense. A extrema densidade da imagística de seus poemas não permitia um acesso fácil, ainda que prazeres sensuais se ocultassem no labirinto.

Schoenberg iniciou sua travessia rumo ao outro lado em 17 de dezembro de 1907, quando musicou um poema da série *Ano da alma*, de George, boa parte do qual trata de uma intensa cena de despedida. Os primeiros versos são os seguintes: “Não posso me curvar diante de ti em agradecimento/Tu és a planície espiritual de onde nos erguemos”. É muito tênue o fio que prende a música à velha ordem harmônica. A peça alega ser em si menor, mas o acorde fundamental aparece apenas três vezes em trinta compassos, uma das quais sob a palavra “agonizando”. De

resto, a obra é composta de um fluxo fantasmagórico de triades desgarradas, acordes transicionais ambíguos, dissonâncias absolutas e linhas monódicas cristalinas, assemelhando-se à “corrente gélida, profundamente adormecida” que serve de fecho ao poema. A data da composição é reveladora: oito dias antes, Schoenberg se despedira de Mahler na Westbahnhof em Viena. Se, como parece possível, a escolha do texto foi de fato motivada pela partida de Mahler, então o sentido é duplo: o jovem compositor foi abandonado por uma figura paterna, mas foi também liberto, estando desimpedido para buscar um outro amor.

A segunda fase da jornada se deu em meio a uma crise pessoal. Schoenberg acolhera em seu círculo uma figura instável, de nome Richard Gerstl, um talentoso pintor de tendência brutalmente expressionista. Sob a orientação de Gerstl, Schoenberg começou a dedicar-se à pintura, descobrindo uma nova aptidão: sua tela *O olhar vermelho*, na qual um rosto macilento fita o observador com os olhos injetados, chegou a ser considerada uma obra-prima menor de sua época e lugar. Em maio de 1908 o compositor descobriu que Gerstl estava tendo um caso com sua mulher, Mathilde, e no verão daquele ano surpreendeu os amantes em situação comprometedora. Mathilde fugiu com Gerstl, mas acabou voltando para o marido. O artista reagiu cometendo um suicídio cuja exuberância superou a do cometido por Weininger: queimou seus quadros e se enforcou nu diante de um espelho de corpo inteiro, como se quisesse ter uma visão integral de si mesmo em estilo expressionista. O suicídio se deu em 4 de novembro de 1908, na noite de um concerto de Schoenberg ao qual Gerstl não fora convidado; aquela rejeição foi, ao que parece, a gota d’água.

O próprio Schoenberg se debatia com ideias suicidas. “Tenho apenas uma esperança — a de que não viverei por muito tempo”, escreveu à mulher no final do verão. Em um testamento que pode ter sido uma carta de suicida jamais usada, escreveu: “Já chorei, já me comportei como um desesperado, já tomei decisões para então as rejeitar, já tive pensamentos de suicídio e quase os pus em prática, já me precipitei de uma loucura para outra — em uma palavra, estou totalmente destruído”. Ele avisava que, em breve, “seguiria o caminho, tomaria a decisão, que, por fim, pode ser a suprema culminação de todas as ações humanas”. Porém, num fraseado de intrigante incerteza, afirmava não ser capaz de prever “se será meu corpo ou minha alma que vai ceder”.

O suicídio não fazia o estilo de Schoenberg. Assim como Beethoven, que no testamento de Heiligenstadt expressou sua determinação em perseverar numa vida de padecimento, Schoenberg seguiu adiante. Naquele mesmo verão de 1908,

concluiu o Segundo Quarteto, no qual hesita numa encruzilhada, contemplando vários caminhos que se desdobram a sua frente. O primeiro movimento, composto no ano anterior, ainda usa a linguagem bastante convencional do romantismo tardio. Já o segundo é um *scherzo* alucinatório, sem semelhança com qualquer outra música feita na época. A partitura traz fragmentos da canção folclórica “Ach, du lieber Augustin” — a mesma melodia que teve uma importância freudiana para Mahler (pelo menos foi o que Freud disse). No caso de Schoenberg, a canção parece representar a desintegração de um mundo pretérito; o verso fundamental é “*Alles ist hin*” [tudo está perdido]. O movimento termina numa apavorante sequência de figuras de quatro notas, formadas por quartas separadas por um trítone. Nelas, podemos distinguir traços da escala bifurcada que abre *Salome*. Mas não se percebe mais uma colisão entre tonalidades. Em vez disso, o próprio conceito de acorde se dissolve numa matriz de intervalos.

Nos dois últimos movimentos do Segundo Quarteto, uma soprano se junta às cordas para cantar dois poemas de George, “Litania” e “Arrebatamento”. Os textos fazem parte de um ciclo maior, escrito em memória de um rapaz bonito chamado Maximilian Kronberger, morto pela meningite um dia antes de completar dezesseis anos, o que causou ao escritor uma dor lancinante. Schoenberg parece identificar-se não apenas com a emoção do poeta mas também com seu ímpeto de manipular o sofrimento para fins expressivos, em nome do espírito de sacrifício e purificação. “Litania” é um grito por um fim rápido para a agonia sexual e espiritual. “Mate a ânsia, cure a ferida!” “Arrebatamento”, o apogeu do ciclo “Maximin” de George, traz a solução. O poema começa num estado de profundo alheamento, com a alienação do indivíduo se tornando universal:

Sinto o vento de outro planeta.

Empalidecem na escuridão as fúces

Daquelas que há pouco me procuraram como amigos.

Essa brisa marciana é representada por um fluir de notas suave e sinistro, lembrando o vento gelado das alucinações de Herodes, em um episódio de *Salome*. Efeitos especiais nas cordas (surdinas, harmônicos, *sul ponticello*) amplificam a sensação de estranhamento, com sons cantantes se convertendo em murmúrios e gritos.

E então ocorre a transformação:

Dissolvo-me em sons, girando, ondulando...

Sou apenas uma centelha do fogo sagrado

Sou apenas um rugido da voz sagrada.

A soprano declama os versos num ritmo sereno e majestoso. As cordas se demoram em acordes sustentados, a maioria dos quais pode ser nomeada pelo antigo sistema harmônico, embora tenham sido arrancados das conexões orgânicas da tonalidade e se movam como uma procissão de fantasmas. No clímax, assinalado pela palavra "sagrada", o acorde sempre recorrente do compositor, a combinação dissonante entre uma quarta e um trítone, soa com um vigor obstinado. Ainda assim, Schoenberg não está preparado para chegar ao extremo. Por fim, tal acorde dá lugar a um fá sustenido maior puro, que, à luz do que veio antes, soa estranho e surreal. A obra é dedicada à "minha esposa".

Schoenberg conservou seu fascínio pelo poeta até a primavera de 1908, quando completou um ciclo de canções baseado no *Livro dos jardins suspensos*, de Stefan George. A serenidade sobrenatural ainda persistia, juntamente com vestígios de tonalidade. Então, algo se quebrou e Schoenberg deu vazão a sua fúria reprimida. Em 1909, quando Mahler afundava na longa despedida de sua Nona Sinfonia e Strauss flutuava à deriva em direção ao mundo de sonho setecentista de *Rosenkavalier*, Schoenberg entrou num frenesi criativo, compondo as *Três Peças para Piano*, as *Cinco Peças para Orquestra* e *Erwartung*, ou *Expectativa*, uma cena dramática para soprano e orquestra. Na última das *Três Peças para Piano*, o teclado se transforma numa espécie de instrumento de percussão, um campo de batalha de *fortes* triplos e quádruplos. Na primeira das peças orquestrais, "Premos-niões", vozes instrumentais se dissolvem em gestos, texturas e cores, muitos dos quais provêm de *Salome*: figuras rápidas e agitadas unidas a vibratos, figuras de tons inteiros em giros hipnóticos, madeiras estrilando em seu registro mais alto, padrões de duas notas gotejando como sangue sobre mármore, um quinteto de trombones e tubas que cospem e rosnam. *Erwartung*, o monólogo de uma mulher que vaga por uma floresta sob a luz do luar à procura do amado desaparecido, é distendido por acordes monstruosos de oito, nove e dez notas, que saturam os sentidos e embotam o intelecto. Numa passagem especialmente arrepiante, a voz se lança numa queda de quase duas oitavas, de si a dó sustenido, em um grito de "Socorro!". Isso foi tirado do *Parsifal* de Wagner; Kundry percorre o mesmo intervalo gigantesco quando confessa haver rido do sofrimento de Cristo.

As primeiras obras atonais de Schoenberg não são apenas som e fúria. Periodicamente, revelam-se mundos semelhantes a vales escondidos entre montanhas; o sol aparece em meio à bruma, formas pairam no ar. Na terceira das Cinco Peças para Orquestra — aquela cujo título é “Farben”, ou “Cores” —, um acorde de cinco notas é transposto para cima e para baixo na escala e atravessa um sedutor conjunto de timbres orquestrais. O acorde em si não é duro, mas se esquia a meio caminho entre consonância e dissonância. Essas experiências absolutamente originais de alternância tímbrica vieram a ser classificadas como *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres.

O mesmo arrebatamento afeta as Seis Pequenas Peças para Piano, Opus 19, escritas no início de 1911, enquanto Mahler agonizava. A segunda peça tem nove compassos e cerca de cem notas. É composta tendo por base uma iteração hipnótica do intervalo sol e si, que soa suave e harmoniosa, produzindo um som límpido e quente. Tentáculos sonoros se arrastam em torno da díade, tocando aqui e ali as dez notas restantes da escala cromática. Mas as notas principais continuam fixas em seu lugar. São como um par de olhos fitos que nunca piscam.

ESCÂNDALO

“Sinto o calor da revolta erguendo-se mesmo nos espíritos mais delicados”, escreveu Schoenberg numa nota de programa em janeiro de 1910, “e desconfio que mesmo aqueles que até agora acreditaram em mim não aceitarão a necessidade desse desenvolvimento.”

Não há nada nos anais do escândalo musical — da primeira apresentação da *Sagração da primavera* de Stravínski ao lançamento de “Anarchy in the UK”, dos Sex Pistols — que se compare ao alvoroço com que Schoenberg foi recebido no início da carreira. Em fevereiro de 1907, seu Primeiro Quarteto de Cordas, espinhosamente contrapontístico, embora ainda não atonal, foi ouvido contra um *ostinato* de risadas, vaias e assovios. Mahler, saindo em defesa de Schoenberg, quase chegou às vias de fato com um dos desordeiros. Três dias depois, a Primeira Sinfonia de Câmara provocou “burburinho na plateia, apitos e retirada de efeito”, segundo Egon Wellesz, aluno de Schoenberg. Quando da estreia do Segundo Quarteto, em dezembro de 1908, o crítico Ludwig Karpath não pôde esperar até a manhã seguinte para tornar públicos seus sentimentos e gri-

tou: "Parem! Já basta!". Um crítico mais favorável a Schoenberg gritou de volta: "Quieto! Continuem tocando!".

A resistência a Schoenberg estava bastante arraigada. Provinha não apenas dos reacionários e filisteus mas também de ouvintes dotados de considerável conhecimento musical. Consta que um dos primeiros escândalos foi fomentado por discípulos de Heinrich Schenker, um gigante da nova disciplina da musicologia. Ao contrário do que afirmam alguns contemporâneos, o antisemitismo não desempenhou papel significativo. (Dois dos críticos mais veementes de Schoenberg, Robert Hirschfeld e Julius Korngold, eram judeus, e seu colega Hans Liebstöckl era um alemão nascido em Praga de tendências antinacionalistas e pró-Debussy.) Até mesmo Mahler tinha dificuldades em aceitar a "necessidade desse desenvolvimento", nas palavras de Schoenberg. "Tenho comigo seu Quarteto, que estudo de tempos em tempos", escreveu-lhe Mahler em 1909. "Mas é difícil para mim. Lamento tanto não poder acompanhá-lo melhor; anseio pelo dia em que eu volte a me encontrar (e assim encontrá-lo)." Ao ver as Cinco Peças para Orquestra, Mahler disse não ser capaz de traduzir mentalmente em sons as notas que estavam no papel. Não obstante, continuou a incentivar seu "fedelho convencido" e, em seus últimos dias, teria dito: "Quando eu me for, ele não terá mais nada".

Strauss, de sua parte, acreditava que Schoenberg estava fora de si. Tal reação deve ter sido especialmente decepcionante, pois Schoenberg escrevera as Cinco Peças em resposta a um pedido de Strauss por algumas obras curtas para sua série de concertos berlinenses. Schoenberg estava tão ansioso para mostrar-lhe o que tinha feito que enviou as peças pelo correio antes mesmo de terminá-las, e apenas dez dias depois de concluída a quarta peça. "Não há arquitetura nem construção", explicava ele numa carta anexa. "Apenas uma sucessão vívida e ininterrupta de cores, ritmos e humores." A resposta educada de Strauss foi que tais "experimentos ousados" seriam demais para seu público. Externamente, manteve seu apoio, enviando cem marcos ao colega em 1911. Mas sua verdadeira opinião veio à tona três anos mais tarde, quando cometeu o erro de escrever a Alma Mahler que Schoenberg "estaria melhor removendo a neve com uma pá do que escrevendo no pentagrama". Alma mostrou a Erwin Stein, um aluno de Schoenberg, que concluiu que seu professor deveria ser informado do conteúdo. Schoenberg foi curto e grosso: tudo o que aprendera do compositor de *Salome* não passava de um mal-entendido.

Em meio a esses reveses, ocorreu um sucesso de grandes proporções, que só serviu para amplificar a irritação do compositor. Foi a estreia mundial de *Gurre-Lieder*, em 1913. Composta dez anos antes, a obra exibia o estilo do romantismo tardio, já abandonado por Schoenberg. O cenário foi a Musikverein de Viena — a lendária sala onde as sinfonias de Brahms e Bruckner foram ouvidas pela primeira vez. O regente era Franz Schreker, outro compositor austríaco que percorria os territórios fronteiriços da harmonia pós-wagneriana. Durante o intervalo, já se percebiam os sinais do triunfo, e o compositor foi cercado por admiradores. Mas ele estava de péssimo humor e recusou-se a aceitar novos convertidos. Quando terminou o espetáculo, até os antischoenbergianos, que, prevendo um escândalo, haviam trazido apitos e outros objetos barulhentos, ficaram de pé, com o resto da multidão, para entoar: “Schoenberg! Schoenberg!”. Os criadores de caso estavam aos prantos, contou uma testemunha, e seus aplausos soavam como um pedido de desculpas.

O herói do momento não apareceu, mesmo quando os aplausos se tornaram mais efusivos. Ele foi encontrado, segundo o violinista Francis Aranyi, “encolhido na parte mais distante e escura do auditório, de mãos postas e com um sorriso discreto e zombeteiro estampado no rosto”.

Aquele era para ser o momento de glória de Schoenberg. Mas, como contou o compositor muitos anos mais tarde, sentia-se “um tanto indiferente, senão um pouco aborrecido [...] Eu estava só, diante de um mundo de inimigos”. Quando finalmente se encaminhou ao estrado, curvou-se diante dos músicos mas deu as costas à multidão. Foi, disse Aranyi, “a coisa mais estranha que um homem já fez em frente de uma turba de adoradores histéricos como aquela”. O gesto fora ensaiado por Schoenberg; em 1911, pintara um quadro intitulado *Autorretrato*, *Andando*, no qual o artista aparece de costas para o observador.

O escândalo que superaria todos os escândalos eclodiu em 31 de março de 1913, mais uma vez no célebre Musikverein. O programa traçava um mapa do mundo de Schoenberg, passado, presente e futuro. Foram executadas canções de Alexander Zemlinsky, o único professor de Schoenberg. Se a polícia não houvesse intervindo, o público teria ouvido também o *Kindertotenlieder*, de Mahler. Schoenberg era representado pela Primeira Sinfonia de Câmara. E obras recentes de Berg e Webern ofereciam fenômenos sonoros que nem mesmo Schoenberg havia imaginado. O colapso se deu durante a canção de Berg “Über die Grenzen des All”, ou “Além dos limites do universo”, versão musicada de um breve e fascinante poema

de Peter Altenberg, em cujo início os sopros e metais executam um acorde de doze alturas distintas — como se todas as teclas compreendidas entre dois dós de um piano fossem tocadas simultaneamente.

“Risos ruidosos soaram por toda a sala em resposta àquele acorde áspero e estridente”, contou uma testemunha. (Deve ter sido uma execução muito ruim, porque o acorde deveria ser muito suave.) A disputa entre os espectadores chegou às vias de fato e a polícia foi chamada. Um certo dr. Viktor Albert se queixou de que Erhard Buschbeck, o jovial organizador do concerto, esmurrara seus ouvidos. Buschbeck retrucou que o dr. Albert o chamara de “canalha”, tornando necessária a retaliação física. Seguiu-se um processo. “O público estava rindo”, testemunhou o compositor de operetas Oscar Straus no tribunal. “E declaro com franqueza, senhor, que eu também ri, e por que alguém deixaria de rir de algo inegavelmente cômico?” O som das brigas, zombou Strauss, foi o mais harmonioso da noite. O *Neue Freie Presse* dedicou ao processo quase uma página inteira, roubando espaço à cobertura do julgamento do assassino de Johann Skvarzil.

ATONALISMO

Não é difícil adivinhar o motivo do escândalo, que tem a ver com as leis da acústica. O som é um tremor do ar e afeta tanto a mente quanto o corpo. É a lição do livro *Da sensação do som*, de Helmholtz, que tenta explicar por que determinados intervalos agriem as terminações nervosas, enquanto outros exercem um efeito calmante. A lista de intervalos desagradáveis de Helmholtz era encabeçada pelo semitom, que corresponde ao espaço entre duas teclas adjacentes de um piano. Tocadas juntas, elas criam rápidas “pancadas” que incomodam o ouvido — como um irritante clarão luminoso ou um arranhão na pele. Fred Lerdahl, um teórico moderno, explica o fenômeno nos seguintes termos: “Quando um sinal periódico atinge o ouvido interno, estimula-se uma área da membrana basilar, cujas cristas enviam um rápido sinal ao córtex auditivo, produzindo a percepção de uma frequência única. Se dois sinais periódicos estimulam ao mesmo tempo áreas sobrepostas, a perturbação provoca uma sensação de ‘asperidade’”. Asperidades similares são produzidas pela sétima maior, um pouco mais curta do que uma oitava, e pela nona menor, um pouco mais longa. São justamente esses os intervalos enfatizados por Schoenberg em sua música atonal.

Há também fatores psicológicos que entram em jogo quando a música é apresentada diante de uma multidão. Observar uma pintura numa galeria é fundamentalmente diferente de escutar uma nova obra numa sala de concertos. Imagine-se num museu, diante de, digamos, *Impressões III (Concerto)*, de Kandinski, pintada em 1911. O pintor e Schoenberg se conheciam e partilhavam de objetivos comuns; a pintura citada se inspirou num concerto do compositor. Se houvesse uma equivalência exata entre a abstração visual e a dissonância musical, *Impressões III* e a terceira das Cinco Peças para Orquestra exibiriam o mesmo grau de dificuldade. Mas o quadro de Kandinski oferece uma experiência totalmente diferente ao não-iniciado. Se à primeira vista é difícil interpretá-lo, é possível seguir adiante e voltar à tela depois, dar um passo atrás para ganhar perspectiva, ou inclinar-se e olhar mais de perto (seria isso um piano, no primeiro plano?). Num concerto, os espectadores vivenciam uma nova obra coletivamente, na mesma velocidade e quase da mesma distância. Não podem parar para pensar sobre as implicações de um acorde de beleza pouco óbvia ou de um ritmo oculto de valsa. São uma multidão, e multidões tendem a alinhar-se como uma única mente.

O atonalismo estava destinado a deixar os ouvintes ouriçados. Nada poderia ser mais bem calculado para causar comoção entre as classes médias amantes das artes. Mas a situação de Schoenberg não melhorou em nada quando ele começou a responder aos críticos. O músico era um escritor de talento, com uma aptidão especial para soltar farpas: não por acaso, seu herói literário era o mordaz Karl Kraus. A partir de 1909, produziu uma série de comentários, polêmicas, reflexões teóricas e aforismos. Às vezes, defendia seu ponto de vista com graça e sutileza. Mas era mais comum que desse vazão a seu espírito de enfrentamento fazendo emergir o que chamava de “vontade de aniquilação”.

De certo modo, Schoenberg era mais persuasivo na defesa de suas primeiras obras atonais quando enfatizava sua dimensão ilógica e irracional. Ao que se sabe, ele as compôs numa espécie de estado de automatismo, criando a extremamente densa *Erwartung* em apenas dezessete dias. Nesse período, o compositor viveu sob o domínio de emoções convulsivas — sentimentos de traição sexual, abandono pessoal e humilhação profissional. Essa turbulência pode ser percebida em algumas das explicações dadas aos amigos no período de 1908 a 1913. A Kandinski o compositor escreveu: “A arte pertence ao inconsciente! O artista deve expressar a si mesmo! Expressar a si mesmo diretamente! Não seu gosto, sua educação, inteligência, conhecimento ou habilidade”. Ao compositor e pianista Ferruccio Busoni

escreveu: "Luto por: libertação completa de todas as formas, de todos os símbolos de coesão e lógica". E instruiu Alma Mahler a escutá-lo em busca de "cores, ruídos, luzes, sons, movimentos, olhares e gestos".

Em público, porém, Schoenberg tendia a explicar suas obras mais recentes como o produto lógico e racional de um processo histórico. Talvez por desconfiar que havia enlouquecido, insistia que não tivera escolha a não ser agir como agiu. Citando novamente suas notas programáticas de 1910: a música era produto da "necessidade". Em vez de isolar-se dos títãs do passado, de Bach, Mozart e Beethoven, apresentava-se como seu herdeiro e observava que muitas das obras-primas hoje canônicas causaram confusão quando ouvidas pela primeira vez. (O argumento não impressionou alguns ouvintes esclarecidos, que sentiam, com toda razão, estar sendo tratados como idiotas. Do fato de que muita música excelente já foi rejeitada um dia não resulta que toda música rejeitada seja boa.) Schoenberg assumia também uma postura "política", falando da "emancipação da dissonância", como se os acordes fossem povos, vítimas de séculos de escravidão. Ou então se imaginava um cientista, envolvido numa pesquisa objetiva: "Não descansaremos enquanto não houvermos solucionado os problemas relacionados aos sons". Nos últimos anos, comparava-se a aviadores que faziam a travessia do Atlântico e aos exploradores do polo Norte.

O argumento fazia certo sentido. Os níveis de dissonância na música cresceram constantemente desde os últimos anos do século XIX, quando Liszt compôs sua *Bagatela sem Tonalidade* e Satie concebeu os acordes rosa-cruzes de seis notas de *Les fils des étoiles*. Strauss, é claro, entregou-se à dissonância em *Salome*. Max Reger, compositor versado na ciência contrapontística de Bach, provocou escândalos semelhantes aos de Schoenberg em 1904, com uma música que se aproximava do atonal. Na Rússia, o compositor e pianista Aleksandr Scriábin, influenciado pelo espiritualismo teosófico, concebeu uma linguagem harmônica que vibrava em torno de um "acorde místico" de seis notas; sua obra magna inacabada, *Mysterium*, programada para estrear no sopé do Himalaia, produziria nada mais nada menos do que a aniquilação do universo, da qual homens e mulheres reemergiriam como almas astrais, libertas da diferença sexual e de outras limitações corpóreas.

Na Itália, onde os futuristas promoviam uma arte da velocidade, da luta, da agressão e da destruição, Luigi Russolo lançou um manifesto por uma "MÚSICA DO RUÍDO" e começou a construir instrumentos ruidosos com os quais produziria os

rugidos, assovios, murmúrios, chiados, pancadas e gemidos previstos em seu livreto. Nos Estados Unidos, Charles Ives, jovem compositor da Nova Inglaterra influenciado pelo transcendentalismo, começou a escrever música em várias tonalidades ao mesmo tempo ou sem nenhuma tonalidade. E Busoni, em seu *Esboço de uma nova estética da música* de 1907, elaborou teorias sobre toda sorte de experimentos extratonais e pôs em prática alguns deles em suas obras.

Um historiador teleológico poderia descrever toda essa atividade como o movimento coletivo de uma vanguarda empenhada em varrer do mapa a ordem estabelecida. Contudo, cada um desses compositores trilhava um caminho que era só dele, ou dela (levando em conta a ambiguidade de gênero almejada por Scriábin), e cada um chegava a um destino diferente. De todos eles, apenas Schoenberg de fato adotou o atonalismo. O que o distinguia era o fato de não só haver introduzido novos acordes mas provisoriamente ter eliminado os antigos. “O senhor propõe um novo valor em substituição ao anterior, em vez de somar o novo ao antigo”, observou Busoni numa carta de 1909.

Tanto Wagner quanto Strauss e Mahler compensavam as sonoridades inovadoras com o uso intensivo dos acordes comuns; dissonância e consonância existiam numa tensão mutuamente compensatória. Debussy, da mesma maneira, povoou seu nebuloso território harmônico com desusados personagens melódicos. Scriábin manteve um sentido de centralidade tonal mesmo nas passagens de harmonia mais ousada de suas últimas sonatas para piano. Schoenberg foi quem insistiu que era impossível retroceder. Com efeito, ele passou a dizer que a tonalidade estava morta — ou, como diria Webern mais tarde, “quebramos o pescoço dela”.

O primeiro relato acerca da morte da tonalidade surgiu nas páginas de *Harmonielehre*, ou *Teoria da harmonia*, publicado por Schoenberg em 1911, com dedicatória à “gloriosa memória de Gustav Mahler”. Desde o princípio, o autor torna claro seu desagrado com a ordem musical, cultural e social reinante. “Nossa época busca muitas coisas”, escreve ele no prefácio.

No entanto, o que encontrou é, acima de tudo: *consolo* [...] O pensador, que continua procurando, faz o contrário. Mostra que há problemas e que estes continuam sem solução. É assim que age Strindberg: “A vida torna tudo feio”. Ou Maeterlinck: “Três

quartos de nossos irmãos [estão] condenados à miséria". Ou Weininger e todos os outros que pensaram seriamente.

Uma nova moralidade musical foi introduzida: o encanto fácil do familiar de um lado, a dura verdade do novo de outro.

Harmonielehre mostra-se como a autópsia de um sistema que deixou de funcionar. No tempo dos mestres vienenses, diz Schoenberg, a tonalidade tinha um fundamento lógico e ético. Mas, desde o início do século XX, tornou-se difusa, assistemática, incoerente — em uma palavra, enferma. Para ressaltar a dramaticidade desse suposto declínio, o compositor amplifica seu discurso com o vocabulário do darwinismo social e da teoria racial. Era moda, na época, acreditar que determinadas sociedades e raças haviam se corrompido ao misturar-se com outras. Wagner, em seus últimos escritos, tornou a questão explicitamente racial e sexual, dizendo que a raça ariana estava se destruindo ao miscigenar-se com judeus e outros corpos estranhos. Weininger defendeu a mesma tese em *Sexo e caráter*.

Schoenberg aplicou à música o conceito de degeneração. O tema por ele introduzido iria reaparecer com frequência ao longo do século — a ideia de que certas linguagens musicais eram saudáveis e outras, degeneradas, de que compositores autênticos precisavam de um espaço puro num mundo corrompido e que somente assumindo um ascetismo militante poderiam resistir ao fascínio quase sexual de acordes duvidosos.

No século XIX, afirma Schoenberg, a tonalidade foi vitimada pela "endogamia e pelo incesto". Acordes de transição ou "errantes", como a sétima diminuta — uma entidade harmonicamente ambígua de quatro notas que pode se resolver em várias direções diferentes —, seriam os frutos doentes de relações incestuosas. Seriam "sentimentais", "filisteus", "cosmopolitas", "efeminados" e "hermafroditas"; ao crescer, teriam se transformado em "espiões", "desertores" e "agitado-crueldade". A catástrofe era inevitável. "O fim do sistema é provocado, com inelutável também à morte". E ainda: "Tudo o que vive tem dentro de si aquilo que o transforma, desenvolve e destrói. Vida e morte estão ambas igualmente presentes no embrião". Weininger escreveu algo semelhante em *Sexo e caráter*. "Tudo o que nasce da mulher deve morrer. Entre reprodução, nascimento e morte há um elo inextrincável [...] O ato do coito, considerado não apenas psicológica mas também

ética e biologicamente, assemelha-se ao assassinato.” Além disso, a forma como Schoenberg descreve esses acordes desarraigados — “fenômenos sem residência fixa, incrivelmente adaptáveis [...] Florescem em qualquer clima” — lembra a descrição, por Weininger, do judeu efeminado e cosmopolita, que “se adapta [...] a qualquer circunstância e raça; como o parasita, torna-se outro de acordo com o hospedeiro, assumindo uma aparência tão diferente que cremos tratar-se de uma nova criatura, embora continue sendo sempre o mesmo. Assimila-se a tudo”.

Essa estranha tendência racista pseudocientífica presente em *Harmonielehre* põe em questão a identidade judaica de Schoenberg. O compositor nasceu em Leopoldstadt, região de Viena que contava com uma grande população de antigos membros das comunidades *shtetl* orientais, muitos dos quais fugitivos dos pogroms. À semelhança de outros judeus austríacos cultos, como Mahler, Kraus e Wittgenstein, Schoenberg pode ter sentido a necessidade de distanciar-se do estereótipo do judeu do gueto; isso talvez explique sua conversão ao luteranismo em 1898, que, ao contrário da opção de Mahler pelo catolicismo no ano anterior, não foi motivada pela oferta de um cargo oficial. Mais tarde, quando o antissemitismo se tornou uma parte ainda mais incontornável da vida austro-germânica, seu senso de identidade passou por uma mudança radical. Em 1933, quando partiu para o exílio, Schoenberg havia retornado a sua fé, à qual se dedicaria de modo intenso, embora excêntrico, por toda a vida.

De certo modo, a jornada de Schoenberg se parece com a de Theodor Herzl, o progenitor do sionismo político, cujos ataques iniciais aos enfatuados judeus urbanos poderiam passar por diatribes antissemitas. O estudioso Alexander Rin-ger sustenta que o atonalismo de Schoenberg pode ter sido uma afirmação oblíqua de seu judaísmo. Segundo tal leitura, este seria uma espécie de Sião musical, uma terra prometida em cujo arenoso clima desértico o compositor judeu podia escapar do ódio mal disfarçado da Europa burguesa.

Schoenberg demonstraria uma rara consciência dos propósitos assassinos do antissemitismo nazista. Em 1934, previu que Hitler planejava “nada mais nada menos que o *exterminio* de todos os judeus!”. Presume-se que tais pensamentos não lhe passassem pela cabeça entre 1907 e 1908, muito embora ser judeu em Viena significasse viver sob uma ameaça vaga porém crescente. O antissemitismo trocava o fundamento religioso pelo racial, de modo que a conversão ao catolicismo ou protestantismo não mais bastava para resolver o problema judaico de ninguém. Os direitos e liberdades estavam sendo retirados, um a um. Os judeus

foram expulsos de sociedades estudantis e instituíram-se boicotes. Havia espancamentos nas ruas. Demagogos pregavam uma mensagem de ódio. O próprio Hitler andava por aí, sem fazer muito barulho, buscando o sucesso como artista e erigindo uma catedral de ressentimento em sua mente. Como escreve o historiador Steven Beller, os judeus estavam “no centro da cultura mas na periferia da sociedade”. Mahler dominava a cena musical vienense; ao mesmo tempo, os judeus nunca se sentiam seguros para andar sozinhos à noite.

Em suma, Schoenberg estava cercado por uma hoste freudiana de desejos, emoções e ideias quando pôs no papel seus acordes fatídicos. Sua vida pessoal era um caos; sentia-se rejeitado por uma cultura concertística mumificada; sofria a exclusão de ser um judeu em Viena; percebia uma tendência histórica da consorciação à dissonância; e tinha aversão a um sistema tonal que se tornara enfermo. Mas a própria multiplicidade de explicações possíveis sugere algo que não pode ser explicado. Não havia nenhuma “necessidade” conduzindo ao atonalismo, nenhuma força histórica invisível que o houvesse provocado. Era apenas o salto de um homem em direção ao desconhecido. Tornou-se um movimento quando dois compositores igualmente talentosos saltaram atrás dele.

DISCÍPULOS

“Aprendi o que está neste livro com meus alunos”, escreveu Schoenberg no alto da primeira página de *Harmonielehre*. Ao lado de Webern e Berg lhe foi possível constituir uma frente comum, que veio a tornar-se conhecida como a Segunda Escola Vienense — tendo a primeira sido supostamente formada por Haydn, Mozart e Beethoven. A noção de uma “Escola de Viena”, posta em circulação por outro discípulo, Egon Wellesz, em 1912, teve o efeito de conferir ao professor um ar de prestígio histórico, sem falar no status de guru. Mas Berg e Webern logo tornaram clara sua independência, ainda que conservassem a reverência pelo mestre. Schoenberg confessou em seu diário de 1912 que às vezes se assustava com a intensidade dos discípulos, com sua ânsia por superar os feitos mais ousados do professor, com sua tendência a compor música “elevada à décima potência”. A metáfora era adequada: durante o século xx, a corrente musical modernista, cujos ramos partiam de Schoenberg, se tornaria exponencialmente mais complexa. Webern era reservado, cerebral, de hábitos monásticos. Descendente de

uma antiga família da nobreza austríaca, fez seu doutorado no Instituto de Musicologia da Universidade de Viena, com tese sobre a polifonia renascentista de Heinrich Isaac. Suas primeiras obras apresentavam diversos elementos extraídos de Wagner, Strauss, Mahler e Debussy. O poema sinfônico *Im Sommerwind* [No vento do verão], de 1904, envolve orquestração acetinada, harmonias pós-wagnerianas e redolentes acordes de tons inteiros, não estando de todo livre do *kitsch*. Após entrar na órbita schoenbergiana, Webern, em uma entusiasmada mudança de rumo, juntou-se à busca por novos acordes e timbres, e, ao que parece, esteve, em alguns momentos, à frente do professor na expedição ao polo atonal. Mais tarde, Webern recordaria haver composto, já em 1906, um movimento de sonata que “chegava aos extremos da tonalidade”.

No verão de 1909, enquanto Schoenberg compunha as Cinco Peças para Orquestra e *Erwartung*, Webern escreveu seu próprio ciclo orquestral, as Seis Peças, Opus 6. É uma obra incomparavelmente perturbadora, na qual a crueza do atonalismo é quebrada pela extrema delicadeza orquestral. As obras de Webern trazem, não menos que as de Schoenberg, as marcas da experiência pessoal — nesse caso, a persistente aflição pela morte da mãe do compositor, em 1906. Ouvimos diferentes estágios da dor: o pressentimento do desastre, o choque com a notícia (uma manada de trompas e trompetes estrilando e berrando), impressões campestres da Caríntia, perto de onde Amalie Webern repousa, e as derradeiras lembranças do sorriso materno.

No meio da sequência há uma procissão funerária, iniciada numa tranquilidade ameaçadora, com o ribombo de tambores, gongos e sinos. Vários grupos de instrumentos, com predomínio dos trombones, gemem acordes de natureza inerte e implodida. Um clarinete em mi bemol toca uma melodia aguda, lamentosa e circular. Uma flauta alta responde com sons graves e guturais. Trompas e trompetes em surdina oferecem fragmentos mais líricos, com acordes ocultos ao fundo. Então, os trombones se erguem num grito, seguidos pelas madeiras e pelos metais. A peça é coroada por uma esmagadora sequência de acordes de nove e dez notas, depois da qual a percussão inicia um crescendo, chegando a um estrondo que não deixa ouvir mais nada. A idade do ruído havia começado.

Não seria nenhum absurdo dizer que as Seis Peças são a obra suprema do atonalismo. Depois de compô-las, Webern renegou os gestos grandiosos e encontrou sua vocação como miniaturista. Ao ouvir *Pelléas et Mélisande* em 1908, impressionou-se com a capacidade de Debussy de fazer tanto com tão poucas

notas, e passou a buscar a mesma economia para a sua música. As Cinco Peças para Orquestra, Opus 10, mostram até onde Webern levou a arte da compressão: a maioria dos movimentos dura menos de um minuto, e a quinta peça não chega a ter cinquenta notas. Alguns toques *dolce* no bandolim; uma melodia suave e repetitiva no clarinete; alguns gritos agudos dos metais em surdina; um breve dedilhar na harpa, na celesta e, de novo, no bandolim; e, para concluir, um breve solo de violino, “como um sopro” — uma música quase japonesa, como pinceladas sobre papel em branco. Ao livrar-se de todo o entulho expressionista, Webern conseguiu tornar mais assimilável a linguagem do mestre. Seu material distribuíu-se segundo padrões claros e lineares em vez de acumular-se em massas verticais. O ouvinte consegue absorver cada uma das sonoridades incomuns antes da chegada da próxima.

Os intelectuais vienenses do fim do século estavam muito preocupados com os limites da linguagem, com a necessidade de uma espécie de silêncio comunicativo. “Do que não se pode falar, deve-se calar”, escreveu Wittgenstein em seu *Tractatus logico-philosophicus*, estabelecendo uma fronteira entre o discurso racional e o mundo da alma. Hermann Broch encerrou o romance *A morte de Virgílio* com a expressão “a palavra além da fala”. O impulso de ir até as margens do nada é fundamental na estética de Webern. Se o ouvinte não prestar bastante atenção, os movimentos mais curtos de sua obra podem passar despercebidos. Contava-se a piada de que o compositor introduzira uma nova marcação, *pensato*: Não toque a nota, apenas pense nela.

As obras de Webern pairam num limbo entre o ruído da vida e a quietude da morte. A facilidade com que um se funde ao outro é uma das ideias filosóficas importantes que se podem extrair dela. O crescendo da marcha fúnebre no Opus 6 está entre os fenômenos musicais mais barulhentos da história, porém ainda mais estrondoso é o silêncio que se segue, que golpeia os ouvidos como um trovão.

Alban Berg era um homem afável e bem-apegoado, discreto e irônico em sua atitude em relação ao mundo. Os olhos, grandes e tristes, transmitiam muita empatia; fisicamente, era frágil, um doente crônico, que padecia de uma severa asma brônquica. Identificava-se com todos aqueles para quem a vida não era fácil. “Foi uma pessoa tão querida”, disse um amigo depois de sua morte —

elogio difícil de se ouvir no funeral de um gênio. Contudo, como disse o romancista e ensaísta Elias Canetti, “[Berg] não carecia de autoestima. Ele sabia muito bem quem era”.

Dotado de um apurado senso do ridículo, Berg manteve certa distância das fantasias utópicas do círculo schoenbergiano. Certa ocasião, teve dificuldade para conter o riso quando seu companheiro de armas Webern, em um ensaio de seu Quarteto para violino, clarinete, saxofone tenor e piano, Opus 22, pediu que o saxofonista tocasse uma sétima maior descendente com “*sex appeal*”. Berg fingiu um ataque de asma, fugiu da sala e teve um acesso de gargalhadas histéricas.

Berg gostava de pensar que descendia da aristocracia, cultivando uma pose de baronete dilapidado, ciente da própria decadência. Era, na verdade, um burguês puro-sangue, cujo pai, Conrad Berg, trabalhara numa firma de exportação e, mais tarde, se dedicara ao negócio da venda de objetos devocionais católicos. (Um dos fregueses habituais da família era Anton Bruckner, que trouxe um de seus crucifixos favoritos para ser consertado.) Conrad Berg morreu repentinamente em 1900, deixando a família em dificuldades financeiras. Johanna Berg, a viúva, pensou em mandar Alban, então com quinze anos, para Nova York, onde poderia trabalhar ao lado do irmão Hermann na distribuidora de brinquedos George Borgfeldt & Co., da qual o pai fora sócio. No último minuto, uma tia se ofereceu para custear os estudos de Alban. Mais tarde, esse irmão do compositor, num lance de grande sucesso comercial, lançou no mercado os primeiros ursos de pelúcia, havendo comprado 3 mil deles na feira de brinquedos de Leipzig em 1903.

Berg teve uma adolescência nada promissora. Teve um filho ilegítimo com uma empregada da família, sofreu fracassos acadêmicos e, na esteira de outro caso amoroso, tentou o suicídio. Embora escrevesse canções de estilo romântico e impressionista desde os quinze anos, seu talento estava longe de ser prodigioso.

Schoenberg fez de Berg uma força musical significativa, mas essa transformação teve um preço. Durante boa parte da juventude, Berg esteve submetido à vontade de Schoenberg. Às vezes, era tratado quase como um criado. Entre suas tarefas no ano de 1911, incluíam-se carregar a bagagem do compositor até o furvão que faria sua mudança para Berlim, cuidar de contas bancárias, dedicar-se a atividades para angariar fundos, tratar de problemas legais e revisar e indexar a *Harmonielehre*. Depois de uma saraivada de exigências, Schoenberg cometeu a temeridade de perguntar: “Você está compondo alguma coisa!?!”. O professor considerou sem valor muitas das melhores obras de juventude do aluno. Contudo,

o discípulo nunca deixou de idolatrar o mestre, embora tenha desenvolvido uma orgulhosa determinação e ressentimentos ocultos.

Assim como Schoenberg e Webern, Berg viveu seu período de incubação durante a era dourada de Mahler e Strauss. Sua devoção por Mahler era tão fervorosa que chegou a invadir o camarim do mestre para roubar uma batuta. Melodias opulentas, que se lançam para cima e para baixo, no estilo mahleriano, aparecem nas partituras de Berg do princípio ao fim. A *Salome* de Strauss lhe provocava desfalecimentos; ouviu a ópera em Graz, é claro, e mais seis vezes em 1907, quando a Ópera de Breslau trouxe sua produção para Viena. “Como gostaria de cantar para você *Salome*, que conheço tão bem”, escreveu Berg a um amigo americano. Suas canções de Altenberg, que incitaram a apoteótica explosão de violência no “concerto do escândalo” em 1913, se estruturam em torno de um conjunto de cinco notas ligeiramente dissonantes — dó sustenido, mi, sol natural, sol sustenido, si bemol — que aparecem ao longo da ópera de Strauss e soam como um único acorde no início do monólogo final de *Salome*. O jovem compositor se compraz nessa sonoridade ambígua e parece relutante em abrir mão da linguagem endogâmica e degenerada, condenada por Schoenberg em *Harmonielehre*. Berg logo seria rotulado como o mais romântico e acessível da escola schoenbergiana, aquele que, como diz o regente Michael Tilson Thomas, se volta para a plateia.

Entretanto, não era a tendência nostálgica de Berg que preocupava Schoenberg. Ao contrário, censurava o pupilo por exibir “um desejo demasiado óbvio de empregar novos meios” — pensando talvez no acorde de doze notas das canções de Altenberg. Berg exibia sempre dois lados; tinha uma queda por sons doces e de gosto duvidoso, mas também manifestava um fetiche matemático, um amor à complexidade pela complexidade.

As tendências conflitantes de Berg colidiam nas Três Peças para Orquestra, compostas em 1914, cinco anos depois das Cinco Peças de Schoenberg e das Seis de Webern. A obra é de concepção inteiramente sinfônica, schoenbergiana no conteúdo, porém mahleriana na forma. O movimento final é uma marcha fantasmagórica tocada por toda a orquestra, saturada pelos baques surdos dos tambores e o trombetear pungente dos metais. As notas cobrem toda a página; os instrumentos se tornam uma turba enfurecida, que flui das calçadas e toma as ruas. Bem no final, surge uma breve miragem de paz: as frases da orquestra sobem como caracóis de fumaça e um violino solo toca uma frase lamentosa. Ao mesmo

tempo, a harpa e a celesta produzem um som monótono como o de uma bomba-relógio. Nos últimos compassos, ouve-se a explosão, no som estrondoso do trombone e da tuba, uma frenética espiral ascendente dos metais e uma última martelada percussiva no baixo.

A data de conclusão da marcha — domingo, 23 de agosto de 1914 — tornou-se infame na história militar. A Primeira Guerra Mundial eclodira no início do mês; 1 milhão de soldados alemães haviam marchado pela Bélgica e penetrado a fronteira francesa. No dia 23, as tropas francesas iniciaram uma humilhante retirada em direção ao Marne, e a Força Expedicionária Britânica recuou depois da batalha de Mons. Centenas de milhares já haviam morrido. Os soldados alemães impunham retaliações aos civis que haviam oferecido resistência. Na noite do mesmo domingo, as tropas alemãs reuniram os cidadãos da cidade de Dinant e abriram fogo contra eles, matando quase setecentas pessoas, inclusive um bebê de três meses. Dois dias mais tarde, a biblioteca medieval de Louvain foi incendiada. Em poucas semanas, a Alemanha causou um dano irreparável a sua reputação de um dos berços da civilização moderna.

WOZZECK

“Guerra!”, escreveu Thomas Mann em novembro de 1914. “Sentimo-nos purificados, libertos, sentimos uma enorme esperança.” Muitos artistas exultaram com o início da Grande Guerra; era como se suas mais extravagantes fantasias de violência e destruição houvessem se tornado realidade.

Schoenberg foi acometido por aquilo que mais tarde chamou de “psicose de guerra”, e traçou comparações entre os ataques do exército alemão à França e suas próprias investidas contra os valores da burguesia decadente. Em carta a Alma Mahler, datada de agosto de 1914, demonstrou um entusiasmo extremado pela causa alemã, atacando de um só golpe a música de Bizet, Stravínski e Ravel. “É hora de acertar as contas!”, disparou Schoenberg. “Reduziremos, agora, esses defensores do kitsch à escravidão e lhes ensinaremos a venerar o espírito germânico e a adorar o Deus alemão.” Durante parte da guerra, manteve um diário meteorológico, acreditando que determinadas formações de nuvens pressagiavam a vitória ou a derrota alemã.

Berg também sucumbiu à histeria, pelo menos no início. Ao terminar a Mar-

cha das Três Peças, escreveu ao professor dizendo ser “muito vergonhoso acompanhar esses importantes eventos como mero espectador”.

O massacre de Dinant, o incêndio de Louvain e outras atrocidades de agosto e setembro de 1914 não foram apenas acidentes de guerra. Tais ações se enquadravam no programa do estado-maior alemão, visando à destruição “total dos recursos materiais e intelectuais do inimigo”. A noção de guerra total exibia um desagradável grau de semelhança com a mentalidade apocalíptica da arte austro-germânica recente.

Nem todos foram vítimas da “psicose de guerra”. Richard Strauss, por exemplo, se recusou a assinar um manifesto no qual 93 intelectuais alemães negavam qualquer ato ilícito do exército em Louvain. Em público, declarava que, como artista, não queria se envolver em confusões políticas, mas em particular sua posição parecia claramente isenta de patriotismo. “É revoltante”, escreveu alguns meses depois a Hofmannsthal, “ler nos jornais sobre a regeneração da arte alemã [...] sobre como a juventude da Alemanha emergirá limpa e purificada dessa guerra ‘gloriosa’, quando, na verdade, devemos agradecer se pudermos ver esses infelizes livres de piolhos e percevejos, curados de suas infecções e, uma vez mais, afastados do hábito do assassinato!” A declaração parece uma resposta à apologia da violência de Mann. Da próxima vez que a Alemanha entrasse em guerra, os dois trocariam de lugar; Strauss seria a figura de proa, Mann, o dissidente.

Há imagens engraçadas da Segunda Escola de Viena em uniformes do exército austríaco. Schoenberg, gorducho e quase careca, parece um professor de cidade pequena, que se alistou movido por um dever solene. Webern, pequeno demais para o capacete, é o típico soldado estudante. Berg, reclinado numa cadeira, com um meio sorriso no rosto e as pernas cruzadas, lembra um ator do cinema mudo, talvez num filme sobre um jovem soldado apaixonado por uma donzela inimiga. Nenhum deles parece representar uma ameaça aos defensores do kitsch do outro lado. Com efeito, limitações físicas os impediram de acompanhar a ação na frente de batalha. Schoenberg acabou tocando numa orquestra militar. Webern, míope em altíssimo grau, foi designado para um batalhão de reservistas das Tropas Montanhas da Caríntia. E Berg, depois de um mês num campo de treinamento, durante o outono de 1915, teve de ser internado por esgotamento físico. Durante o resto do conflito, permaneceu confinado ao serviço de escritório, tendo sua vida transformada num inferno por um superior truculento. Praticamente impossibilitado de compor, Berg preenchia seu caderno com

instruções acerca dos procedimentos corretos da guerra de trincheiras e o jargão burocrático militar. Mas, como observa a estudiosa Patricia Hall, o mesmo caderno estava salpicado de anotações para uma obra que mostraria a guerra por outro ângulo: uma ópera baseada na peça *Woyzeck*, de Georg Büchner.

Büchner, morto em 1837, aos 23 anos, era um talento literário de extraordinária originalidade. *Woyzeck* — Berg trocou o y por um z para facilitar a pronúncia — se baseava na história real de um certo Johann Christian Woyzeck, soldado que se tornou barbeiro e matou a amante em Leipzig no ano de 1821. Não obstante os óbvios sinais de desequilíbrio mental, o dr. Clarus, ilustre conselheiro da corte — médico de Felix Mendelssohn —, declarou-o apto a ser julgado. Büchner usou transcrições dos exames psicológicos do réu como matéria-prima da peça. Nunca antes um escritor havia produzido um relato tão realista de uma mente criminosa. Na versão de Büchner, a ação principia quando Woyzeck ainda é um soldado, e a disciplina militar acelera sua deterioração mental. O militar é vítima dos caprichos de um capitão intolerante e pedantesco; sofre nas mãos de um médico dado a experiências sádicas, que o submete a uma dieta constituída apenas de ervilhas e, posteriormente, carneiro; e é desmoralizado pela crueldade dos companheiros de caserna, a zombaria dos comerciantes e a atmosfera doentia de sua cidade de apatia comum. Depois de algum tempo, torna-se incapaz de distinguir entre a realidade e a fantasia.

Logo que assistiu pela primeira vez à peça de Büchner, em maio de 1914, Berg disse a si mesmo que alguém tinha de compor uma ópera baseada nela. As experiências militares do compositor reforçaram sua determinação. “Há algo de mim no personagem [Wozzeck]”, escreveu à mulher quatro anos mais tarde, “pois passei os anos de guerra na mesma dependência de quem eu odeio, estive acorrentado, doente, prisioneiro, resignado, enfim, humilhado.” Também conhecia muito bem versões reais do Médico e do Capitão (como Büchner os chamou); o caderno de rascunhos indica que a inspiração veio de um certo dr. Wernish.

Berg trabalhou a partir do texto “cru” de Büchner, cortando e organizando as falas por conta própria, em vez de recorrer a um libretista. Mesmo procedimento adotado por Debussy para *Pelléas* e Strauss para *Salome*. Na verdade, essas duas óperas serviram de modelo a Berg. O projeto avançou apesar de Schoenberg, que declarou o tema inapropriado. Berg chegou ao ponto de esconder sua atividade do

ex-professor. Em dado momento, o fez acreditar que se dedicava a uma tarefa mais urgente: a biografia de Arnold Schoenberg.

Freud falou no “retorno do recalcado”; em *Wozzeck*, a tonalidade não será negada. Quando a cortina se ergue, *Wozzeck* está barbeando o capitão pela manhã. A música arranha como uma navalha: um abrasivo acorde de cinco notas nas cordas é seguido por outro, num total de dez notas. Mas as três notas superiores do primeiro acorde formam um ré menor e o segundo acorde contém as notas de lá bemol menor. As quatro notas restantes do grupo de abertura formam um acorde de sétima diminuta. (Pense naquelas pinturas de Turner e Monet em que formas familiares são soterradas por camadas de tinta empastada.) As tonalidades latentes emergem mais claramente na cena seguinte, na qual *Wozzeck* junta gravetos com outro soldado e delira com um mundo em chamas. Elas afloram na terceira cena, com a entrada de Marie, mulher que vivia com *Wozzeck*.

Marie não é apenas uma caricatura de mulher instintiva do fim do século; embora sinta uma atração estereotipada por um musculoso Tocador de Tambor, é, no geral, uma personagem independente e completa, cujo desejo sexual é combinado por um forte sentimento religioso. É, também, louca pelo filho. Para niná-lo, canta uma música desavergonhadamente romântica, de tonalidade rica, embora excêntrica. A cantiga começa por um som familiar — o acorde de cinco notas de *Salome* já citado por Berg nas canções de Altenberg. Porém, a música também está intimamente ligada à gama mais dissonante de sons de *Wozzeck*. Os motivos principais, tanto do marido quanto da mulher, incluem as notas de um tema ouvido pela primeira vez na cena de abertura, quando *Wozzeck* canta sua situação desesperadora — “*Wir arme Leute*”, ou “Nós, os pobres”. Isso significa que tanto *Wozzeck* quanto Marie são vítimas de uma injustiça maior.

Se há na ópera uma figura maligna, esta é a do médico, que faz de tudo para acelerar o declínio do paciente, na crença de que essa “*bela aberratio mentalis par-tialis*” será sua garantia de imortalidade. É ele quem domina a quarta cena, que assume a forma de uma *passacaglia*, ou variações sobre um baixo *ostinato*. O tema é uma sequência de doze notas e serve para caracterizar a cruel racionalidade, sua necessidade de reduzir seres humanos a dados. No final, o Médico chega a cantar uma ária a seu próprio intelecto: “Ó minha teoria! Ó minha fama!”. A certa altura, é citado um trecho das Cinco Peças para Orquestra de Schoenberg. Teria o Médico algo de schoenbergiano? Berg adorava inserir mensagens cifradas na partitura, e pode não ser por acaso que, na entrada do Médico, a linha do baixo passe de lá para

mi bemol, ou na notação musical alemã, A e Es — as iniciais de Arnold Schoenberg. *Wozzeck* responde com as notas si bemol e lá, que em alemão correspondem a B A — Berg, Alban. (Quando Berg compôs essa música, Schoenberg ainda não anunciara o método dodecafônico, descrito no capítulo 6.)

Na última cena do ato I, quando o rude Tocador de Tambor tenta tomar Marie à força, ao som de acordes dissonantes de dó maior e da melodia “Pobres de nós”, já está claro qual é o método da ópera. Passagens de intensa dissonância sugerem a ação de abstrações: a crueldade das autoridades, a inexorabilidade do destino, o poder da opressão econômica. Elementos tonais representam emoções básicas — o amor de uma mãe pelo filho, o desejo carnal de um soldado, a fúria ciumenta de *Wozzeck*. O esquema contradiz a ideia utópica schoenbergiana de que a nova linguagem poderia substituir a antiga. Em vez disso, Berg retoma o método de Mahler e Strauss, para quem do conflito entre consonância e dissonância resultaria a maior intensidade expressiva. A consonância chega ao ápice da doçura nos momentos que precedem sua aniquilação. A dissonância soa ainda mais assustadora em contraste com aquilo que destrói. É a luta entre a beleza e o terror pela alma esvaziada de *Wozzeck*.

Berg se orgulhava do fato de que cada cena em *Wozzeck* se baseia numa forma histórica: suíte, *passacaglia*, rondó e assim por diante. O segundo ato é uma sinfonia de cinco movimentos e, na Sonata Allegro de abertura, a paranoia de *Wozzeck* é desenvolvida como um tema clássico. Assim que o nível máximo de dissonância é atingido, há uma súbita trégua na forma de um acorde de dó maior: isso marca o momento em que *Wozzeck* oferece a Marie o dinheiro ganho submetendo-se aos jogos sádicos do Capitão e do Médico. É a última demonstração singela de ternura.

No segundo movimento (Invenção e Fuga sobre Três Temas), o Capitão e o Médico se divertem de novo em atormentar o paciente, incutindo-lhe a ideia fatal de que Marie dormira com o Tocador de Tambor. O confronto entre *Wozzeck* e a mulher se dá no lento movimento *largo*, acompanhado pelos mesmos quinze instrumentos usados por Schoenberg na Primeira Sinfonia de Câmara (A crise conjugal enfrentada por Schoenberg em 1908 pode ser um subtexto.) O *scherzo* da “sinfonia” tem como cenário uma taberna cheia de farristas bêbados. Uma banda toca uma valsa *Ländler* mahleriana, dissonante e distorcida. A humilhação de *Wozzeck*

atinge o ápice no rondó *marziale*, o último movimento, quando ele tenta, sem sucesso, descansar numa trincheira em meio aos rancos atonais dos outros soldados. O Tocador de Tambor se intromete na cena, gabando-se pela conquista de Marie. Wozzeck assovia zombando dele e leva uma surra.

No início do terceiro ato, Marie lê a Bíblia em voz alta para o filho, com o pensamento oscilando entre a luz serena das verdades cristãs e a ação infecciosa do medo e da culpa. Um tema de trompa de comovedora beleza — um trecho de uma peça para piano escrita por Berg durante os estudos com Schoenberg — é quase imediatamente anulado por padrões de doze notas e outros elementos “difíceis”. Quando Wozzeck entra, a nota si surge como um zumbido em várias seções da orquestra, algumas vezes grave, outras, aguda. O casal caminha às margens de uma lagoa. A lua surge e cada um comenta a aparição do astro. “Como está vermelha a lua”, diz Marie. “Como metal ensanguentado”, acrescenta Wozzeck. Aqui, a escrita de Büchner antecipa a poesia simbolista da *Salomé* de Wilde e, como se esta fosse uma deixa, os trompetes, trompas e violas tocam uma transposição do acorde da *Salomé* de Strauss, com sua insinuação de sexualidade transgressora à beira da destruição.

Wozzeck saca uma faca, enquanto os tímpanos martelam na nota fatal. O assassinato de Marie é súbito e sem cerimônia, quase não há comentário por parte da orquestra. Porém, após a fuga do assassino, a orquestra reencena a morte com uma incrível sucessão de sons. O si retorna, como um zumbido quase inaudível de uma trompa em surdina. Então os instrumentos se juntam, um a um, na mesma nota, criando um feixe sonoro de enorme amplitude. Como demonstrado pelo compositor e teórico Robert Cogan, pela análise espectrográfica do som, essa única nota produz uma profusão de harmônicos de excepcional riqueza, tendo como base um acorde de si maior. Depois de um apoteótico acorde dissonante e de um trêmulo ritmo de morte no bumbo, o crescendo recomeça, agora com o acréscimo de uma bateria de percussão, de modo que os harmônicos limpos dão lugar a uma torrente de ruído sem som. “Como a cena do assassinato”, escreve Cogan, “essa passagem apoteótica atinge os limites humanos mais absolutos, estendendo-se do limiar da audibilidade ao da dor.”

Como num rápido corte cinematográfico, a cena se transfere para uma taverna, onde um piano de armário desafinado toca uma polca vacilante, empregando o mesmo ritmo que acaba de ser ouvido no bumbo. Wozzeck está sentado em uma das mesas, com sangue pingando da mão. Os frequentadores interrom-

pem a dança arrebatada para acusá-lo de homicídio e ele corre de volta até a lagoa para eliminar as provas. Enquanto a orquestra toca variações encrespadas de um conjunto de seis notas, Wozzeck afunda sob as ondas. O Capitão e o Médico chegam logo depois, admirados com a estranha imobilidade da cena. É como se estudassem uma tela exposta numa galeria vienense.

É aí que vem o golpe de mestre. Ao final da penúltima cena, a orquestra faz uma espécie de oração sem palavras, que, nas palavras do próprio Berg, é “uma confissão do autor que se afasta agora da ação dramática do palco [...] e faz um apelo à humanidade, através de seus representantes, os espectadores”. Há uma clara quebra da linguagem musical, pois o compositor faz uso de uma peça escrita em 1908 ou 1909 — um estudo para uma sonata mahleriana em ré menor. (Berg relacionava essa música à cantora Helene Nahowski, com quem casou em 1911, e a teria incluído na ópera a pedido dela.) A dissonância encena um contragolpe: trombones emitem um “Pobre de nós” estentóreo, doze madeiras se juntam num acorde de doze notas, e, na percussão, camadas sonoras reproduzem o terror do assassinato de Marie. Por fim, os instrumentos de registro baixo martelam uma quarta ascendente e o ré menor volta com estrondo. Tudo isso soa como algo mais do que um lamento por dois seres humanos; esse pode ser um tributo ao que Thomas Mann chamou de “festival mundial da morte” — a própria Grande Guerra.

O final é desolador e de tirar o fôlego. Vemos Wozzeck e o filho de Marie brincando com um cavalo de pau, sem atentar para o fato de que a mãe jaz morta ali perto. Berg, numa palestra sobre a ópera, observou que a coda se conecta ao início; do mesmo modo, é bem plausível que o menino cresça como uma réplica do pai. Um par de acordes oscilantes que se desvanece lentamente indica uma conclusão desesperadora. Na oscilação dos acordes, porém, pode-se ouvir um fugaz sol maior, como uma luz que se mostra em breves vislumbres.

Comparemos isso ao final do *Pelléas* de Debussy, em que Mélisande morre ao alcance dos olhos do filho recém-nascido, enquanto as criadas enchem a sala. “Agora é a vez do pobrezinho”, diz o rei Arkel. Resta ao espectador imaginar o destino desses órfãos do fim do século: talvez perpetuem o ciclo de desgraça, de violência que se nutre de violência, ou talvez escapem para alguma grande cidade aberta, onde os filhos de famílias infelizes começam uma nova vida.