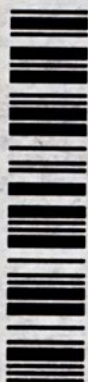


Itamar Vidal Junior

A "atonalidade" de Arnold
Schoenberg: as composições e os
escritos sobre música,
1908 - 1912



2010000398

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO INSTITUTO DE ARTES
DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, CAMPUS
DE SÃO PAULO, PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE EM ARTES (ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
MÚSICA).

Acompanha
CD2640

São Paulo
1998

Itamar Vidal Junior

A "atonalidade" de Arnold
Schoenberg: as composições e os
escritos sobre música,

1908 – 1912.
Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista, Campus
de São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Artes (área de concentração:
Música).

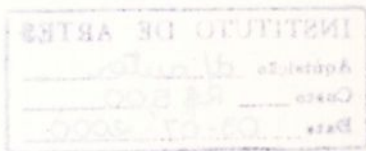
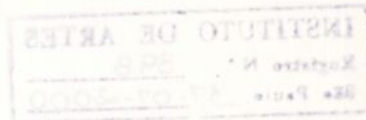
Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes
Seki Yamprocha



São Paulo

1998

Itamar Vidal Junior



A “atonalidade” de Arnold Schoenberg: as composições e os escritos sobre música, 1908 – 1912.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual Paulista, Campus
de São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Artes (área de concentração:
Música).

Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes
Sekeff Zampronha



SÃO PAULO

1999



Dados Curriculares

Itamar Vidal Junior
Nascimento 4.11.1961 – São Paulo (SP)

Nascimento 4.11.1961 – São Paulo (SP)

Marlene Elias Vidal

1989/1992 Curso de Bacharelado em
Música, Habilitação em
Clarinetas, no Instituto de Artes
da Universidade Estadual
Paulista, Campus de São Paulo.
Data do diploma: 18.01.93
Registrado no Grupo de
Registros Acadêmicos em
26.03.93, sob no. 37339.

Agradecimentos

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Manifesto minha gratidão a todas elas e em particular:

à Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff Zampronha, mais que orientadora e professora, uma amiga;

à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro concedido através de bolsa;

ao Ricardo Risek, meu professor de Harmonia, contraponto, estética e composição, que me apresentou ao Tratado de Harmonia em 1983, dividiu comigo sua aguda e abrangente compreensão da obra de Arnold Schoenberg e colaborou dedicadamente na revisão deste trabalho.

ao Prof. Dr. João Jurandir Spinelli, pelo incentivo e pela fundamental inflexão Zen;

ao Prof. Dr. Roberto Saltini, pelas valiosas sugestões dadas durante o exame de qualificação;

ao Alvaro Carlini, pelos atalhos e pelas tangências;

a todos os funcionários da UNESP, em especial à Rosângela Canassa, Maria de Lourdes Tavares Garcês e Ana Paula Rimoli de Oliveira;

à Eunice, Herci, Magda Pucci, Vânia, Paulo, Caio Ferraz, Duca França, Ronaldo Gutierrez, Marcelo, Ivo, The Mad Dog Blues, Mawaca.

Sumário

Dados Curriculares	2
Agradecimentos.....	3
Sumário	5
Introdução	6
A tensão relacional de Arnold Schoenberg.	8
1. A Viena pré-I Guerra.	8
2. Instinto e intelecto.	13
3. Abstracionismo e “atonalidade”: Schoenberg e Kandinsky.	21
Sequencialidade x Simultaneidade.	30
Música e linguagem	38
1. Sistema.....	38
2. Poética.....	49
3. Emancipação	54
4. Compreensão	58
Conclusão	68
Referências bibliográficas	70
Anexos	72
Lista de Figuras:	72
Lista de Sons:	75
Bibliografia	78

Introdução

O legado de Arnold Schoenberg, para a compreensão e análise da produção musical no século XX, é considerado de fundamental importância pela maioria dos historiadores, teóricos e compositores contemporâneos. A combinação de uma sonoridade de rigorosa economia retórica e provocadoramente árida, com um discurso técnico-teórico impregnado de religiosidade e emotividade tornaram-no, porém, uma das personagens mais controversas do agitado mundo artístico entre-guerras. Ao mesmo tempo alvo de críticas conservadoras e revolucionárias, boa parte de sua produção teórica consiste então de justificativas ou réplicas a esses sucessivos ataques, decorrentes, em sua maioria, do impacto de suas proposições dodecafônicas.

Nossa pesquisa aborda uma etapa anterior à emergência dessas proposições, tanto histórica quanto filosoficamente, pois pretende, em recorte, uma análise da visão particular do autor no que se refere aos processos harmônicos composicionais tonais, e de como essa visão, em muito à parte do consenso tradicional, estabeleceu as bases do período composicional denominado *atonal*, ante-sala do *dodecafônico*. Tal período – e a denominação “atonal” é refutada veementemente por Schoenberg – caracteriza-se pela exacerbação de relações harmônicas cuja coerência não se apoia exclusivamente em uma tonalidade principal ou anterior.

Paradoxalmente, no entanto, não se trata de um processo de *negação*, puro e simples, dos processos harmônicos tonais, das sonoridades tradicionais ou mesmo do poder de coercitividade da série harmônica na geração de coerência musical. Este período, que para Schoenberg poderia ser chamado, mais adequadamente, de *pantonal* ou de *tonalidade flutuante*, refletiria uma tendência “evolutiva” da tonalidade. O resgate da riqueza das variações polifônicas e motivicas, em combinação com a liberação no tratamento das sonoridades dissonantes e a articulação de eixos harmônicos periféricos, gradualmente colocaria em xeque o **entendimento** dos processos harmônicos tonais como expressos pela *Teoria Tradicional*, alicerçada no século XVIII. Dessa maneira

o Tratado de Harmonia, escrito entre 1908 e 1911 durante a efervescente fase composicional “atonal” de Schoenberg, é especialmente revelador, pois trata especificamente dos problemas do ensino tradicional da harmonia frente às sonoridades e às propostas retóricas inovadoras dos compositores da virada do século XX. Considerado um marco decisivo na compreensão da música contemporânea, o *Tratado* torna-se um dos textos centrais em nossa pesquisa por tratar-se também de uma obra que, concebida para alunos iniciantes, volta-se naturalmente aos fundamentos do que Schoenberg entendia por tonalidade ou sistema tonal, expressando, profundamente, o particular pensamento do autor quanto aos aspectos básicos do estilo. Sob o plano didático-pedagógico do Tratado – indicações de como encadear sons simultâneos numa lógica proporcional de sofisticação de sonoridades no distanciamento e restabelecimento do centro tonal – Schoenberg introduz uma nova conceituação da relação consonância-dissonância, aponta para a escala cromática como possível novo centro de articulação retórico-musical e revitaliza a concepção harmônica dos procedimentos tradicionais quando questiona a cristalização de significados estéticos e funcionais de tais procedimentos. A eloquência e as largas digressões filosóficas revelam, no entanto, a teia de referências não musicais que impregnam sua lógica. Sua produção musical revela a influência fundamental dos textos de Dehmél, George e Giraud, por exemplo, e sua estética comunica-se imediatamente com os artistas plásticos, poetas e com as demais vanguardas artísticas da época.

CD-ROM*

O Cd-Rom que acompanha este trabalho contém a versão integral do texto, além de uma coleção iconográfica e sonora e um grande universo de endereços virtuais e links para a Internet.

Optamos por apresentar o conteúdo também dessa forma pois podemos fazer uso da navegação em hipertexto que, aliada a recursos de realidade virtual e programação em JAVA, nos permite uma leitura não linear da obra, além de nos possibilitar ferramentas concretas de perpectivações e mudanças de eixos, temas centrais deste estudo.

* Sobre o conteúdo do Cd-Rom, ver lista de anexos.



A tensão relacional de Arnold Schoenberg.

"We must be conscious that there are puzzles around us. And we must find the courage to look these puzzles in the eye without timidly asking about the 'solution.' "

Carta de Schoenberg para Kandinsky, em 19 de agosto de 1912.

1. A Viena pré-I Guerra.

"Every material possesses a formal language which belongs to it alone and no material can take on the forms proper to another. As these forms develop out of each individual material's potential for application and from the building procedures proper to it, they have grown up with and through the material. No material permits any intrusion on its own repertoire of forms. Anyone who still dares to make such an intrusion is branded by the world as a forger. Art has nothing to do with forgery, with the lie."

Adolf Loos. from Benedetto Gravagnuolo.

Adolf Loos: Theory and Works. p23.

http://www.greatbuildings.com/gbc/buildings/Rufer_House.html

Arnold Schoenberg inicia seu Tratado de Harmonia¹ com uma questão: "Teoria ou Sistema Expositivo?". Essa pergunta-título, do capítulo I, estabelece o posicionamento estético-filosófico do autor e fundamenta os procedimentos musicais técnico-pedagógicos que serão postos em prática nos capítulos subseqüentes do Tratado. As críticas contundentes, endereçadas à "convencional presunção da superioridade da teoria sobre a prática artesanal, no ensino de harmonia" (Musgrave, 1980 p.34), refletem em vários aspectos as profundas transformações artísticas e filosóficas ocorridas no Ocidente na virada do século XIX para o XX, e de como estas repercutiram na Viena pré-Primeira-Guerra. A maneira como essas transformações se configuraram no pensamento musical de

1 - Utilizaremos, preferencialmente, a terminologia da tradução do Harmonielehre feita para o espanhol (Ramon Barce, Madrid: Real Musical, 1974), por sua ampla difusão no Brasil, por sua qualidade literária e por sua anterioridade em relação à tradução para o inglês (Roy E. Carter, London: Faber, 1978).

Schoenberg resultaria em uma das mais radicais alterações na sintaxe da linguagem musical do Ocidente.

Se hoje, há mais de um século de suas primeiras notas, frases como “ao diabo todas essas teorias se servem só para travar o desenvolvimento da arte”, pois “se servem para algo positivo, é sobretudo para ajudar os que compõem mal a aprender mais depressa” (Schoenberg, 1974, p.4), parecem-nos divertidas excentricidades de um dos mais influentes compositores do século XX, tais afirmações, porém, em 1911, certamente não o eram. Principalmente se partiam de um filho de comerciantes de classe média baixa, judeu assimilado, sem formação universitária e que poucos anos antes vivera – e mal – do trabalho de orquestração de operetas e do salário de regente em uma espécie de cabaré literário (o *Bunte Theater de Wolzogen*) em Berlim (Leibowitz, 1981, p.47).

Para a conservadora Viena dessa época o modernismo de Schoenberg, além de arrogante, adquiria contornos político-culturais. Desde as últimas décadas do século XIX estava em andamento um amplo debate sobre a deterioração da tradição musical em Viena, implementado pela nova geração de intelectuais e artistas.² A disseminação do ensino musical, que visava atender a sempre crescente demanda que afluía à “capital mundial da música”, trazia consigo a suapeita de que essa “democratização” da cultura era incompatível com a manutenção da qualidade da produção artística e mesmo do status que a cidade alcançara no século anterior.

“Por volta da metade da década de 80, do século XIX, fatos como a simplificação da educação pianística, a proliferação de uma literatura explanatória sobre música e de um jornalismo sobre música popular, disponibilizados à crescente população de ávidos consumidores de cultura, caracterizavam, para muitos observadores, perigosas tendências.” (Botstein, 1997, p.15)³

2 - Em seu artigo “Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna”, Leon Botstein traça um amplo quadro do contexto histórico e social da Viena do jovem Schoenberg, do qual pinçaremos, resumidamente, alguns dados.

3 - As traduções para o português, das citações, têm apenas por objetivo proporcionar maior fluência à leitura. Em notas de rodapé encontram-se os textos como grafados nos originais:

“By the mid-1880s the simplification of piano instruction, the proliferation of explanatory literature about music, and a popular music journalism available to the growing ranks of eager consumers of culture appeared to many observers as dangerous developments.” (Botstein, 1997, p.15)

Da mesma maneira que seus escritos sobre música apontavam para o superficialismo comercial da compreensão e do ensino da tradição musical austro-germânica, a música de Schoenberg excedia, tal como a dos grandes mestres dessa tradição, a capacidade da audiência. A densidade expressiva e o sofisticado tratamento temático-harmônico, sem concessões à ornamentação dos “clichês” estilísticos, deixavam a afluyente classe média vienense, os amantes da música, os músicos amadores e mesmo a emergente “crítica especializada”, numa desconfortável situação de dúvida e incerteza. O crítico **Ludwig Karpah**, sobre o Segundo Quarteto de Cordas op.10, declarou que “pela primeira vez, em vinte anos de crítica, sentiu-se compelido a gritar ‘Pare’ em um concerto” (Botstein, 1997, p.6). Para Karpah, o que Schoenberg havia escrito não era uma obra de arte musical. A resposta deste foi desafiá-lo para um duelo, na forma de debate público, sobre quem seria mais competente em harmonia e contraponto.

Para Schoenberg, assim como para os escritores, pintores, arquitetos e demais artistas que se rebelavam contra o “establishment” cultural, a cultura popular musical e teatral da cidade adquirira contornos de vulgaridade e decadência: para eles “a falta de real conteúdo mascarava-se com a imitação estilística superficial e com ornamentação inútil” (Musgrave, 1980, p.35). Dentre as correntes que fortemente se rebelavam contra esse estado vigente, Schoenberg identificou-se com a ideologia de modernismo influenciada pelo crítico social, escritor e satírico **Karl Kraus** e pelo arquiteto **Adolf Loos**.

“A atração de Schoenberg por esse grupo deveu-se não apenas à sua exclusão da elite das instituições culturais vienenses ou à sua posição marginal em relação ao círculo social dominante na cidade. Sua personalidade identificava-se com o moralismo exacerbado e o sarcasmo de Kraus, principalmente quanto à sua atitude intensa e puritana em relação ao uso da linguagem. Foi à partir de Kraus que Schoenberg desenvolveu a distinção fundamental entre idéia e estilo, ou entre estrutura e ornamento, segundo o vocabulário de Loos.” (Botstein, 1997, p.13).⁴

4 - “Schoenberg's attraction to this group stemmed not only from a sense of his own exclusion from the mainstream of Viennese cultural institutions and his marginal position vis-à-vis the city's dominant social circle's. Kraus's acerbic moralism and sarcasm fit his personality. Even more to the point was his intense and puritanical attitude toward the use of language. It was from Kraus that Schoenberg developed the fundamental distinction between idea and style, or, in Loos's vocabulary, between structure and ornament.” (Botstein, 1997, p.13).

Para essa geração vienense, particularmente importante foi a influência do pensamento e obra de **Richard Dehmel**, autor do poema **Verklärte Nacht**, que inspirou o sexteto de cordas homônimo de Schoenberg. Em resposta à carta de Dehmel (de 12.11.1912), que o agradecia pelo “maravilhoso sexteto” – Dehmel ouvira a obra na noite anterior – Schoenberg escreveu:

“Berlim-Zehlendorf, 13 de dezembro de 1912

Prezado Herr Dehmel,

Nem posso dizer-lhe o quanto fico feliz por, finalmente, estar em contato direto com o Senhor. Isto porque seus poemas exerceram uma influência definitiva em meu desenvolvimento como compositor. Foram seus poemas que primeiro me fizeram buscar um novo tom para o sentimento lírico. Ou melhor, eu o encontrei mesmo sem procurar, simplesmente refletindo em música o que seus poemas provocaram em mim. (Schoenberg, 1987, p.35)⁵.

Segundo Botstein, a obra de arte para Dehmel propiciaria, por sua **estética formal** (ou sua sintaxe intrínseca), a percepção de uma verdade e unidade “sobre-humana”. Na mística dialética metafísica de Dehmel, a obra poética exerceria, por sua forma, “a função moral de reconciliar aparentes contradições (homem- mulher, objetividade-subjetividade, por exemplo) e realizar a união do individual com o universal”. Por influência de Dehmel, uma das bases desse grupo que se formara ao redor de Kraus e Loos “era a crença na arte como um profundo instrumento de transformações éticas e morais”, “derivada do intenso engajamento modernista vienense com a natureza da linguagem e de sua relação com o pensamento”. A verdadeira arte, para eles, não poderia então sucumbir a meras “alterações decorativas em sua superfície”, aos modismos do gosto popular ou a alianças com a imprensa e com a patronagem política (Botstein, 1997, p.10-15). Sobre o poema **Verklärte Nacht**, Dehmel ainda afirmaria:

“Os elementos constitutivos e a forma total integram-se não pelo argumento, mas sim pela transformação estrutural do

5 - “Berlin-Zehlendorf, 13 December 1912

Dear Herr Dehmel,

I cannot tell you how glad I am to be directly in touch with you at last. For your poems have had a decisive influence on my development as a composer. They were what first made me try to find a new tone in the lyrical mood. Or rather, I found it even without looking, simply by reflecting in music what your poems stirred up in me.” (Schoenberg, 1987, p.35).

significado usual das palavras e da gramática, gerada pela poesia.”
(Botstein, 1997, p.10).⁶

Essa relação com a linguagem, nos escritos de Schoenberg sobre música, manifestar-se-ia na permanente tensão dicotômica entre a concepção de uma idéia e os meios necessários para sua efetivação, e na relação intrínseca entre a estrutura e os elementos constitutivos da obra. A própria “idéia” já traria em seu âmago, latentes, as possibilidades relacionais para sua efetivação. A realização da verdadeira obra artística, independente de convenções estilísticas ou rígidas epistemologias, implicaria mudanças substanciais, determinadas pela “idéia”, em sua sintaxe constitutiva.

Ao articular a cisão entre **“teoria”** e **“sistema expositivo”**, Schoenberg buscou emprestar ao ensino da harmonia os ditames básicos de sua concepção de linguagem da obra de arte. Schoenberg contrapõe **teoria à prática artesanal** como uma estratégia retórica para evidenciar os preceitos de seu pensamento musical – e suas implicações técnicas, composicionais e analíticas – por ele considerados latentes nas grandes obras da tradição austro-germânica, uma vez que tais princípios não se faziam presentes e, portanto, não podiam ser legislados pela teoria tradicional do ensino de harmonia. Por **prática artesanal** Schoenberg entende o conjunto dos procedimentos técnicos inerentes ao ofício de compositor e o estudo de como estes se manifestam nas obras dos grandes mestres. E por **teoria** um conjunto de leis de caráter efêmero, “por corresponder evidentemente a fenômenos observados em determinados momentos”, que pretende exercer, por um “cientificismo” questionável, um controle normativo que obstaculizaria a compreensão e o verdadeiro aprendizado musical: “crêem haver encontrado um *canon* da obra artística válido para as obras de arte futuras” (Schoenberg, 1974, p.3).

“Nossa preocupação deve ser meditar continuamente sobre a misteriosa origem da atividade artística. Mas começando sempre do princípio; observando várias vezes e tentando organizar e reagrupar novamente as coisas por nós mesmos. Não considerando nunca como dadas mais as aparências. Estas, com muito mais razão que as leis que alguém crê ter

6 - “The constituent elements and the larger shape are integrated not by the argument but by the structural transformation of ordinary word meaning and grammar that poetry generates.” (Botstein, 1997, p.10).

encontrado, devem ser consideradas como eternas. Devemos, já que as conhecemos bem, chamar com mais direito "ciência" o nosso conhecimento das aparências que àquelas suposições com as quais tentamos explicá-las."(Schoenberg, 1974, p.2)⁷

2. Instinto e intelecto.

Para esse meio intelectual em que Schoenberg circulava, e ao qual eventualmente se agregavam pintores expressionistas, como o russo **Wassily Kandinsky**, por exemplo, os escritos de **Sigmund Freud** foram também de fundamental importância⁸:

"(...) os fundamentos da religião da arte mudaram progressivamente da devoção emocional de Wackenroder - via metafísica da vontade de Schopenhauer - para a psicologia dos instintos de Sigmund Freud, que foi adotada por Schoenberg." (Dahlhaus, 1990, p.83) ⁹

Expressões como *subconsciente* e *inconsciente* perduram na terminologia de Schoenberg até em seus últimos ensaios como representantes da espontaneidade *instintiva* na criação artística. O "My Evolution" (Schoenberg, 1975, p.79-92) de 1949, é um exemplo:

"Esse é também o momento de falar sobre as milagrosas contribuições do subconsciente. Estou convencido que nas obras dos grandes mestres muitos milagres podem ser

7 - "Nuestra preocupación debe ser meditar continuamente sobre el misterioso origen de la actividad artística. Pero empezando siempre desde el principio; observando una y otra vez e intentado organizar y reagrupar las cosas de nuevo por nosotros mismos. No considerando nunca como dado más que las apariencias. Estas deben considerarse como eternas con mucha más razón que las leyes que uno cree encontrar. Debemos, ya que las conocemos bien, llamar con más derecho "ciencia" a nuestro conocimiento de las apariencias que a aquellas suposiciones con las que intentamos explicarlas." (Schoenberg, 1974, p.2)

8 - Sobre o assunto (as relações possíveis entre o pensamento de Arnold Schoenberg e o de Sigmund Freud) o artigo Schoenberg and Das Unheimliche: Spectres of Tonality, de Michael Cherlin, fornece e analisa vasta documentação (CHERLIN, M. Schoenberg and Das Unheimliche: spectres of tonality. The journal of musicology - a quarterly review of music history, criticism, analysis, and performance practice, v.11, n.3, p.357-374, 1993.).

9 - (...) the basis of art religion changed progressively from Wackenroder's emotional devotion via Schopenhauer's metaphysics of the will to Sigmund Freud's psychology of the instincts, which was adopted by Schoenberg. (Dahlhaus, 1990, p.83)

descobertos, a extrema profundidade e a visão profética deles parece supra-humana” (Schoenberg, 1975, p.85)¹⁰

No entanto, a sofisticada construção e elaboração temática e contrapontística de suas obras sugerem um elaborado trabalho técnico. Esta relação entre criação instintiva e intelecto constituiria uma das discussões centrais acerca da obra do compositor e, por consequência, tornar-se-ia um dos principais temas de seus escritos sobre música. Em “How One Becomes Lonely” (Schoenberg, 1975, p.30-52), escrito em 1937, Schoenberg narra quão conflitante era a recepção de seus trabalhos sob esse aspecto:

“(...) eu tinha apenas começado (1924) a emprestar a meus novos trabalhos um tipo de melhoria na continuidade estrutural ao introduzir o que eu chamaria de ‘método de composição com doze sons’, quando repentinamente a opinião pública esqueceu-se do poder emocional de tudo que eu havia escrito antes. Pierrot Lunaire, o Primeiro e o Segundo Quarteto de Cordas, Gurrelieder, e mesmo Verklärte Nacht foram esquecidos, e eu era chamado de mero construtor por alguns críticos. Por esse termo eles queriam dizer que eu não escrevia instintivamente, e que minha música era seca e desprovida de expressividade emocional. Por outros, em contraste, eu era acusado do crime exatamente oposto: eu era chamado de conservador romântico e meu estilo era condenado por expressar sensações pessoais. Outros, ainda, chamavam-me burguês decadente, enquanto um grupo chamava-me bolchevique. Assim eu parecia unir em mim mesmo todos os contrastes possíveis: eu era muito seco e muito doce; eu era um construtor e um romântico; eu era um inovador e um conservador; eu era um burguês e um bolchevique.” (Schoenberg, 1975, p.52)¹¹

10 - “This is also the place to speak of the miraculous contributions of the subconscious. I am convinced that in the works of great masters many miracles can be discovered, the extreme profundity and prophetic foresight of which seem superhuman.” (Schoenberg, 1975, p.85)

11 - “(...) I had just started [1924] to lend my new works an improved kind of structural continuity in introducing what I called the ‘method of composing with twelve tones’, when suddenly public opinion began to forget the emotional power of everything I had written before. Pierrot Lunaire, the First and Second String Quartets, Gurrelieder, and even Verklärte Nacht were forgotten, and I was called by some critics a mere constructor. By this term they wished to imply that I did not write instinctively, and that my music was dry and without emotional expression. By others, in contrast, I was accused of exactly the opposite crime: I was called an old-fashioned romanticist and my style of expression was blamed for expressing personal feelings. Still others called me a decadent bourgeois, while one group called me Bolshevik. So I seemed to unite within myself every possible contrast: I was too dry and too sweet; I was a constructor and a romanticist; I was an innovator and I was old-fashioned; I was a bourgeois and a Bolshevik.” (Schoenberg, 1975, p.52)

Em “Heart and Brain in Music” (Schoenberg, 1975 p.53-76), escrito em 1946, Schoenberg debate longamente a complexidade da relação entre criação instintiva e construção intelectual na obra de arte, para concluir, então:

“Mas uma coisa parece ser clara: independente de o aspecto final ser de simplicidade ou o de complexidade, de ter sido composta fácil e com rapidez ou requerido um árduo e longo trabalho, a obra acabada não dá indicações de quais elementos constituintes foram determinantes, os emocionais ou os cerebrais. (...) Não é o coração apenas que cria tudo que é belo, emocional, patético, afetuoso e gracioso; nem apenas o cérebro é capaz de produzir o elaborado, o organizado, o lógico e o complicado. Primeiro, tudo que possui valor supremo em arte revela coração e cérebro. Segundo, o verdadeiro gênio criativo não tem dificuldades para controlar mentalmente suas emoções; nem o cérebro, quando concentrado na precisão e na lógica, produz apenas o árido e o inapelável.” (Schoenberg, 1975, p.75) ¹²

Carl Dahlhaus atenta, em uma mesma frase de “My Evolution”, no trecho citado acima, à presença das palavras “*miraculous*” e “*subconscious*” como evidência de um amálgama psico-teológico-filosófico que seria decisivo para a compreensão do conceito de arte de Schoenberg. A “idéia inspirada”, à qual Schoenberg confere um atributo religioso (um “milagre”), “ocorreria inconscientemente”, e mais: “permaneceria inicialmente latente e manifestar-se-ia não em substância, mas em relações” (Dahlhaus, 1990, p.81). Como exemplo disso, no mesmo “My Evolution” Schoenberg cita uma remota conexão entre temas em seu op.9, conexão esta que lhe teria sido concedida como uma “dádiva” e da qual somente décadas mais tarde ele teria tomado “consciência”. Citando “Franz Liszt’s Work and Being”, de 1911 (Schoenberg, 1975, p.442-447),

12 - “But one thing seems to be clear: whether its final aspect is that of simplicity or of complexity, whether it was composed swiftly and easily or required hard work and much time, the finished work gives no indication of whether the emotional or the cerebral constituents have been determinant. (...)”

It is not the heart alone which creates all that is beautiful, emotional, pathetic, affectionate, and charming; nor is it the brain alone which is able to produce the well-constructed, the soundly organized, the logical, and the complicated. First, everything of supreme value in art must show heart as well as brain. Second, the real creative genius has no difficulty in controlling his feelings mentally; nor must the brain produce only the dry and unappealing while concentrating on correctness and logic.” (Schoenberg, 1975, p.75)

Dahlhaus evidencia ainda a relação direta que Schoenberg estabelece entre **fê** e **criação instintiva**:

“A importância de Liszt situa-se no mesmo lugar onde a importância dos grandes homens pode residir: na fê. Fê fanática, do tipo que cria uma distinção radical entre homens normais e aqueles por ela impelidos. Homens normais possuem uma convicção; os grandes homens são possuídos por uma fê. (...) Mas a obra, a obra perfeita de um grande artista é produzida, sobretudo, por seus instintos; e quanto maior a percepção que ele tem para aquilo que eles lhe dizem, quanto mais imediata a expressão que ele puder dar a eles, tanto maior sua obra será. Essa é exatamente a relação, ou talvez a relação mais direta possível, entre fê – fê independente da razão – e vida instintiva” (Schoenberg, 1975, p.442)¹³

Para Dahlhaus a “romântica religião da arte”, em Schoenberg, enraizava-se no suposto, natural à teologia protestante do séc. XIX, de que a “substância da religião consistia em emoções subjetivas”. Essa “teologia”, então, em contraste com sua denominação, era “antropocêntrica”. A “religião da arte” disseminada na estética, particularmente na estética popular durante o século XIX, “era uma variante da religião da emoção, considerada a legítima teologia pelo protestantismo da época”. O dogmatismo fora substituído pela “filosofia da religião” e esta, finalmente, pela “psicologia da religião” (Dahlhaus, 1990, p.83). Se interpretamos o pensamento de Schoenberg (a proximidade entre “fê” e “vida instintiva”) nesse contexto histórico-filosófico, conclui Dahlhaus, então, “esteticamente, o fator decisivo reside na convicção que a idéia de uma obra musical, na qual a ‘vida instintiva’ de um compositor se manifesta, consiste, primordialmente, em relações” ou, mais precisamente, naquelas que permanecem em latência:

13 - “Liszt's importance lies in the one place where great men's importance can lie: in faith. Fanatical faith, of the kind that creates a radical distinction between normal men and those it impels. Normal men possess a conviction; the great men are possessed by a faith.

(...) But the work, the perfected work of the great artist, is produced, above all, by his instincts; and the sharper ear he has for what they say, the more immediate the expression he can give them, the greater his work is. That is exactly the relationship, or perhaps it is even more direct, between faith - faith independent of reason - and instinctive life” (Schoenberg, 1975, p.442).

“No pensamento de Schoenberg há uma configuração de três fatores: fé, à qual a razão não pode atingir; o desejo que emana da necessidade expressiva do subconsciente; e a expressão da idéia de uma obra musical menos em termos de temas do que em termos de relacionamentos temáticos que não são passíveis de serem percebidos diretamente e que, precisamente por esta razão, parecem, acima de tudo, decisivos.” (Dahlhaus, 1990, p.83)¹⁴

Joseph Auner, em seu artigo *Heart and Brain in Music* (1997), entende essa “relação entre processo composicional, estrutura e expressão” (criação intelectual x criação instintiva) como “um conflito fundamental” em Schoenberg. Para Auner (referindo-se ao ensaio de Schoenberg “Heart and Brain in Music”, citado acima), “a intensidade com a qual Schoenberg, em 1946, argumenta pela interdependência entre inspiração e intelecto corresponderia à sua insistência, quanto à incompatibilidade desses, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial” (Auner, 1997, p.113). Em “Schoenberg’s Aesthetic Theology” Dahlhaus revela o trajeto multifacetado e complexo do pensamento analítico-composicional de Schoenberg. Se, para Dahlhaus, “a concentração em um dos fatores em detrimento de outros – seja ele o componente teológico, psicológico, estético ou técnico-composicional – seria tendenciosa, inadequada ou grosseira” (Dahlhaus, 1990, p.83), o texto de Auner deve ser lido como um recorte específico. O trabalho de Auner, no entanto, revela-se de grande importância, por sua moderna metodologia, para o entendimento de algumas das transformações técnico-composicionais implementadas por Schoenberg entre os anos de 1909 e 1912, período ao qual o texto se dedica. A análise de Auner baseia-se principalmente em trechos extraídos da correspondência de Schoenberg e nas partituras originais (e suas anotações, rascunhos e estudos preliminares) produzidas no supracitado período.¹⁵ O procedimento da pesquisa de Auner, inserido na geralmente denominada fase “atonal” do compositor (Leibowitz, 1981, entre outros), é similar ao adotado por Ethan Haimo em seu *“Schoenberg’s Serial Odyssey The Evolution of his*

14 - In Schoenberg’s thinking there is a configuration of three factors: faith, to which reason cannot attain; the urge which emanates from the expressive need of the subconscious; and the expression of a musical work idea less in terms of themes than in terms of thematic relationships which are not capable of being perceived directly and which, precisely for that reason, seem all the more convincing. ” (Dahlhaus, 1990, p.83)

15 - As obras compostas nesse período, como constam no Schoenberg de René Leibowitz (1981, p.167) foram: Três Peças para Piano op. 11; Cinco Peças para Orquestra op.16; Erwartung op. 17; as Três Pequenas Peças para Orquestra de Câmara (inacabada); Seis Pequenas peças para Piano op. 19; Herzgewächse op.20 e parte (1908-1913) de Die glückliche Hand op.18.

Twelve-Tone Method, 1914-1928". A investigação do percurso pela busca de uma linguagem artística que, em sua plenitude expressiva se desenvolve à parte de consensos teóricos ou estilísticos, pode ser mais reveladora que a análise posterior, muitas vezes compartimentada, dos traços gerais e mais característicos do legado de um autor. Haimo demonstra, não só pela análise das obras mas também pela análise da documentação original disponível (anotações e rascunhos, relacionadas à gênese da produção artística de Schoenberg no período), a lenta e gradual "odisséia" das proposições seriais e dodecafônicas. Mesmo que na maioria das obras compostas após 1920, afirma Haimo na introdução de seu trabalho, Schoenberg empregue a técnica serial por ele desenvolvida e que, como é evidente, até então tal técnica não tenha se manifestado efetivamente em suas obras, "afirmar que o período dodecafônico constitua um corpo estilístico unificado de obras não é, simplesmente, suportado pelas evidências musicais" (Haimo, 1992, p.4). O mesmo se aplicaria, nesse caso, ao período "atonal" com o agravante desta denominação, veementemente rejeitada por Schoenberg, não se referir sequer a uma técnica composicional específica, pelo menos comparativamente às proposições dodecafônicas.

"Tem-se estabelecido que a música de Schoenberg pode ser dividida em três períodos: tonal-cromático, atonal e dodecafônico. Mas tal categorização, similar aos 'três períodos' de Beethoven, obscurece à medida que revela." (Haimo, 1992, p.4).¹⁶

O texto de Auner revela ainda a vasta utilização por Schoenberg da terminologia freudiana para a designação de uma metodologia de composição na qual a espontaneidade da criação, em oposição ao intelectualismo técnico e formal, se manifesta. Nesse período analisado por Auner, se o termo *inconsciente* representava para Schoenberg a manifestação da arte em sua plenitude instintiva, como já demonstrado, o termo *consciente* era associado à racionalidade de procedimentos técnicos que, forçosamente convencionais em alguma medida, interfeririam ou poderiam interferir na completa expressividade da idéia musical:

16 "Its has been stated that Schoenberg's music can be divided into three periods: chromatic tonal, atonal, and twelve-tone. But such a categorization, like the similar 'three periods' of Beethoven, obscures as much as it reveals." (Haimo, 1992, p.4).



"(...) a arte pertence ao inconsciente! Expressa-se por si mesma! Expressa-se diretamente! E não pelo gosto, formação, inteligência, conhecimento ou talento de alguém. Por nenhuma dessas características adquiridas, e sim pelo que é inato, instintivo. E toda forma construída, construída conscientemente, é conectada a algum tipo de matemática, ou geometria, ou com a seção áurea ou coisas do tipo." (Carta de Schoenberg a Kandinsky, 24 de janeiro de 1912, apud. Auner, 1997, p.113).¹⁷

A análise de Auner retrata a busca de Schoenberg pela possibilidade da realização de uma obra isenta das imposições "convencionais dos elementos estruturais", ou, da organização "consciente" desses elementos. A maioria das obras compostas no período foram finalizadas em reduzidos espaços de tempo. *Erwartung* é talvez a culminação dessa tendência: os 426 compassos foram escritos em 17 dias, e os estudos preliminares e rascunhos se resumiram a breves anotações junto ao texto (Auner, 1997, p.115). Corroboram as afirmações de Auner os escritos de Schoenberg dessa época, tal como o "*Gustav Mahler*", de 1912:

"A obra de arte, como todas as coisas vivas, é concebida como um todo – exatamente como uma criança, cujos braços ou pernas não são concebidos separadamente. A inspiração não é o tema, mas a obra total. E não é inventivo aquele que escreve um bom tema, mas aquele para quem toda uma sinfonia ocorre de imediato" (Schoenberg, 1975, p. 458)¹⁸

Ou o "*Franz Liszt's Work and Being*", de 1911:

"Nem matemáticas nem mecânicas podem produzir um ser vivo. Inspirado por um sentimento verdadeiro, um intelecto funcionando corretamente pode dar complexão a uma forma. Mas um intelecto funcionando corretamente quase sempre faz o oposto do que seria apropriado a um sentimento verdadeiro.

17 "(...) art belongs to the unconscious! One must express oneself ! Express oneself directly ! Not one's taste, or one's upbringing, or one's intelligence, knowledge or skill. Not all these acquired characteristics, but that which is inborn, instinctive. And all form-making, all conscious form-making, is connected with some kind of mathematics, or geometry, or with the golden section or suchlike". (Carta de Schoenberg para Kandinsky, 24 de janeiro de 1912, apud. Auner, 1997, p.113).

18 "For the work of art, like every living thing, is conceived as a whole – just like a child, whose arm or leg is not conceived separately. The inspiration is not the theme, but the whole work. And it is not one who writes a good theme who is inventive, but the one to whom a whole symphony occurs at once." (Schoenberg, 1975, p. 458)

Um sentimento verdadeiro não deve evitar mergulhar, sempre e novamente, na região escura do inconsciente, para trazer à tona o conteúdo e a forma como unidade." (Schoenberg, 1975, p. 458).¹⁹

A busca por uma expressividade artística em que a teia dos relacionamentos internos se sobrepõe à ordenação linear das teorias e do cientificismo ocidental é fundamental para o entendimento da retórica de Schoenberg. Escrito durante o período em questão²⁰, o Tratado de Harmonia expõe uma tonalidade de possibilidades relacionais infinitas, cuja gênese e extinção, por isso mesmo, operam nos limites subjetivos da *criação instintiva*. "Porque a ordem não é exigida pelo objeto, e sim pelo sujeito. (...) E o que temos por leis são talvez apenas leis que nos permitem compreender, mas não leis que fundamentem a obra de arte" (Schoenberg, 1974, p.29). A cisão entre *teoria* e *sistema expositivo* antecede e prepara a tese crucial que Schoenberg desenvolverá em seu *Tratado*: "a tonalidade não é uma lei natural eterna da música" (Schoenberg, 1974, p.3). Tal afirmação não se refere simplesmente à supressão sonora da sensação de direcionalidade tonal, mas ao rompimento com o entendimento linear (causa e efeito, forma e conteúdo) da obra de arte. Entendimento esse que aplicado à sintaxe tonal, patrocinado pela tradição cientificista ocidental, imperava sobre a teoria musical da época.

*"(...) não considero a tonalidade uma exigência natural para a obtenção de resultados artísticos. E as leis que dela advêm são ainda menos naturais; representam simplesmente o aproveitamento unilateral e **linear** de algumas propriedades naturais; não ensinam a substância, e, sim, limitam-se meramente a prover-nos de artifícios reguladores e mecânicos que permitem dar às idéias musicais um aspecto de coerência."*(grifo nosso) (Schoenberg, 1974, p.144)²¹

19 "Mathematics and mechanics cannot produce a living being. Inspired by a true feeling, a rightly functioning intellect brought this form to completion. But a rightly functioning intellect almost always does the opposite of what is appropriate to a true feeling. A true feeling must not let itself be prevented from going constantly down, ever and anew, into the dark region of the unconscious, in order to bring up content and form as a unity." (Schoenberg, 1975, p.444).

20 - O Harmonielehere foi escrito entre 1910 e 1911, quando foi publicado (Vienna: Universal Edition, 1911). A terceira e definitiva edição (1922), revisada e indexada, serviu de base às traduções para o espanhol e para o inglês.

21 - "(...) no considero la tonalidad como una exigencia natural para obtener resultados artísticos. Y las leyes que de ella dependen son aún menos naturales; representan simplemente el aprovechamiento unilateral y lineal de unas propiedades naturales; no enseñan la sustancia, sino que se limitan meramente a proveernos de artificios regulares y mecánicos que permiten dar a las ideas musicales un aspecto de coherencia." (Schoenberg, 1974, p.144)

3. Abstracionismo e “atonalidade”: Schoenberg e Kandinsky.

A aproximação e subsequente amizade entre Schoenberg e o pintor de origem russa Wassily Kandinsky iniciar-se-ia nos primeiros dias de 1911. Kandinsky e alguns amigos, reunidos para celebrar o ano-novo, presenciaram em concerto a execução dos opp.7, 10 e 11 (Primeiro e Segundo Quarteto para Cordas e Três Peças para Piano, respectivamente) de Schoenberg (Weiss, 1997, pp.35-57). O conhecido interesse de Schoenberg pela pintura e o enfoque sinestésico que Kandinsky procurava dar à sua arte propiciaram subsequente troca de correspondência e de impressões entre os dois. Tanto que, meses mais tarde, Schoenberg expôs algumas de suas pinturas na galeria *Thannhauser*, como participante da *I. Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiter* (I. Exposição dos Editores do Cavaleiro Azul), um dos principais marcos do expressionismo (inaugurada em 18 de dezembro de 1911). Expuseram, além de Schoenberg, Henri Rousseau, Albert Bloch, os irmãos Burljuk, Elisabeth Epstein, Eugen Kahler, Jean Bloë Niestlé, Campendonk, Delaunay, Münter, Kandinsky, August Macke e Franz Marc (Dube, p.108). Peg Weiss, sobre esse concerto realizado em Munique em 2 de janeiro de 1911, e assistido pelos futuros organizadores da exposição *Blauen Reiter*, descreve como “imediate” a resposta de Kandinsky ao impacto da audição da música de Schoenberg: “em dois dias ele passou dos primeiros estudos para a completa realização da obra *Impressions III (Concert)*” (Weiss, 1997, p.35). O texto de Weiss, apoiado nas observações de Franz Marc em carta (escrita poucos dias após a audição, em 14 de janeiro de 1911) endereçada a August Macke, qualifica o encontro de Kandinsky e Schoenberg como uma “estrondosa colisão de mundos”. Trechos dessa carta, traduzidos e analisados por Weiss, demonstram a acurada percepção de Marc quanto aos possíveis desdobramentos analogísticos das proposições musicais de Schoenberg com relação às artes plásticas, particularmente à produção dos então futuros editores do almanaque *Blauen Reiter* ²². A análise da similitude das

22 - Em capítulo dedicado à *Der Blaue Reiter*, Wolf-Dieter Dube reproduz texto de Kandinsky, escrito em 1930, sobre a gênese do almanaque:

“A música atonal e o seu mestre Arnold Schoenberg, que era então repudiado em todas as salas de concertos da Europa, criavam uma agitação tão intensa como os ‘ismos’ nas artes visuais. Conheci Schoenberg nessa altura, e imediatamente descobri nele um entusiástico colaborador da

proposições de Schoenberg e Kandinsky, no limiar das radicais transformações artísticas por eles empreendidas, e da resistência da crítica a essas transformações, expõe não só as bases da arte moderna, como entendida nesse século, como também alguns dos fundamentos que alicerçaram as escolas anteriores. O pintor Franz Marc, ao discutir o impacto exercido pela audição do concerto, estabeleceria alguns pontos comuns entre a produção de Schoenberg e a de Kandinsky:

"Pode você imaginar uma música na qual a tonalidade (ou seja, a coerção por qualquer tipo de sistema tonal) é suspensa completamente? Enquanto ouvia essa música, em que cada som firmemente se estabelece por si mesmo (como focos de cor em uma tela em branco!), eu pensava continuamente na 'Composition' de Kandinsky, que também não possuía traços de sistema tonal (...) e também nos 'leaping spots' de Kandinsky." (apud Weiss, 1997, p.36).²³

O segundo quarteto op. 10, umas das peças assistidas por Kandinsky no concerto de 1911, tem, em seus dois últimos movimentos, a adição de um soprano às cordas. O quarteto, em quatro movimentos, e que anos antes fora alvo da revolta do crítico Ludwig Karpah, foi iniciado em 1907 e concluído em julho de 1908. Os textos cantados no terceiro e quarto movimentos são, respectivamente, "Litany" (**Litanei**) e "Ecstasy" (**Entrückung**), poemas de Stefan George. A ausência de armadura de clave, no quarto e último movimentos, e o sugestivo verso inicial do poema "Ecstasy" ("Eu sinto o ar de outros planetas"²⁴) foram apontados

idéia do Blaue Reiter. (No princípio os nossos contactos foram apenas por correspondência; só nos conhecemos pessoalmente um pouco mais tarde.) Eu já estava em contacto com alguns dos futuros colaboradores. Der Blaue Reiter existia como idéia, mas parecia não haver qualquer hipótese de se concretizar. Então Sindelsdorf introduziu Frans Marc. Uma única conversa foi suficiente: entendemo-nos perfeitamente um com o outro (...) Desde o primeiro momento, tivemos a absoluta consciência da necessidade de sermos impiedosamente ditadores: completa liberdade para a realização e concretização da nossa idéia.

Franz Marc trouxe consigo o jovem August Macke, elemento muito útil. Encarregá-mo-lo do material etnográfico, dando-lhe a nossa ajuda. Desempenhou a tarefa brilhantemente e então foi-lhe atribuída outra, um artigo sobre máscaras, que também fez na perfeição." (Apud Dube, 1976, p.109).

23 - "Can you imagine a music in which the tonality (that is, the holding to some kind of tonal system) is completely lifted? When listening to this music, which lets every tone struck stand for itself (a kind of white canvas between the color spots!), I had to think continually of Kandinsky's great Composition (Marc, segundo Weiss, 1997, p.36, se refere especificamente, no caso, à obra Composition II), which also allows no trace of tonal system... and also of Kandinsky's 'leaping spots.'" (apud Weiss, 1997, p.36).

24 - No original: "Ich fühle luft von anderem planeten." Apud Covach, 1995.

por muitos escritores como o marco inicial do “período atonal” do compositor por parecerem irresistíveis indícios do efetivo abandono da tonalidade como “centro de gravitação” dos processos técnico-musicais (Covach, 1995). Reticente no admitir ou estabelecer qualquer obra específica como representante única da passagem para uma nova sintaxe (sua retórica sempre sugere um movimento evolutivo gradual), Schoenberg, em 1949, listaria o op.10, no entanto, entre as obras mais significativas ou reveladoras do processo de abandono da centralidade tonal, pelo menos dessa centralidade como fundamento imprescindível para geração de coerência musical. (Schoenberg, 1975 pp.86-87).

Para Weiss, a poesia simbolista de Stefan George (com nítidas influências de Mallarmé e Baudelaire) permearia, similarmente, as transformações em curso tanto nas obras de Schoenberg como nas de Kandinsky. Se, além do op.10, Schoenberg novamente utilizaria poemas de George em outra obra de seminal importância, o op.15, – as *“Quinze melodias sobre poemas de Stefan George”* foram escritas entre 1908 e 1909 (Leibowitz, 1981, p.167) – “as palavras e conceitos de George ecoam”, também, em obras de Kandinsky tais como *“Romantic Landscape”*, *“Lyrical”* e mesmo na série de pinturas, de raízes étnico-populares, *“All Saints Day”*. As observações de Marc (sempre na carta para Macke que ancora o texto de Weiss) indicam outros paralelismos, além e a partir da influência comum da poesia de George, entre as propostas de Kandinsky e Schoenberg. Para Marc, o impacto exercido pela audição da música de Schoenberg traduzir-se-ia em inspiração para uma “nova arte” entendida não em seus termos teóricos, mas *instintivamente*, como a arte dos “povos primitivos” :

“Schoenberg, ele (Marc) conjectura, parecia ‘convencido da inexorável dissolução das leis européias sobre arte e harmonia, e capta o sentido musical do Oriente, considerado (até então) primitivo.’ ” (apud Weiss, 1997, p.38).²⁵

O acesso às manifestações artísticas africanas, orientais e médio-orientais propiciado por exposições em museus e galerias européias, no começo do século XX, foi determinante para a escola expressionista e para a gênese do abstracionismo de Kandinsky (assim como foi, de maneira geral, para o que hoje é entendido no

25 “Schoenberg he (Marc) surmised, seemed to be ‘convinced of the relentless dissolution of European laws of art and harmony, and grasps after the musical means of the Orient, which have (to date) remained primitive.’ ” (apud Weiss, 1997, p.38).

Ocidente por “arte moderna”). Marc relata ter-se sentido profundamente abalado pelo contato com a arte africana. Reproduções de arte camaronesa, por exemplo, foram impressas no almanaque *Blauen Reiter*.²⁶ Na análise de Weiss, Marc associa o processo criativo *instintivo* dos “povos primitivos” à livre utilização (em relação ao trato ocidental convencional) dos elementos constitutivos da obra. Kandinsky, russo descendente de mongóis, empreendera mesmo, em 1889, uma expedição etnográfica em direção às suas raízes orientais e sua obra é impregnada pela simbologia dos rituais xamanísticos siberianos e pelo “vôo extático” da mítica da poesia de George (Weiss, 1997, p.39). Weiss, por Marc, aproxima também Schoenberg e Kandinsky, étnica e socialmente, como “outsiders” “que lutam vigorosamente para se fazerem ouvir em um ambiente hostil” (Weiss, 1997, p.39). Assim como Schoenberg, Kandinsky teve seu trabalho combatido e desprezado pelo tradicionalismo da crítica. Sua obra *Composition II*, quando exposta na segunda exibição da *Neue Künstler-Vereinigung*, causou violentas manifestações, a “crítica local tachou o artista não só como ‘oriental’ mas também como ‘insano’, e a obra como uma frustrada tentativa de ‘desenho para tapete’” (Weiss, 1997, p.36). O texto de Marc, porém, demonstra com precisão a sofisticação analítico-técnica que sustentava as proposições dos dois autores, cujas obras a crítica tradicional tentava em vão rechaçar. O paralelismo entre o processo de “emancipação da dissonância” e a utilização não convencional das cores primárias buscada pelos expressionistas é, como revela Weiss, tecnicamente estabelecido por Marc:

“A carta de janeiro, de Marc para Macke, prossegue: ‘Schoenberg parte do princípio que os conceitos de consonância e dissonância não se fundamentam. A chamada dissonância é apenas uma consonância mais distante.’ E Marc ressalta como, em sua pintura, ele também pretendia trabalhar as cores primárias independentemente do paradigma prismático. As cores primárias devem saltar da tela, ele escreve, e criar ‘dissonâncias parciais’ que, no efeito geral da pintura, criariam

26 - “O almanaque *Der Blaue Reiter* foi publicado em maio de 1912. Continha artigos sobre artes visuais, música e teatro, de Kandinsky, Marc, Macke, Schoenberg, David Burljuk, Roger Allard e outros; a peça *Der Gelbe Klang* (O Som Amarelo), de Kandinsky, música de Schoenberg, Berg e Webern e reproduções de trabalhos de Kandinsky e dos seus amigos, da arte dos povos primitivos, do Extremo Oriente e Egito, da arte popular, de xilogravuras e esculturas medievais, de desenhos feitos por crianças, assim como obras de Cézanne, Van Gogh, Rousseau, Delaunay, Matisse, do grupo *Brücke* e de outros. O objetivo do almanaque era ‘que a publicação reunisse no mesmo local os esforços que têm sido tão evidentes em todos os ramos das artes e cujo principal fim é afastar os limites da expressão artística’”. (Dube, 1976, p.110)

de fato uma nova consonância, ou 'harmonia', como ele parenteticamente acrescenta. " (apud Weiss, 1997, p.36-37).²⁷

O domínio de Schoenberg sobre o material musical, apesar de não acadêmico, era, há já alguns anos, inegável, como sua resposta a Karpah o demonstrara. E essa "desagregação alucinada" dos elementos artísticos, já não podia mais ser relegada pela crítica como mera "improvisação" desprovida de conteúdo técnico ou filosófico (Sopeña, 1989, p.138). Se o "público burguês, herdeiro do romantismo", continua Sopeña, lembrando a rivalidade entre Schoenberg e Stravinsky (em sua obra sobre a literatura produzida por compositores), de alguma forma aceitaria a "face poderosa e rítmica de Stravinsky" (a politonalidade evidenciava claramente seus nexos tonais) como um sonho à parte da "realidade material, cotidiana", a vigorosa desagregação dos valores cristalizados proposta pela escola vienense, no entanto, impor, radicalmente, o redimensionamento dessa "realidade".

"Schoenberg é tão técnico em música quanto Freud em medicina, mas ambos ultrapassam essa técnica para chegar àquilo que o burguês sempre evita: o conhecimento de si mesmo para além da expressão racional e 'social'. Ninguém quer contar seus sonhos monstruosos, porém Freud os conta e Schoenberg os sugere (...)" (Sopeña, 1989, p.138).

A questão do convencionalismo da "representatividade" pictórica, que gradualmente se dissolveria com os "fovistas e depois, com as numerosas tendências abstratas e concretas", cuja simultaneidade com a dissolução da tonalidade clássica é flagrante, é tratada por Gillo Dorfles, sintomaticamente, pela importação de terminologia musical (Dorfles, 1992, p.77). Dorfles, que foi docente em estética na Universidade de Trieste, estende a conhecida correspondência temporal entre o aparecimento da perspectiva (a terceira dimensão na arte pictórica) e a agregação, em música, da terça ao que mais tarde seria chamado "acorde perfeito" (entre outros, Poussier, 1984, p.34), para cunhar as expressões "cor tonal" e "cor tímbrica".

27 "Marc's January letter to Macke continued: 'Schoenberg starts from the principle that the conceptions of consonance and dissonance do not exist at all. A so-called dissonance is only a consonance that lies further apart.' And Marc outlined how in his painting he, too, wanted to operate with independent primary colors free of bondage to the paradigm of the prism. Primary colors may be spread out across the canvas, he wrote, in a sense creating 'partial dissonances' that in the overall effect of the entire painting would actually create a new consonance, or, as he adds parenthetically, 'harmony.'" (apud Weiss, 1997, p.36-37)

“(...) acredito que qualquer um que considere a pintura da nossa área de civilização ocidental no período que vai mais ou menos do século XVI ao XIX não terá dificuldade de se dar conta de que, até todo o século passado, ela se tenha valido preferencialmente daquele gênero de cromatismo que podemos definir ‘tonal’; ou seja, aquele onde as diversas componentes cromáticas de uma pintura são fundidas entre si de modo a obter quase um acordo entre as diversas cores. Neste gênero de pintura, cada um dos elementos cromáticos acabam perdendo suas características individuais e adquirindo uma natureza comum, destinada a criar, em uma pintura, atmosfera e portanto o tom.” (Dorfles, 1992, p.76).

Por “cor tímbrica”, Dorfles, sempre mantida a apropriação da terminologia musical, entende um trato artístico em que “a cor se apresenta num estado de pureza, sobretudo sem prejuízo do ‘componente atmosférico’”. A questão da “substância”, ou do “real conteúdo”, é então transposta no trato moderno dos elementos constitutivos da obra:

“(...) o peso é concedido não apenas à gama da cor, mas à sua ‘substância’, ao tipo de material utilizado, à sua densidade, à sua granulidade, a todas aquelas qualidades que – segundo minha maneira de ver – se enquadram naquela que se pode definir como a sua propriedade tímbrica”. (Dorfles, 1992, p.77).

O mais interessante no estudo de Dorfles, no entanto, e no que corrobora os escritos de Marc, Kandinsky e mesmo os de Schoenberg em 1911, é a classificação, a um mesmo tempo, da “representatividade” pictórica (o ponto de vista único, o claro-escuro objetivando a tridimensionalidade) e, em música, da tonalidade (a referência orbital a um som fundamental) como convenções técnicas elevadas ao status de *realidades pseudo-científicas*.

“De fato, o público é levado por sua natureza a permanecer preso a uma ‘visão espacial’, musical, plástica determinada, que lhe parece imutável e incorruptível; e isso, mesmo depois que as respectivas linguagens, desgastadas e vencidas, já não obedecem às exigências da época e da cultura na qual são introduzidas.(...) Portanto, foi apenas um hábito sancionado há alguns séculos que nos condicionou a este conceito espacial

particular, da mesma maneira como os três séculos de harmonia "tonal" nos condicionaram musicalmente ao conceito de uma tonalidade indestrutível." (Dorfles, 1992, p.78-79)

A famosa equação de Kandinsky escrita na página do almanaque *Blaue Reiter* que reproduz a pintura "Self-Portrait from Behind", de autoria de Schoenberg, é uma denúncia inequívoca sobre essa inversão:

"Realismo = Abstracionismo

Abstracionismo = Realismo

Quanto maior a diferença exterior, maior torna-se a semelhança interior" (apud Weiss, 1997, p.39).²⁸

A exatidão "na reprodução da realidade extrínseca" é, ao contrário do que muitos historiadores julgam, conclui Dorfles, "exatamente o oposto da realidade naturalista, uma vez que se funda apenas numa convenção óptico-técnica" (Dorfles, 1992, p.80). A necessidade de exprimir as *emoções interiores*, "de afastar os limites da expressão artística", acaba por impor a coadunação ou a apropriação de outros nexos relacionais, não previstos pelas convencionais e por vezes desgastadas formulações artísticas e teóricas. Schoenberg e Kandinsky importunam o convencionalismo com a desigualdade e o vazio. O atributo "Oriental", utilizado para se referir tanto às obras de Schoenberg como às de Kandinsky, refere-se evidentemente a essa fruição não ocidental, e no caso não convencional, da arte. E essa terminologia perdura até hoje, como se lê em artigo publicado em 16 de fevereiro de 1999, do Prof. Dr. Arthur Nestrovski, sobre o lançamento de uma gravação de *Pierrot Lunaire* (obra escrita em 1912):

"Expressionismo e ironia, teatro e música abstrata, arte pura e cabaré, palavra e canto: tudo isso se mistura, com um toque de **orientalismo** e grandes doses de ambivalência, em "Pierrot Lunaire", "três vezes sete poemas de Albert Giraud", para soprano e um conjunto de cinco instrumentos." (grifo nosso) (Nestrovski, 1999).

28 "Realism = Abstraction,

Abstraction = Realism.

The greatest difference in the external becomes the greatest likeness in the inner." (apud Weiss, 1997, p.39).

Schoenberg empreende também uma longa jornada em busca de uma nova sintaxe musical que resgate e dê continuidade à linhagem “evolutiva” (transformacional) do discurso musical Austro-germânico. A tonalidade como convenção e não como necessidade natural da linguagem é a base técnico-filosófica das transformações implementadas por Schoenberg no discurso musical. Em “conclusões e cadências”, capítulo de seu tratado, ele escreve:

“O sentimento formal de nosso tempo não exige essa excessiva compreensibilidade que supõe colocar em relevo, a cada momento, a dependência da tonalidade (...) Como muitos exemplos demonstram, a coerência de uma composição não se perde mesmo que a tonalidade esteja só sugerida, ainda que vagamente. E – sem afirmar que a música atual seja realmente atonal, pois talvez ocorra simplesmente que não tenhamos encontrado nela uma tonalidade ou algo semelhante – a proximidade com a infinidade não pode ser maior do que a alcançada por meio de uma harmonia flutuante e, por assim dizer, infinita, que não necessita trazer consigo carteira de identidade e passaporte para, cuidadosamente, demonstrar qual é sua procedência e para onde se dirige. É bem próprio de burgueses querer saber onde começa e onde termina o infinito. (...) Mas se a arte deve ter algo em comum com o eterno, não deve temer o vazio. (Schoenberg, 1974, p.145-146)²⁹

29 - "El sentimiento formal de nuestro tiempo no exige esta excesiva comprensibilidad que supone poner de relieve a cada momento la dependencia de la tonalidad; una pieza musical es comprensible aunque la relación con la fundamental no sea puesta en primer término, e incluso aunque la tonalidad se mantenga, por decirlo así, fluctuante. Como muchos ejemplos demuestran, la coherencia de una composición no se pierde pese a que la tonalidad esté sólo sugerida, o aunque esté borrada. Y –sin afirmar que la música actual sea realmente atonal, pues quizá ocurre simplemente que todavía no hemos encontrado en ella la tonalidad o algo semejante- la comparación con la infinitud con nada puede acrecentarse más que por medio de una armonía fluctuante y por decirlo así infinita, que no necesita llevar consigo tarjeta de identidad y pasaporte para demostrar cuidadosamente cuál es su procedencia y hacia dónde se dirige.

Sequencialidade X Simultaneidade.

"It is impossible for a person to have only one sensation at a time. One has thousands simultaneously.... And this sensation, this multilingualness, this illogicality which our senses demonstrate, the illogicality presented by their sensations, set forth by some mounting rush of blood, by some reaction of the nerves of the nerves, this I should like to have in my music."

Arnold Schoenberg (Carta a Buzoni, agosto 1909)

"Vi o populoso mar, vi o suave e o feroz, vi os mundos de Amélia, vi uma profusão de cores no centro de uma negra península, vi um tipo indiano nos Lençóis, vi intermináveis alhas próximas percorrendo em mini como num capote, vi ondas de espelhos de plástico e também de tijolo, (...) vi cometas desceiros acantonados e cada um de seus filhos de ouro (...) vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e da terra para um Aleph e no Aleph a terra (...)".

O Aleph, Borges.

Os espaços vazios e a desigualdade harmoniosa da representação da natureza na Arte Oriental, especialmente na Arte tradicional japonesa, parecem anteceder o que no ocidente foi chamado de Arte Moderna. A dimensão da espacialidade e as facilidades de intercâmbio cultural, patrocinadas pela revolução industrial, contribuíram a estimular artistas ocidentais no início do século XX, o contato com essas manifestações. Porém, tão clarificadora quanto a análise, em nosso século, de como se deu tal aproximação é a análise de uma outra análise do porquê dessas diferenças. Como explicar, por exemplo, as diferenças

Es muy propio de burgueses querer saber dónde comienza y dónde termina la infinitud. (...) Pero si el arte há de tener algo en común con lo eterno, no debe temer al vacío." (Schoenberg, 1974, p.145-146)

Se a arte é um processo transmissivo e relacional, e que a arte não pode ser descolada do contexto histórico, cultural, social, entre outros, no qual se manifesta e é criticamente analisada, tal fato não nos permite, no momento de sua criação. Quando os contextos sócio-culturais do homem se alteram pode-se afirmar que, mesmo não respitando uma ordem direta de causa e efeito, sua arte muda.

Sequencialidade X Simultaneidade.

"It is impossible for a person to have only one sensation at a time. One has thousands simultaneously.... And this variegation, this multifariousness, this illogicality which our senses demonstrate, the illogicality presented by their interactions, set forth by some mounting rush of blood, by some reaction of the senses or the nerves, this I should like to have in my music."

Arnold Schoenberg (Carta a Busoni, agosto 1909)

"Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um roto labirinto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, (...) vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia (...) vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra (...)"

O Aleph, Borges.

Os espaços vazios e a desigualdade harmoniosa da representação da natureza na Arte Oriental, especialmente na Arte tradicional japonesa, parecem antecipar o que no ocidente foi chamado de Arte Moderna. A diminuição das distâncias e as facilidades de intercâmbio cultural, patrocinados pela revolução industrial, contribuíram e propiciaram aos artistas ocidentais, no início do século XX, o contato com essas manifestações. Porém, tão clarificadora quanto a análise, em nosso século, de como se deu tal aproximação e interferência seria uma outra análise do porquê dessas diferenças. Como explicar, por exemplo, as diferenças radicais nas manifestações artísticas em diferentes tradições? Ou que em uma mesma tradição em irregulares intervalos de tempo ocorram tão profundas alterações? A resposta, pelo menos a documentada e convencionalmente aceita, é que a arte não pode ser desvinculada do contexto histórico, ou seja, do meio científico, filosófico, social, entre diversos outros, no qual se manifesta e é criticamente apreciada, seja tal fruição concomitante ou não ao momento de sua criação. Quando os contextos sócio-culturais do homem se alteram pode-se afirmar que, mesmo não respeitando uma ordem direta de causa e efeito, sua arte muda.

O que propicia a articulação, sofisticação e transmissão desses conhecimentos, e o que nos torna, enfim, uma categoria à parte de todas as formas de vida no planeta é a capacidade de estabelecermos uma linguagem simbólica. Essa necessidade natural de dar um sentido ao mundo humanamente perceptível, um sentido que vá além da necessidade animal de sobrevivência, é expressa por meio da criação de símbolos, que organizamos e transformamos em linguagem, verbal ou não-verbal. E, em linhas gerais, podemos dizer que quando o homem cria a linguagem ele está ordenando, para o bem ou para o mal, o mundo em uma fôrma humana.

“A linguagem [aqui entendida verbalmente] é o que nos torna humanos. Infelizmente, é também o que nos torna humanos demais. De um lado, é a mãe da ciência e da filosofia, e de outro produz toda a sorte de superstição, preconceito e loucura.” (Huxley, 1985, p.175).

Para o escritor e ensaísta Aldous Huxley, pesquisador das tradições filosóficas e religiosas do oriente e do ocidente, um dos efeitos colaterais dessa passagem, de mundo para mundo simbólico, consiste em por vezes dotarmos esses símbolos de uma significação absoluta, cristalizada, que em princípio eles não possuem. Isso porque a linguagem acabou por se revelar um caminho de dois sentidos na transmissão de conhecimentos e estabelecimento de tradições. Se por um lado permite que um conjunto de experiências ou constatações científicas, por exemplo, seja passado de uma geração a outra, por outro lado pode recontextualizar, por interferir decisivamente, na qualidade ou no teor dessas aquisições transmitidas. Para Huxley, apoiado nos estudos de Emile Mâle pode-se até afirmar que, durante um período da Idade Média, a relação adequada entre *palavras* e *coisas* foi invertida:

*“(...) a **idéia** de uma coisa era sempre mais real que a coisa em si. O estudo de coisas por si próprias não fazia sentido para os homens que pensavam. A tarefa do estudante da Natureza era descobrir a verdade eterna que Deus desejava que cada coisa expressisse. (...) Os sábios medievais simplesmente não estavam interessados na humilde observação dos fatos. Interessavam-se apenas em ilustrar, no mundo exterior, algo que tinham lido nas Escrituras ou nos filósofos gregos que consideravam autoridades.”* (Huxley, 1985, p.182).

A filosofia tradicional hindu, na qual se originou o Budismo, mostrava um outro grau de consciência no que se refere à relação entre percepção e linguagem. Se no ocidente só recentemente os lingüistas e semanticistas se deram conta da importância da linguagem como condicionadora de pensamento e mesmo da percepção, há muitos séculos na filosofia hindu o mundo dos fenômenos era chamado de **nama-rupa**. “*Namam*”, termo sânscrito para o latim “*nomem*”, condiciona as possibilidades de pensamento à extensão e riqueza da cunhagem lingüística acessível:

*“A verdadeira substância sobre a qual e através da qual a mente atua quando pensa, consiste neste tesouro de nomes, de noções. **Naman** é o reino interior dos conceitos que corresponde ao reino exterior das formas percebidas, sendo **rupa** o termo sânscrito para este reino... **Rupa** é a réplica exterior do **namam**; **namam** é o interior de **rupa**. Assim, **nama-rupa** significa, de um lado, homem, o indivíduo que experimenta e pensa, o homem dotado de mente e de sentidos; e, de outro, todos os meios e objetos do pensamento e percepção. **Nama-rupa** é o mundo em seu conjunto, objetivo e subjetivo, como é observado e conhecido. Mas nenhuma linguagem é perfeita; nenhum padrão de palavras e sentenças, por rico, por sutil que seja, pode fazer justiça ao Gestalts interligado com o qual a experiência se apresenta a nós.”* (Huxley, 1956, p.163).

O que se depreende desse conceito tradicional hindu é que a linguagem atua como uma espécie de “filtro” entre a consciência humana e a intuição sensível. E a percepção dessa realidade é diretamente ligada à qualidade desse “filtro”. Como exemplo do quanto a realidade pode ser distorcida, o ensaio **Adônis e o Alfabeto** (1956), de Huxley, reproduz um impressionante relato de Santa Cecília, freira do século XIII, sobre o ocorrido certa tarde quando São Domingos veio pregar, do lado de fora das grades, às irmãs de seu convento. Seu tema era o demônio e mal começara ele o seu sermão quando

“(...) o inimigo da humanidade surgiu sob a forma de um pardal e começou a voar de um lado para outro sobre as cabeças das irmãs de modo que elas pudessem tocá-lo e se distraíssem a tal ponto que perturbassem o pregador. Vendo isso, São Domingos chamou a irmã Maximiliana e lhe disse: ‘Apanhe-o e o traga para mim’. A irmã levantou-se e

estendendo a mão não teve dificuldade em apanhá-lo e atirou-o através da janela, para São Domingos. Este pegou-o rapidamente com uma das mãos e com a outra começou a arrancar-lhe as penas enquanto dizia: 'Você miserável, você embusteiro!' Quando acabou de depená-lo arrancando-lhe todas as penas em meio aos risos dos irmãos e irmãs e aos horríveis pios do pardal, atirou-o para o alto, dizendo: 'Voe agora se puder, inimigo da humanidade! você pode agora gritar e nos incomodar mas já não pode nos ferir.'" (Huxley, 1956, p.160)

No Ocidente, utiliza-se o sistema de escrita alfabético que, acredita-se, foi concebido pelos Fenícios no século XII antes de Cristo e, dadas as características históricas desse povo, por razões predominantemente comerciais. Esse sistema realizou o feito notável de reduzir a cerca de trinta sinais as centenas de caracteres ideogramáticos ou cuneiformes então conhecidos, e permitia a escrita, pelo menos adequada para finalidades práticas, de qualquer palavra em qualquer idioma. Este sistema espalhou-se pelo Oriente Próximo e Europa, propiciando maior eficiência nos negócios, no governo e possibilitando a criação de enciclopédias e dicionários. O que por um lado foi uma dádiva, por outro causaria uma mudança decisiva na maneira ocidental de pensar e conceber o mundo. A idéia de *essência* e *substância*, implícita nas linguagens indo-européias e explícita na filosofia grega clássica e na teologia latina, é consequência direta de falarmos essa linguagem constituída de sentenças que têm sujeito, predicado e o verbo "ser", enquanto cópula. Quando representadas alfabeticamente as palavras permanecem estritamente elas próprias e, nesse universo de significados compartimentais, ao darem uma falsa impressão de clareza e separação, podem ocultar a realidade muitas vezes diversa das coisas. Anos de refinada educação medieval e jogos lógicos com as Escrituras proporcionaram a São Domingos, por exemplo, uma noção compartimentada de divindade $\times$ natureza que, analisada sob o ponto de vista atual, nos parece muito inferior à de um camponês ou de um artesão analfabeto. Isso porque a representação alfabética de qualquer noção ou conceito de realidade é condicionada obrigatoriamente à lógica de uma sintaxe. A lógica Aristotélica, considerada por muitos séculos a final e definitiva formulação das leis do pensamento, era a sistematização da gramática grega. E se tal lógica tem sentido para aqueles que falam as linguagens indo-européias não teria, por exemplo, para aqueles que falam chinês. Na escrita ideogramática chinesa não existe o verbo "ser". O pensamento dos chineses e japoneses orienta-se, em

muito devido à sua escrita, menos pela identidade que pela inter-relação, ou antes, pela relação entre os opostos:

"(...) não-resistência corresponde a força, fluência, gagueira, yin produz yang. Esse último par de opostos correlatos é fundamental no pensamento chinês que considera o princípio positivo dependente, para sua existência, do negativo, e o negativo do positivo." (Huxley, 1956, p.166).

Esse tipo de linguagem ideogramática se não constitui pelo menos parece permitir uma abordagem simbólica mais aproximada da natureza diversa das coisas. E contrapõe-se, de certa maneira, à tradição científica e filosófica ocidental que por muitos séculos manteve, e em vários aspectos ainda mantém (mesmo depois de Husserl e Heidegger, entre outros), uma relação cartesiana de dualidade estática (objeto x sujeito, significante x significado, causa x efeito, forma x conteúdo, etc.) devida em muito à sintaxe de sua linguagem:

"Educado na gramática latina e no abecedário, São Domingos pôde ver apenas as diferenças entre as coisas, não sua igualdade. Deus é uma coisa, e a Natureza, desde o Pecado, outra coisa diversa, algo que voluntariamente se orienta para o Inimigo da humanidade. Assim, um pardal era na verdade o demônio disfarçado que devia ser torturado(...)" (Huxley, 1956, p.166-167).

Aqui começamos a responder nossa pergunta inicial: se a Arte atua através da linguagem e a linguagem pode ser entendida como um *filtro perceptivo*, a Arte se diferenciara pela *qualidade* desse filtro. Se é justo analisarmos a Arte Tradicional japonesa à luz da filosofia Zen-Budista, ou mesmo da tradição Xintoísta, é justo que a Arte Ocidental o seja pela maneira que ela se relaciona com o *filtro* da filosofia greco-latina e do monoteísmo hebraico. E já que, como vimos, o estabelecimento dessas tradições é intermediado pela linguagem, esse *filtro* entre as coisas e o homem, podemos então avaliar sua importância no estabelecimento das manifestações artísticas. Pois estas diferenciam-se pela maneira que lidam, ou relacionam-se, com os símbolos de suas linguagens.

Na filosofia Zen-Budista, por exemplo, é comum a utilização de "**Koans**", aparentes paradoxos intelectuais cujas resoluções pairam sempre acima do raciocínio binário e linear e "que consiste em uma pergunta cuja resposta não corresponde às leis lógicas" (Borges,

1977, p.92). A relação mais íntima com a natureza e a tensão simbólica inerente ao Zen-Budismo permitiram que a Arte tradicional japonesa atingisse, há muitos séculos, um nível de rompimento com a representação (convencional) das aparências externas (Brill, 1988) que a Arte Moderna Ocidental, por vezes a duras penas, conquistou nesse século. Mas essa impressão de uma suposta *antecipação* oriental deve ser vista com bastante cuidado, pois o que ocorreu foi que a Arte Ocidental, depois de perder-se a si mesma, resgatou o vigor simbólico fluído e dinâmico que o Oriente havia conservado em maior grau. Antes de tudo a Arte Moderna ocidental deve ser vista como uma resposta transcendente ao realismo ingênuo e ao subjetivismo exacerbado, entre outras alienações filosóficas e estéticas.

A Arte atua como uma *espiral ascendente*, e nisso se assemelha muito com o conceito de *iluminação* das tradições religiosas, que busca resgatar, em outra instância, uma relação primordial do homem com o mundo. Nesse sentido a tradição Oriental, muito por sua linguagem ideogramática, pode até ser vista como estando um degrau acima na relação arte-natureza. Essa *espiral* supõe um terceiro eixo, o longitudinal, no qual um mesmo ponto é perspectivado e pode ser visto em outro nível qualitativo. A Arte deve atuar, então, longitudinalmente ao âmbito da linguagem e, paradoxalmente, através da linguagem deve romper com a linearidade seqüencial – latitudinal – da própria linguagem. Se permanece imersa na linearidade, na falsificação da consciência que os filtros da linguagem impõem, e não realiza um salto consciente para resgatar a simultaneidade das relações, muitas vezes díspares, que a imaginação criativa permite, torna-se conservadora ou retrógrada. Pode-se dizer que não é Arte.

O conto “*O Aleph*”, de Borges, é uma parábola sobre a inversão da linearidade e da simultaneidade: a linearidade está na poesia de um mau poeta e a simultaneidade está em um ponto sob o décimo nono degrau da escada de um porão. Borges, autor e personagem, se deixa encarcerar nesse porão para experienciar o *Aleph*, “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos”. Quem o encarcera é Carlos Argentino Daneri, ironicamente um poeta, pois à poesia, tradicionalmente, estaria designada a função de ruptura da linearidade da linguagem. Daneri descobrira o *Aleph* ainda menino e, de posse do conhecimento que a observação do *Aleph* lhe propiciara, havia decidido rescrever o mundo.

“O poema se intitulava A Terra; tratava-se duma descrição do planeta, em que não faltavam, por certo, a pitoresca digressão e a galharda apóstrofe.” (Borges, 1989, p.126)

Em redondilhas, falsa erudição e citações ao acaso o “poeta” se propunha “versificar toda a redondez do planeta”. Daneri acreditava que a rígida métrica e a aplicação de escrever milhares de páginas lhe garantiriam transcrever em versos a simultaneidade que contemplara no **Aleph**. Mas a rigidez formal e a erudição referencial, mesmo na poesia, quando abandonadas a si mesmas comprimem seqüencialmente qualquer vislumbre de simultaneidade. Quando a obra se restringe ao âmbito do *filtro* da linguagem, ela é imersão alienante na linguagem e não a ultrapassa, por mais sofisticada e inovadora que pareça.

“Leu-me muitas outras estrofes, que também obtiveram sua aprovação e seu profuso comentário. Nada de memorável havia nelas; nem sequer as julguei muito piores que a anterior. Em sua redação haviam colaborado a aplicação, a resignação e o acaso; as virtudes que Daneri lhes atribuía eram posteriores. Compreendi que o trabalho do poema não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse ulterior trabalho modificava a obra para ele, mas não para os outros.” (Borges, 1989, p.125)

Todo o conto parece, e por isso pode-se dizer que é, voltado para o momento em que Borges vê o que um São Domingos, educado no abecedário, não podia ver: a unidade de Deus e Natureza anterior ao Pecado, ou seja, o **Aleph**, a primeira letra do alfabeto, o início que contém o fim, a totalidade, a manifestação no princípio e o princípio na manifestação, “o Aleph na terra e na terra outra vez o Aleph”:

“Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? Os místicos, em transe semelhante, gastam os símbolos: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis fala de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel fala de um anjo de quatro asas que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao

Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não é em vão que rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação elas têm com o Aleph). É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atroz; nenhum me assombrou mais que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessível, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei.” (Borges, 1956, p.132-133)

Todo o conto, com suas confeitarias, ladrilhos e falsos conhaques, dobra-se sobre esse momento em que o autor faz um pacto consciente com a linguagem: admite que é incapaz de descrever a simultaneidade que vê. E o faz. É o inverso da poesia de Daneri. Reconhecendo o *filtro*, a linearidade da linguagem, Borges pode superá-lo.

Este conto, narrado por Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, entre outros, na literatura fantástica latino-americana, uma das ramificações do surrealismo.

Proclamando O Exército da Destrução (A Poética da Destruição em Julio Cortázar) de David Arrigucci Junior (1973), o escritor Antonio Candido descreve esse processo, que se manifesta no universo interior da obra, como uma espécie de segundo grau de consciência de realidade que a humanidade alcança nesse estágio da sua evolução.

“... A arte e a literatura são, portanto, não apenas porque podem ser destruídas junto com o resto da civilização, de fora para dentro, mas porque podem ser destruídas também de dentro para fora. São aquelas que se destroem como estruturas de dentro para fora, não como estruturas de fora para dentro.”

“Não se trata, portanto, de uma destruição de consequência natural do desenvolvimento e da evolução das estruturas humanas, mas de uma destruição que se realiza no âmbito da consciência humana. É a destruição que se realiza no âmbito da consciência humana, e não no âmbito da evolução natural das estruturas humanas.”

Schoenberg também é um dos autores que se destacam por sua abordagem de uma linguagem musical que se assemelha à descrita por



Música e linguagem

1. Sistema

A pomba ligeira, que em seu vôo livre fende os ares de cuja resistência se ressentida, poderia imaginar que voaria ainda melhor no vácuo. (...) Não se apercebia que, apesar de todos os seus esforços, não abria nenhum caminho, uma vez que não tinha ponto de apoio em que pudesse aplicar suas forças.

Immanuel Kant.

A vertente do desnudamento metalingüístico da obra de arte (o dobramento e desdobramento do conteúdo sobre a forma numa atitude auto-referencial) adquiriu, em nosso século, nas vanguardas literárias, musicais e artísticas de modo geral, os contornos de uma estética da autodestruição. Na ficção literária esta vertente foi resgatada por Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, entre outros, na literatura fantástica latino-americana, uma das ramificações do surrealismo.

Prefaciando *O Escorpião Encalacrado* (A Poética da Destruição em Julio Cortázar) de David Arrigucci Junior (1973), o escritor Antonio Candido descreve esse processo, que se manifesta no universo interior da obra, como uma espécie de segundo grau da consciência de fragilidade que a humanidade vivenciou nesse século de duas Guerras Mundiais:

"(...) a arte e a literatura são mortais, não apenas porque podem ser destruídas junto com o resto da civilização, de fora para dentro; mas porque podem ser destruídas também de dentro para fora. Elas próprias podem se destruir, como decorrência paradoxal do seu processo de constituição.

Não se trata, portanto, de suicídio, mas de consequência natural do desenvolvimento e alteração dos meios expressivos [...] o significante destrói lentamente o significado ao se tomar ele próprio como significado. Na terminologia simbólica do título, isto é uma variante do ato pelo qual o escorpião crava o ferrão na própria cabeça." (Candido, 1973, p.10).

Schoenberg atribuiu à sistematização teórica tradicional da tonalidade uma lógica autodestrutiva semelhante à descrita por



Antonio Candido. Nas primeiras páginas de seu *Tratado*, o compositor refuta a sistematização convencional da tonalidade por entender como arbitrária toda e qualquer aplicação de preceitos teóricos na constituição de uma “estética prática”, uma vez que, para ele, a obra precede sempre teorizações *a priori*:

“(...) querem [os teóricos] influir no sentido de beleza; que, por exemplo, a obra de arte surja das progressões harmônicas por eles consideradas boas. (Schoenberg, 1974, p.4).³⁰

Para Schoenberg, a valorização estética advém do relacionamento intrínseco dos elementos constitutivos da obra. Um sistema teórico constituído por rígidas epistemologias e arquitetado sobre uma pretensa naturalidade dos juízos estéticos, que considerasse como dadas as premissas da organização da obra de arte, não se sustentaria. Pois, para ele, “a beleza não é uma experiência comum”, passível de ser convertida em leis.

A obra individual, como a manifestação da “vida instintiva” de um compositor, tem, no pensamento de Schoenberg, uma legislação própria, uma fenomenologia, a partir da qual as teorias emergem. Esquematisações *a priori* podem resultar em sistemas maravilhosos, mas, “comparados com a natureza, que trabalha com a alta matemática, seriam pueris.” (Schoenberg, 1974, p.376). Qualquer sistematização, então, torna-se parcial e arbitrária perante a vida instintiva do autor, a qual, por sua vez, expressa diretamente a infinidade da natureza na obra individuada. “Ninguém que tivesse asas preferiria voar em uma máquina” (Schoenberg, 1974, p.377). Se para Schoenberg a organização intrínseca da obra coloca em xeque a lógica sistêmica que lhe seria imposta, crer que uma sistematização dos processos artísticos pudesse ter uma funcionalidade constitutiva, seria como, na parábola de Kant, acreditar que sem a resistência do ar a pomba voaria mais rápido.

Não há, pois, sons estranhos à harmonia e sim, simplesmente, sons estranhos ao sistema harmônico. (...) Quem dá regras para seu uso [de tais sons] poderá oferecer, no máximo, uma descrição das maneiras e procedimentos mais freqüentes de emprego. Mas não tem direito algum de

³⁰ (...) quieren [estos teóricos] que sus teorías sirvan como estética práctica; quieren influir en el sentido de la belleza; que, por ejemplo, surja la obra de arte de las progresiones armónicas que han considerado como buenas (...) (Schoenberg, 1974, p.4)

afirmar que, com isso, tenha delimitado claramente a fronteira entre os casos que soam bem e os casos que soam mal. Os casos que soam mal não existem. Demonstração: todas as obras musicais." (Schoenberg, 1974, p.385).³¹

Para Schoenberg, uma sistematização teórica fechada pressuporia um recorte normativo e, como consequência disso, suas regras e seus "juízos estéticos" adquiririam, por estarem alicerçados nas leis da natureza, um inaceitável caráter de irrevogabilidade. Tanto um quanto outro, a obra e o sistema, são sempre aplicações do material infinito fornecido pela natureza; na visão fenomenológica do *Tratado*, no entanto, a obra instintiva e a sistematização racional estão em planos distintos: "as tentativas de conduzir o artístico ao terreno do [de uma fundamentação] natural naufragarão ainda muitas vezes." (Schoenberg, 1974, p.5).

Quando Schoenberg desloca a coerência do discurso musical para a lógica intrínseca dos elementos da obra, a sistematização racional dos processos composicionais passa a ser subordinada à lógica da obra individual. Sob esta perspectiva, a coesão de uma obra musical (como ocorreu com *Verklärte Nacht*³²) não pode ser submetida à coerção de um sistema. Se, por um lado, para Schoenberg, é legítima e necessária a tentativa de organizar o material disponível, observar um certo número de fenômenos, agrupá-los e deduzir desse processo algumas leis, por outro, seria um erro acreditar que tal conjunto de leis pudesse ditar um cânone de beleza e que pudesse ter validade eterna.

"Comete-se tais erros quando, para a explicação, se busca um número de razões apenas suficiente para abarcar os casos já conhecidos, ao invés de prever um excedente de razões para os casos ainda inexistentes. Não se deve tomar os fenômenos conhecidos como os únicos e explicá-los como as últimas e imutáveis manifestações da natureza, e sim observar a natureza em conexão com nossas sensações; e, então, esses

³¹ "No hay, pues, sonidos extraños a la armonía, sino simplemente sonidos extraños al sistema armónico. (...) Quien da reglas para su uso, podrá ofrecer, en el mejor de los casos, una descripción de las maneras y procedimientos más frecuentes de empleo. Pero no tiene ningún derecho a afirmar que con ello ha delimitado claramente la frontera entre los casos que suenan bien y los casos que suenan mal. Tales casos que suenan mal no existen. Demonstración: todas las obras musicales." (Schoenberg, 1974, p.385).

³² (...) depois de haver submetido a partitura de *Verklärte Nacht* a uma sociedade de concertos, Schoenberg viu recusar-se a execução desta obra sob pretexto de que encontra-se nela um acorde invertido de nona, "o que não existe" (ao que Schoenberg acrescentou: *Então, nada de execução também, já que não se pode executar algo que não existe*). (Leibowitz, 1981, p.46).

fenômenos já não se apresentarão como a conclusão, o final, o definitivo, e sim como uma pequena parte de um todo enorme e inabarcável." (Schoenberg, 1974, p.382).³³

Sobre essa perspectiva fenomenológica na análise musical, John Covach, em seu *"Deconstructing cartesian dualism in musical analysis"* (1994), cunha a expressão *"musical worlds"* para questionar a herança cartesiana na atribuição de uma significação estática aos objetos musicais. A fase "atonal" de Schoenberg é uma das fontes fundamentais para sua argumentação. Covach, fortemente influenciado pela "ontologia fundamental", apresentada na obra *"O Ser e o Tempo"*, de Martin Heidegger, pretende utilizar, na consideração do entendimento e do significado dos objetos musicais, conceitos derivados da crítica de Heidegger ao método cartesiano. Tal procedimento, segundo Covach, mostrar-se-á de grande utilidade na exploração da dualidade sujeito-objeto que freqüentemente ocorre na análise musical.

"Pela expressão 'dualismo sujeito-objeto', eu entendo a separação que ocorre – mesmo que tacitamente – sempre que nos aproximamos de uma peça musical como um objeto em algum mundo "externo a nós", como um objeto distinto de nós mesmos como sujeitos perceptivos e conceptivos. Pode-se seguramente afirmar que, em nossas análises de obras, tendemos a assumir essa distinção sujeito-objeto; mesmo que para nós, geralmente, não esteja clara qual a natureza específica do objeto musical, nunca procedemos como se esse problema pudesse ser colocado 'entre parênteses' em uma discussão analítica. (...)

Para levar a cabo a questão do 'ser', Heidegger, então, 'deseestrutura' a tradição; ou seja, tenta trazer à luz as assunções subjacentes que geralmente permanecem sem exame dentro do discurso filosófico. Estas, de acordo com ele, estão tão arraigadas e são tão fundamentais em nossa maneira de pensar sobre as coisas que se tornam quase completamente transparentes; geralmente não estamos cômicos de suas presenças em nosso pensamento. Mas se as evidenciamos começamos a ver como nosso pensamento é

³³ A tales errores se llega cuando para la explicación se busca un número de razones que apenas basta para abarcar los casos ya conocidos, en vez de prever un excedente de razones para los casos aún inexistentes. No hay que tomar los fenómenos conocidos por los únicos, y explicar sólo estos como las últimas e inmutables manifestaciones de la naturaleza; sino observar a la naturaleza en su conexión con nuestras sensaciones, y entonces esos fenómenos ya no se mostrarán como la conclusión, el final, lo definitivo, sino como una pequeña parte de un todo enorme e inabarcable (...)." (Schoenberg, 1974, p.382).

sobredeterminado por elas, e como essa sobredeterminação impede outros tipos de soluções para determinados problemas filosóficos centrais, que diferem daquelas geralmente sustentadas na tradição ocidental. (Covach, 1994, § 1-6).³⁴

Para Covach, a apreciação crítica de determinada obra, para que não se lhe imponha uma carga convencional que obscureça a própria análise, deverá ser referencial, ou seja, todo juízo técnico ou estético pressupõe um conjunto de obras que constituirá o pano-de-fundo referencial da análise, ou seja, o "world", a partir do qual a significação dos objetos musicais poderá ser contextualmente discutida. A questão levantada por Covach, em última instância, é a que, sem que se determine o quadro contextual específico da análise, não há possibilidade sequer de um consenso do que seja realmente "tonalidade". Para diferentes "worlds" há diferentes análises:

"(...) quando surgem diferenças entre teorias ou análises, tais diferenças, freqüentemente, são causadas pela falta de clareza em relação aos "musical worlds", os quais, por sua vez, caracterizam o pano de fundo dos pontos de vista em oposição. Em um breve exemplo, muitas das diferenças entre as teorias harmônicas de Schenker e Schoenberg são conseqüências do fato de os dois teóricos generalizarem a partir de dois diferentes universos musicais. Como todos sabemos, Schenker restringiu a maioria de suas análises às obras por ele consideradas obras-primas. Schoenberg também considerou essas obras; mas incluiu a música de Richard Strauss, Gustav Mahler, e muitos outros (inclusive as suas próprias). Poderia até mesmo ser dito que Schoenberg estendeu suas generalizações para obras que ainda não haviam sido compostas (ou obras que poderiam vir a ser

³⁴ By the term "subject-object dualism", I mean the separation that occurs--however tacitly--whenever we approach a piece of music as an object in some world "out there", an object distinct from ourselves as perceiving and conceiving subjects. It is probably safe to say that in our analysis of works we tend to assume this subject-object distinction; while we are mostly not at all clear on what the specific nature of the musical object is, we nevertheless proceed as if that problem can be "bracketed" in analytical discussion.(...) In order to get to the question of being, then, Heidegger "destructures" the tradition; that is, he attempts to bring to light the underlying assumptions that generally go unexamined in the philosophical discourse. These assumptions, according to Heidegger, are so commonly held and so fundamental to our way of thinking about things that they are almost completely transparent to us; we are generally unaware of their presence in our thinking. But if we can tease out these assumptions, we can begin to see how our thinking is over-determined by these assumptions, and how this over-determination closes off other kinds of solutions to certain central philosophical problems than those commonly held within the Western tradition. (Covach, 1994, § 1-6).

compostas). É, assim, inevitável que despontassem diferenças em suas respectivas teorias. Surgem divergências quando supomos haver uma única e unificadora teoria da tonalidade. Tonalidade não é algo inerente a uma propriedade física; diferentemente da gravidade terrestre, a tonalidade não é a mesma em todas as épocas e lugares da Terra. Tonalidade é uma maneira de situar obras dentro de um - talvez extremamente grande - grupo de obras. " (Covach, 1994, §18).³⁵

Ao afirmar que Schoenberg, em seu universo analítico (uma possível tradução para "musical Worlds"), considera obras que sequer foram escritas, a análise de Covach, ilustrada pela polêmica Schoenberg-Schenker, além de situar a tonalidade como uma convenção estilística, revela outro aspecto determinante para a compreensão dos escritos de Schoenberg sobre música: a noção de progresso nas artes.

"É por uma única razão que o verdadeiro músico escreve o novo e o insólito de um novo complexo sonoro: porque tem de expressar o novo e o inaudito que interiormente o movimenta. Para os seguidores que continuam seu labor, isto é só uma sonoridade nova, uma técnica; mas, na realidade, é muito mais que isso: uma nova sonoridade é um símbolo involuntariamente desvelado que anuncia o novo homem que nele se manifesta." (Schoenberg, 1974, p.476).³⁶

³⁵ "(...) when differences arise between theories or analyses, the difference can often be traced to a lack of clarity with regard to the musical worlds that form the background of each opposing point of view. To use a brief example, many of the differences between the harmonic theories of Schenker and Schoenberg can be traced to the fact that the two theorists were generalizing across two different bodies of music. As is well known, Schenker restricted his analyses for the most part to pieces he considered to be masterworks. Schoenberg, too, considered those pieces; but Schoenberg included the music of Richard Strauss, Gustav Mahler, and many others (including himself). It might even be said that Schoenberg extended his generalizations to pieces that had not yet been composed (or pieces that might have been composed). It is, thus, inevitable that differences should arise in their respective theories. The problems enter when we suppose that there must exist one single unifying theory of tonality. Tonality is not something akin to a physical property; unlike Earth's gravity, tonality is not the same for all terrestrial places and times. Tonality is a way of situating pieces within a--perhaps extremely large--group of pieces." (Covach, 1994, §18)

³⁶ El verdadero músico escribe lo nuevo y lo insólito de un nuevo complejo sonoro únicamente por una razón: porque tiene que expresar lo nuevo y lo inaudito que le mueve interiormente. Para los seguidores que continúan su labor, esto es sólo una nueva sonoridad, un medio técnico; pero en realidad es mucho más que esto: una sonoridad nueva es un símbolo hallado involuntariamente, y que anuncia al hombre nuevo que en él se manifiesta." (Schoenberg, 1974, p.476).

O novo e o inédito, que pertencem ao âmbito da “vida instintiva”, são, para Schoenberg, os elementos constitutivos primordiais do discurso musical.

Recorrente na moderna produção crítica musical³⁷, a estratégia de comparar as abordagens de Schoenberg e Schenker é particularmente esclarecedora porque suas proposições, contemporâneas e baseadas na mesma tradição Austro-germânica, se distinguem, em suas fundamentações, significativamente. Ambos recusam, na Viena do começo do século XX, a música programática, herança do romantismo tardio, e criticam severamente o modelo de ensino de então que, para eles, carecia de uma reflexão mais profunda sobre a lógica musical. Se, para ambos, o discurso musical tem uma linguagem própria, que não poderia subordinar-se à essas “rotineiras associações extra-musicais”, divergiam, contudo, quanto ao caráter da “gramática” dessa linguagem musical. Para Schenker esta gramática tem uma natureza fixa; para Schoenberg esta gramática teria “uma teleologia e uma história evolutiva”. (Botstein, 1997, p.17).

O artigo “Schoenberg and Schenker” (Dahlhaus, 1990, p.134-140) revela muito claramente como ambos levaram às últimas conseqüências esses distintos dois postulados básicos. Para Dahlhaus, a polêmica entabulada por Schoenberg e Schenker é indissolúvel pela impossibilidade de se adotar um caminho intermediário entre as proposições dos dois autores, sem que se abstraia de seus argumentos a própria fundamentação de seus pensamentos musicais.

“Para Schoenberg, coerência musical, cujos princípios ele se esforçou em estabelecer, significa lógica no som. Uma peça musical, seja em seu processo de composição ou enquanto experienciada pelo ouvinte, apresentava-se a ele como um discurso que emergia inexoravelmente da qualidade individual e particular do material apresentado desde o seu início, um discurso em que mesmo o mínimo detalhe traz em si a necessidade de sua própria existência. Por outro lado, a estrutura fundamental sobre a qual Schenker baseou sua teoria é uma lei invariável que requer total cumprimento para

³⁷ Sobre o assunto ver também: DAHLHAUS, C. Schoenberg and Schenker. In: _____. *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Cambridge Press, 1990; BOTSTEIN, L. *Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna*. In: BOTSTEIN, L. et al. *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997; Dunsby, J., Whittall, A. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber and Faber, 1986.



que a unidade interna da obra seja preservada. (...) Schenker, para quem a natureza do material está contida em sua origem, busca a lei oculta sob a manifestação. Schoenberg, por sua vez, aspirando mais a fins do que origens, persegue as conseqüências que emergem de uma idéia musical. Seu tradicionalismo consiste menos na descoberta do passado no presente que no desvelamento do futuro no passado.” (Dahlhaus, 1990, p.139-140).³⁸

Descartada a possibilidade de uma estrutura *a priori* que fundamente a ordenação e a conexão dos elementos musicais, a coerência do discurso musical volta-se sempre, em Schoenberg, para a lógica individual da obra. Dessa maneira, segundo Dahlhaus, pode-se dizer que a coerência que Schoenberg busca estabelecer em seus escritos sobre música, através do conceito de “developing variation”, é a coerência motívica, diferentemente de Schenker, que se refere à coerência tonal. (Dahlhaus, 1990).

“Tal conflito [entre Schoenberg e Schenker] (...) mostra-se menos acentuado se levarmos em conta o fato de, nas formas instrumentais dos séc. XVIII e XIX, apesar de os desenvolvimentos tonal e motívico estarem estreitamente relacionados, gradualmente o acento deslocar-se da estrutura tonal para a motívica. Schenker e Schoenberg, embora ostensivamente falando sobre o mesmo assunto, estavam, portanto, direcionando suas atenções a diferentes instâncias da história da música. A estrutura fundamental de Schenker é uma fórmula para a passagem da tônica para a dominante e da dominante de volta à tônica. No pensamento musical de Schoenberg, por outro lado, a categoria central, quer se destine a explicar a coerência nas obras de outros compositores ou a

³⁸ For Schoenberg musical coherence, the principles of which he endeavoured to establish, meant logic in sound. A musical work, whether in the process of composition or as experienced by the listener, appeared to him as a discourse which emerged with compelling consequence from the particular and individual quality of the material presented at the beginning, a discourse in which even the smallest detail carried in itself the necessity of its own existence. On the other hand the fundamental structure, on which Schenker based his theory, is an unchangeable law which demands fulfilment if the internal unity of a work is to be preserved. Musical coherence in Schenker's theory, unlike Schoenberg's, is not an embodiment of the consequences extracted from unrepeatable material, but an unalterable *nomos* which governs the varying formations of the foreground. Schenker, for whom the nature of a matter is contained in its origin, seeks the law concealed behind the manifestation. Schoenberg on the other hand, aspiring more to ends than to origins, follows the consequences that emerge from a musical idea. His traditionalism consists less in the discovery of the past in the present than in the discovery of the future in the past. (Dahlhaus, 1990, p.139-140)

estabelecê-la em sua própria, é o conceito de "developing variation".
(Dahlhaus, 1990, p.139).³⁹

"Developing variation" expressa a relação dinâmica entre significante e significado, ou entre uma "idéia" e a sua "exposição", pois supõe a concreção da obra no limite extremo das possibilidades de uma idéia e da técnica composicional empregada em sua exposição. O ensaio "What is 'developing variation'?" (Dahlhaus, 1990, p.128-133) aborda, em Schoenberg, a tendência de sobreposição conceptual de termos tais como "tema", "motivo básico" e "idéia" (*theme, basic shape e idea*)⁴⁰ sem que haja, entre eles, uma clara distinção de seus significados. Para Dahlhaus, o conceito "*developing-variation*" configuraria mais uma "idéia" do que uma "técnica". E, para a compreensão desse conceito, é especialmente revelador o fato de o termo "idéia", em Schoenberg, indistintamente abranger desde a "motivo básico" de um movimento até a sua "forma" como um todo: o que "certamente não é uma coincidência sem significado mas, antes, a manifestação lingüística da ambigüidade interna do conceito mesmo" (Dahlhaus, 1990, p.129). Sob a lógica de Schoenberg, mesmo uma possível discussão sobre se o "motivo básico" é o "germe" de uma obra ou uma "fórmula" para um sistema de conexões entre motivos inter-relacionados desviar-se-ia do foco principal, já que um só é possível pelo outro.

"A relação entre o que um tema inicialmente 'contém' e as características que ele posteriormente 'adquire' do contexto poderia ser distorcida se fosse discutida apenas nos termos de uma substância que não é gerada pela 'developing-variation', mas, simplesmente, por ela, trazida à luz. Ao invés de complicar o conceito de tema, pode-se manter aberta a escolha entre os vários encaminhamentos possíveis nos quais ele se

³⁹ The conflict of opinion (...) appears less marked when one takes into account the fact that in the instrumental forms of the eighteenth and nineteenth centuries, although tonal and motivic development were closely related, the accent gradually shifted from tonal to motivic structure. Schenker and Schoenberg, while ostensibly talking about the same thing, were therefore directing their attention to different stages of musical history. Schenker's fundamental structure is a formula for the passage from the tonic to the dominant and back to the tonic. In Schoenberg's musical thinking, on the other hand, the central category, whether the aims is to explain coherence in the work of other composers or to establish coherence in his own, is the concept of developing variation. (Dahlhaus, 1990, p.139).

⁴⁰ Detalhado estudo sobre a terminologia de Arnold Schoenberg pode ser encontrado no capítulo "*Concordance of Terms*", da edição bilingüe (Inglês-Alemão) de: SCHOENBERG, A. The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation. New York: Columbia University Press, 1995. 462 p.

relaciona com a forma como um todo, pois essa conexão não pode ser determinada em termos de um princípio geral – ou seja, pela aplicação de uma doutrina – mas apenas em respeito a cada caso, ou seja, com relação à qualidade única de uma obra. E, por sua vez, nosso entendimento do que realmente significa tema, motivo básico ou idéia apoia-se na natureza da forma total, e na mediação entre tema e forma total estabelecida pela 'developing-variation'. “ (Dahlhaus, 1990, p. 129-130).⁴¹

Schoenberg, em seu *Tratado*, recusa qualquer sistematização teórica fechada porque entende que tais sistematizações só podem referir-se a um universo específico ou a uma teia de significações que se desenvolva a partir de um princípio básico, de uma estrutura dada. Para Schoenberg o único princípio básico é a natureza, mas cuja infinidade só pode ser alcançada pelo “instinto”. Quaisquer racionalizações, por mais eficazes e criteriosas que fossem, teriam, quando muito, apenas uma validade transitória. Se um sistema fechado não pode prever o novo, ou seja, não pode prever uma nova lógica de relacionamento das possibilidades infinitas que a natureza oferece ao artista, então este sistema deve ser colocado no mínimo entre parênteses.

“(...) a arte não é algo dado, como a natureza, e sim algo em devir. (...) Por isso, se se trata de expor ao aluno o sentido tradicional de nossa harmonia, importa muito mais conduzi-lo pelo caminho da arte que pelo da natureza. O caminho da arte talvez não seja sempre o mais curto, mas é sempre praticável. E se não conduz à realidade da natureza, conduz à realidade da arte, e isso basta.(...) Poderia ser mais curto, poderia evitar etapas supérfluas. Mas quem sabe com exatidão, com absoluta exatidão, se se pretende prever a evolução futura,

⁴¹ “The relationship between what a theme 'contains' from the outset and the features that it later 'acquires' from the context would be distorted if it were generally discussed only in terms of a substance which is not generated by developing variation but which is merely brought up to date by it. Instead of complicating the concept of the theme, one should keep open the choice among the various possible ways in which the theme may be related to the form as a whole, for this connection cannot be determined in terms of a general principle - that is, by applying a doctrine - but only in respect of each case, that is, with regard to the unique quality of a work. And, in turn, our understanding of what is actually meant by theme, basic shape or idea is dependent on the nature of the total form, and the mediation between theme and total form that is established by developing variation.” (Dahlhaus, 1990, p. 129-130).

quais etapas são realmente supérfluas e sem influência sobre o futuro?" (Schoenberg, 1974, p.103).⁴²

A ordenação dos elementos musicais, em seu *Tratado*, não depende então da rígida concordância com as leis da física e não é passível de ser determinada por um modelo científico, por abstrações matemáticas ou combinatórias. Se a potencialidade natural de cada som é infinita ela, então, não pode ser delimitada por uma normatização racional ou qualquer padronização dos processos artísticos: "o som é capaz de progresso, isto é, nele subjaz o movimento" (Schoenberg, 1974, p.376). O novo de uma obra artística comunica-se, pela "vida instintiva" de seu autor, de maneira única com a natureza. Se um sistema teórico não se restringe ao âmbito expositivo (se não se limita à sua função de lidar com a coerência na organização de um *objeto pedagógico* proposto), e se pretende incursões regulamentares à constituição do material exposto, tal sistema, então, só teria validade se essa regulamentação desse conta de todas as possibilidades, o que seria impraticável.

"Um sistema autêntico deve, em princípio, possuir bases que abarquem todos os resultados. Ou melhor: que abarquem todos os resultados que existam realmente, nem um a mais, nem um a menos. Tais bases são as leis naturais. E só estas bases, que não têm exceções, poderiam ser válidas sempre, pois realizam, como leis naturais, uma necessidade comum e inescapável. Mas as leis artísticas têm, sobretudo, exceções!" (Schoenberg, 1974, p. 4-5)⁴³

⁴² (...) el arte no es algo dado, como la naturaleza, sino algo en devenir. (...) Por ello, si se trata de exponer al alumno el sentido tradicional de nuestra armonía, importa mucho más conducirlo por el camino del arte que por el de la naturaleza. El camino del arte quizá no es siempre el más corto, pero es siempre practicable. Y se no conduce a la realidad de la naturaleza, conduce a la realidad del arte, y esto basta. (...) Podría ser más corto, podría evitar etapas superfluas. ¿Pero quién sabe con exactitud, con absoluta exactitud, puestos a prever en cada momento la evolución futura, cuáles de estas etapas son realmente superfluas y sin influencia sobre el futuro?" (Schoenberg, 1974, p.103).

⁴³ "Un autêntico sistema debe, ante todo, poseer unas bases que abarquen todos los resultados. Mejor dicho: que abarquen todos los resultados que existen realmente, ni uno más ni uno menos. Tales bases son las leyes naturales. Y sólo esas bases, que no tienen excepciones, podrían tener la exigencia de ser válidas siempre, pues alcanzan una necesidad común e ineludible, como las leyes naturales. ¡Pero las leyes artísticas tienen, sobre todo, excepciones!" (Schoenberg, 1974, p. 4-5)

2. Poética

Herr Dr. Strobel, you call it "Tristan-style" or "late romantic"; why not "Parsifal-style" or "Meistersinger-style"? I come just as well from there as from Brahms. You still hear in my music "Tristan-sounds"! But even if that were true: a Chinese poet is not only someone who sounds Chinese, but he also says something. But what do I say? and apart from this sound, how do I say it?

For our modern perceptions the difference between Wagner and Brahms does not depend on what the Wagnerians and Brahmsians have reproached each other for, but rather what problem each had, to say what had to be said, and how each solved it. Style, however, if one examines it just like that,--à la "Tristan-sound" is a stylized garment, which falls off all mouldy from the body, when the fashion is over. Quite another thing are those peculiarities which are a result of to-be-represented thoughts. Just as the task is different, so also is the content, so also is the form different.

Arnold Schoenberg

(Schoenberg Voice Recording: Diskussion im Berliner Rundfunk
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/as-voice.html>)

Carl Dahlhaus chama "Poética musical de Schoenberg" à "teoria da obra individual" que emana de seus escritos sobre música. Essa elaboração **teórica** da convicção de Schoenberg - de que a maneira pela qual algo é construído e o que este algo significa são dois aspectos de uma mesma realidade - deve ser entendida, também segundo Dahlhaus, como um "sistema de poética musical". (Dahlhaus, 1990, p.74-75).

*"Schoenberg concebe a história da música como um processo que gera e torna manifesto o que está contido e prefigurado na natureza da música como uma possibilidade latente, como um processo empreendido pela criação do gênio, o qual é infalível. Como decisão é tarefa do gênio, teoria é uma **cura posterior**. Contudo, uma vez que estamos lidando com fenômenos acima de tudo históricos, podemos conceber uma teoria que, sem se restringir à mera codificação ou racionalização de época ou estilos pessoais, formule princípios compreensíveis. A natureza como origem da música, a história como seu desdobramento, o gênio como o executor do prefigurado na natureza, a obra-prima como resultado final: no*

pensamento de Schoenberg tudo isso forma um complexo no qual os componentes individuais parecem estar inextricavelmente entrelaçados.

Mas, se abandonamos a idéia metafísica de natureza de Schoenberg – algo plenamente justificável perante uma descrição que se pretende empírica –, então, a teoria não mais se apresenta como a reconstrução dos fundamentos musicais da natureza, os quais sustentam o gênio compositor mais intuitivamente que conscientemente, e sim como a essência de princípios e categorias historicamente determinados, que são a raiz do pensamento musical de um compositor. E à teoria de uma obra individual nós podemos chamar poética (...).” (Dahlhaus, 1990, p.73-74).⁴⁴

Segundo o escritor Julio Cortázar, as transformações que afetaram de maneira decisiva a atmosfera racional da prosa literária no início do século XX, devem-se à incorporação, efetuada pelos escritores modernos, nesta prosa, da “linguagem de raiz poética”, ou seja, da linguagem de expressão imediata da intuição. A irrupção dessa poética, uma outra lógica que se sobrepõe, de alguma maneira, a uma descrição mais racional de mundo, romperia as fronteiras entre a poesia e o romance, o que caracterizaria, em vários aspectos, alguns gêneros da literatura contemporânea, o conto moderno entre eles.

“Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de

⁴⁴ “Schoenberg conceives of music history as a process which brings forth and makes manifest what is contained and prefigured in the nature of music as a possibility longing to be realised, as a process sustained by the composing genius, who is infallible. As decisions are a matter for the genius, theory is a **cura posterior**. Yet, inasmuch as we are dealing with phenomena that are historical through and through, we can conceive of a theory which formulates comprehensive principles instead of restricting itself to the mere codification or rationalisation of epoch or personal styles. Nature as the origins of music, history as unfolding, the genius as the executor of what nature has prefigured, and the masterpiece as the end result: in Schoenberg’s thinking these form a complex, the individual components of which seem to be inextricably intertwined.

But if we abandon Schoenberg’s metaphysical idea of nature – and in a description which considers itself to be empirical nothing else is justified – then theory no longer appears as the reconstruction of the musical fundamentals of nature, which sustain the composing genius, more intuitively than consciously, but as the essence of historically determined principles and categories, which are at the root of a composer’s musical thinking. And the theory of an individual oeuvre we can call poetics.” (Dahlhaus, 1990, p.73-74)

psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo". (Cortázar, 1974, p.148-149).

Num movimento análogo às proposições de Schoenberg, a importância da linguagem de raiz poética na expressão da simultaneidade rompendo com a linearidade, ou seja, com o trato convencional da linguagem artística (como debatida por Borges, em seu "O Aleph"), é, assim, retomada por Julio Cortázar. Se em "O Aleph" a linearidade estava na poesia de um mau poeta em Cortázar, no entanto, e em especial nos ensaios "Situação do Romance" (Cortázar, 1974, p.61-83) e "Para uma Poética" (Cortázar, 1974, p.85-101), a lógica poética exerce sua real função: a ruptura com a utilização da linguagem como mero instrumento mediador. A invasão dessa lógica poética confronta-se, no início deste século, com a funcionalidade descritiva e reflexiva, herdada da estética racionalista dos séculos anteriores, ainda em vigência na linguagem do romance tradicional.

"Ao ingressar em nosso tempo, o romance inclina-se para a realidade imediata, o que está mais aquém de toda descrição e só admite ser apreendido na imagem de raiz poética que a persegue e revela. Alguns romancistas reconhecem que nesse fundo inacessível para suas pinças dialéticas joga-se o jogo do mistério humano, o suporte de suas objetivações posteriores. E então se precipitam pelo caminho poético, arremessam pela amurada a linguagem mediadora, substituem a fórmula pelo ensalmo, a descrição pela visão, a ciência pela magia." (Cortázar, 1974, p.71)

Para Cortázar, da mesma maneira que em Schoenberg, a ruptura com a funcionalidade da linguagem dá-se no interior da obra, em sua lógica constitutiva, e não apenas em seu exterior. A linguagem artística, invadida pela *lógica poética*, deixa de ser um instrumento técnico mediador ao abandonar sua "base **estética** de ajuste entre o que se expõe e sua formulação verbal mais adequada." (Cortázar, 1974, p.69).

"(...) em linhas muito gerais, ver-se-á que o romance moderno caminha pelos séculos XVIII e XIX sem alterar de maneira fundamental sua linguagem, sua estrutura verbal, seus recursos de apreensão (...) O que se conta importa sempre

mais do que o como se conta. (...) A variedade de intenções e temas é infinita; porém o instrumento, a linguagem que suporta cada um destes inúmeros romances, é essencialmente o mesmo: é uma linguagem reflexiva, que emprega técnicas racionais para expressar e traduzir os sentimentos, que funciona como um produto consciente do romancista, um produto de vigília, de lucidez. (Cortázar, 1974, p.69).

Em Cortázar essa visão intuitiva do artista criador, na qual o mundo pode assumir, através da obra, configurações distintas da ordinária seqüência de acontecimentos, comunica-se com a arte primitiva na configuração de uma lógica que, via de regra, não se corresponde com a lógica racional do Ocidente. Se “a tendência metafórica é lugar-comum no homem”, “essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica”, é o que o leva a suspeitar uma direção para a “concepção simpática” muito mais importante que todo o racionalismo queira admitir. (Cortázar, 1974, p.86).

“O expressionismo germânico, o surrealismo francês (onde não há fronteiras entre o romance e o poema, onde o conto, por exemplo, une e anula o que antes constituía gêneros prolixamente demarcados) avançam por essas terras em que o tempo do sonho atinge validade verbal com importância não menor do que o tempo de vigília.” (Cortázar, 1974, p.72).

O ensaio “Para uma Poética” (Cortázar, 1974, p.85-101) projeta então uma luz reveladora sobre o impacto exercido, no começo do século XX, pela arte ritualizada das sociedades “primitivas” sobre as produções artísticas de Kandinsky ou de Stefan George, por exemplo. Tanto o pintor quanto o poeta, que trocaram influências decisivas com o Schoenberg “atonal”, beberam na fonte da antiga mitologia russa e do Xamanismo siberiano (Weiss, 1997). A “magia” e a lógica poética, de maneira similar, vêm na analogia uma força ativa e a convertem em instrumento de posse, em instrumento de domínio das coisas em sua essência e em sua pluralidade, o que lhes permite “sentir próximos e conexos elementos que a ciência [por meio de ‘relações privilegiadas’] considera isolados e heterogêneos”. Dessa maneira a metáfora deixa de ser “*surplus*, floreio de conversa, cômodo clichê que descarrega tensões e resume esquemas para a comunicação imediata.” (Cortázar, 1974, p.86-87).

*“Quando alguém afirmou, com perfeição, que a metáfora é a forma **mágica** do princípio de identidade, tornou evidente a concepção poética essencial da realidade, e a afirmação de um enfoque estrutural e ontológico alheio (mas sem antagonismo implícito, quando muito indiferença) ao entendimento científico do real. (...) Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem quanto ao fato de neles ser **intencional** a direção analógica, erigida em método e instrumento. Na base, o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória (dizer ‘verdadeira’ seria falsear a coisa) toda conexão analógica, toda imagem que enlace determinados dados. Aceitam essa **visão** que contém em si a sua própria validade. Aceitam a imagem absoluta: A é B (ou C, ou B e C); aceitam a identificação que faz saltar em pedaços o princípio de identidade.”* (Cortázar, 1974, p.88-90).

Para Dahlhaus, quando, por volta de 1910, a poética de Schoenberg assume forma coerente e suas obras “atonais” motivam críticas que o acusam de violar normas estéticas, ele joga com a teoria artesanal contra a estética de seus oponentes. Já, quando, sobre suas obras dodecafônicas, se lhe impingem a notória reputação de engenheiro ou matemático, Schoenberg recorre à justificativa (estética) de que estas obras são, “tal como a música de Beethoven ou Brahms”, coesas pela maneira como são construídas. Não se pode, portanto, desprezar a “função apologética” que Schoenberg confere, em ambos os casos, à sua teoria. E, nestes contextos, afirmar que teorias são, então, dependentes ou determinadas pela prática não significa que elas não possam ter fundamentações, já que “algo que é verdadeiro não deixa de ser verdadeiro por estar servindo a um interesse”. Mas, como afirma Dahlhaus, para delinear um corpo teórico, ou um “sistema da poética musical de Schoenberg”, que mescle esses dois fatores (o estético e o prático) é necessário que a delgada distinção que Schoenberg faz - entre o que uma obra “é” e a maneira “como ela é feita” - não seja, de maneira alguma, tomada literalmente. (Dahlhaus, 1990, p.75)

“(...) comparadas à antiga tradição da poética, as tentativas de elaborar sistemas de poética musical relativas às obras dos séculos XIX e XX limitam-se, forçosamente, a proceder de maneira descritiva e individualizada, e não de maneira normativa e generalizante. Elas diferenciam-se dos sistemas de regras que eram chamados poética até o século XVIII por não formularem normas às quais uma obra deveria cumprir para satisfazer as demandas tradicionais de um gênero e de um padrão estilístico, mas, simplesmente, demonstrar conexões e condições fundamentais dentro de um grupo de

princípios e categorias nos quais uma obra individual está baseada.” (Dahlhaus, 1990, p.74).⁴⁵

3. Emancipação

(...) o fantástico exige um desenvolvimento temporal ordinário. Sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá para o saguão foi e será a mesma no passado e no futuro. Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu. Descobrir numa nuvem o perfil de Beethoven seria inquietante se durasse dez segundos antes de se desfilar e tornar-se fragata ou pomba; o caráter fantástico só se afirmaria no caso de ali continuar o perfil de Beethoven enquanto o resto das nuvens se conduziria com sua desintencional desordem sempiterna.

Julio Cortázar.

Por sua sincronicidade com a produção musical “atonal” de Schoenberg, e pelo fato de o *Tratado*, sob os pontos de vista técnico e filosófico (e mesmo editorial), ser a obra teórica mais coesa e mais completa do compositor, este deve ser sempre uma fonte indispensável para qualquer tentativa de tentar capturar essa lógica “atonal”. E entender o *Tratado* como a corporificação teórica de o “sistema da poética de Schoenberg”, como pretende Dahlhaus, é, então, uma das trilhas mais propícias para a compreensão de suas proposições “atonais”. A “lógica poética” de Borges e Cortázar, aplicada analogicamente às relações discursivo-musicais, contribui, nos vários níveis de leitura que o *Tratado* possibilita, com uma espécie de atenuação do sabor paradoxal oriundo do fato de Schoenberg teorizar contra a teoria, opondo uma lógica à outra.

⁴⁵ “(...) compared with the older tradition of poetics, attempts to develop systems of musical poetics for the works of the nineteenth and twentieth centuries are forced to limit themselves to operating in a descriptive and individualising, and not in a normative and generalising manner. They differ from the systems of rules that were called poetics until the eighteenth century in that they do not formulate norms which a work is required to fulfil if it is to satisfy the demands of a genre tradition and a stylistic standard, but merely demonstrate connections and fundamental conditions within a group of principles and categories on which an individual oeuvre is based.” (Dahlhaus, 1990, p.74).

O *Tratado* pode ser descrito como uma passagem, mesmo que não a definitiva ou a única, de um universo de relações retórico-musicais para outro, mesmo que tais universos, sob esse ponto de vista, sejam indissociáveis. O “musical world” adequado para a compreensão das proposições de Schoenberg necessariamente sempre incluirá os dois processos, tonal e “atonal”. Desde as primeiras páginas do *Tratado*, porém, a sistematização da tonalidade é vista sob a perspectiva da lógica “atonal”, por mais específica e poética que seja tal lógica. E a sistematização da tonalidade, vista à partir da lógica evolutiva que Schoenberg lhe imprimiu, tende à uma inexorável autodestruição. Dessa maneira o *Tratado*, se entendido como uma obra teórica sobre o sistema tonal, retrata não a construção e a estruturação desse sistema, e sim sua dissolução.

“Mostrarei como este sistema é, em sua seqüência, insuficiente, como rapidamente se rasga por todas as partes e há que se remendá-lo com um segundo sistema (que tampouco é sistema), para acomodar mal alguns novos resultados.”
(Schoenberg, 1974, p.4)⁴⁶

No entanto, da mesma maneira que toda a retórica de Schoenberg se dirige em direção oposta à retórica tonal tradicional, ela só pode ser apreendida como consequência e à partir dessa retórica, como um processo dentro de outro, cuja irrupção, parafraseando Cortázar, altera as estruturas anteriores. O sistema tonal, cuja destruição é anunciada nas primeiras páginas do *Tratado*, cai por terra por consequência das conquistas composicionais “atonais” do autor no mesmo período ou, mais precisamente, quando Schoenberg suprime a tônica como objetivo e direção de seu discurso musical (Haimo, 1997).

“Dois casos significativos de tonalidade flutuante [Schoenberg rejeita o termo “atonal”] em minhas obras: em “Pleno daquela doçura”, das Seis melodias para canto e orquestra op. 8 no. 5, que oscila principalmente entre reb maior e si maior; e em “Atração”, lied op. 6 no. 7 [Oito melodias para canto e piano], que expressa uma tonalidade de mib maior sem que, no curso da composição, apareça, nenhuma vez sequer, a tríade perfeita maior de mib de

⁴⁶ “Mostraré cómo este sistema es en seguida insuficiente, cómo pronto se rasga por todas partes y hay que remendarlo con un segundo sistema (que tampoco es tal), para acomodar malamente algunos nuevos resultados.” (Schoenberg, 1974, p.4).

maneira que pudesse ser tomada claramente como tônica [!]."(Schoenberg, 1974, p.458). ⁴⁷

Porém, e aí reside o paradoxo, Schoenberg realiza esse movimento tão simples como radical – por sua justificativa – em nome da própria tradição e portanto como continuidade da lógica tonal.

"(...) estes acordes [os acordes polares e errantes] não procedem diretamente da via da natureza e, no entanto, cumprem sua vontade. Surgem do desenvolvimento lógico e como cultivo das leis do nosso sistema sonoro. E, sendo precisamente conseqüências lógicas deste sistema, dão-lhe o golpe de misericórdia, de maneira que este é levado à sua ruína com inexorável crueldade pelas suas próprias funções; o que nos faz pensar que a morte é um resultado da vida. Que a seiva que serve à vida serve ao mesmo tempo à morte."
(Schoenberg, 1974, p.226-7) ⁴⁸

Suprimindo a tônica como necessidade evolutiva da própria lógica tonal, Schoenberg privilegia as tensões relacionais decorrentes dos recursos harmônicos e motivicos gerados pela própria tonalidade em seu movimento expansivo, ou sua evolução discursiva. Como lembra Anton Werben, em seu "O Caminho para Música Nova":

"Com tudo isso nos aproximamos de uma catástrofe: 1906, a Sinfonia de Câmara de Schoenberg (acordes de quarta!); em 1908, Schoenberg escreve uma música que não pertence mais a nenhuma tonalidade. As relações com a tonalidade principal tornaram-se cada vez mais frouxas. Isso gerou uma situação que permitia finalmente dispensar a própria tonalidade. A possibilidade de uma modulação rápida nada tem a ver com esse processo. Mas foi porque quisemos assegurar o tom fundamental, ampliando assim a tonalidade – precisamente

⁴⁷ "Dos casos significativos de tonalidad fluctuante en mis obras: en *Pleno de aquella dulzura*, de los *Lieder com orquestra op. 8 no. 5*, que oscila principalmente entre reb mayor y si mayor; y en *Atracción*, lied *op. 6 no. 7*, que expresa una tonalidad de *mi b* mayor sin que en el curso de la composición aparezca ni una sola vez la tríada perfecta mayor de *mi b* de manera que pudiera tomarse claramente por tónica." (Schoenberg, 1974, p.458).

⁴⁸ "(...) estos acordes no proceden directamente de la vía de la naturaleza, y sin embargo cumplen su voluntad. Propiamente surgen del desarrollo lógico de nuestro sistema sonoro. Surgen como cultivo en las mismas leyes de este sistema. Y siendo precisamente consecuencias lógicas del sistema, dan el golpe de gracia al sistema mismo, de manera que el sistema es llevado a su ruina con inexorable crueldad por sus propias funciones; lo que hace pensar que la muerte es un resultado de la vida. Que los jugos que sirven a la vida sirven al mismo tiempo a la muerte." (Schoenberg, 1974, p. 226-7).

porque nos esforçamos em mantê-la -, que lhe torcemos o pescoço!"
(Webern, 1984, p.125).

Dá-se o paradoxo pela interdependência inerente às duas sintaxes (para usar uma terminologia da lingüística) aparentemente opostas: a supressão da sintaxe tonal (a direcionalidade dos recursos harmônicos para afirmação de uma tônica) em prol da sintaxe "atonal" (a coerente utilização dos recursos retóricos gerados pela evolução discursiva da tonalidade - porém sem a presença da tônica). Ou o que Pousseur entende como uma disputa entre o *princípio de identidade* e o de *alteridade*.

"Uma certa exigência de independência, de equivalência e de riqueza melódica das "partes" que compõem uma polifonia [...] contribui grandemente para deixar fora do jogo as regras tonais. A perda de coerência tonal aparece como uma liberação do princípio de identidade; o aumento do cromatismo (técnica de "fazer desaparecer" polarizações, utilização ao máximo da extensão harmônica potencial) aparece como uma vitória do princípio de "alteridade". (Pousseur, 1984, p.44/45)⁴⁹

Para o Schoenberg "atonal", se a tônica é suprimida, pelo menos como finalidade direcional única, o nexos harmônico tonal deixa de ter, automaticamente, uma função hierárquica pré-formatada sobre os nexos temáticos ou motivicos. Por isso o conceito de *idéia*, como expresso em Dahlhaus, reformatará e englobará, em cada obra, os critérios de verticalização e horizontalização dos sons. Em seu artigo *"New Music, Outmoded Music, Style and Idea"*, Schoenberg é claro sobre o assunto:

"Na sua aceção mais comum, idéia é sinônimo de tema, melodia, frase ou motivo. Mas, na minha opinião, é a totalidade de uma peça que constitui uma idéia, a idéia que seu autor quer trazer à luz.(...) Toda nota acrescentada a uma outra nota precedente coloca o significado desta nota precedente em dúvida (...) e a adição de outras notas poderá ou não esclarecer esta dúvida. Provocou-se assim uma

⁴⁹ "Una cierta exigencia de independencia, de equivalencia y de riqueza melódica de las "partes" que componen una polifonia [...] contribuye grandemente a dejar fuera de juego a las reglas tonales. La pérdida de coherencia tonal aparece como una liberación del principio de identidad; el aumento del cromatismo (técnica de "hacer desaparecer" polarizaciones, utilización al máximo de la extensión armónica potencial) como una victoria del principio de "alteridad". (Pousseur, 1984, p. 44/45).

impressão de incerteza, de desequilíbrio, que vai acentuar-se com a seqüência da peça (...) O método pelo qual será restabelecido este equilíbrio comprometido é, a meu ver, a verdadeira idéia da composição.”(Schoenberg, 1975, p.122-123) ⁵⁰

A raiz técnico-teórica da substituição do nexos harmônico tonal pelo motivico da “atonalidade” é a *emancipação da dissonância*. A tese que Schoenberg defende em seu *Tratado* é que dissonâncias são apenas consonâncias mais distantes, ou seja: tais sons se distinguem em grau, não em qualidade. Na produção artística de Schoenberg isso torna-se, na verdade, quase uma necessidade, já que, desde suas primeiras obras “atonais”, sua lógica motivica abarca indistintamente melodias e acordes (Dahlhaus, 1990):

“Isso ocorreu a mim mesmo antes da introdução do serialismo, quando compunha Pierrot Lunaire, Die Glückliche Hand e outras obras do período. Notas do acompanhamento freqüentemente vinham à minha mente como partes de acordes, mais sucessivamente do que simultaneamente, como uma melodia. (Schoenberg, 1969, p.194)⁵¹

4. Compreensão

“A quarta é a compreensão, entendendo por esta palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo. Não direi erudição, como poderia ter dito, pois a erudição é uma soma; nem direi cultura, pois a cultura é uma síntese; e a compreensão é uma vida. Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes.”

Fernando Pessoa

⁵⁰ “In its most common meaning, the term idea is used as a synonym for theme, melody, phrase or motive. I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea which its creator wanted to present. (...) Every tone which is added to a beginning tone makes the meaning of that tone doubtful. (...) and the addition of other tones may or may not clarify this problem (...). The method by which balance is restored seems to me the real idea of the composition.” (Schoenberg, 1975, p.122-123)

⁵¹ “This occurred to me even before the introduction of the basic set, when I was composing *Pierrot Lunaire*, *Die Glückliche Hand* and other works of this period. Tones of the accompaniment often came to my mind like broken chords, successively rather than simultaneously, in the manner of a melody.” (Schoenberg, 1969, p.194).

Se a funcionalidade coercitiva da harmonia tonal podia ser suspensa, pela omissão da tônica como objetivo direcional, as sonoridades sucessivas passariam a ter uma significação distinta da tradicional. E o tratamento diferenciado de consonância e dissonância, que com o aumento do cromatismo no final do romantismo tornara-se difuso, seria, com a *emancipação da dissonância*, teoricamente abolido por Schoenberg. Quando rompe com a hierarquia dos sete sons consonantes sobre outros cinco, os dissonantes, que mereceriam um tratamento especial (subordinativo), Schoenberg desloca o foco analítico de uma estrutura centralizadora – diatônica – para suas estruturas periféricas – as doze possibilidades latentes de tônica.

“O termo emancipação da dissonância refere-se à compreensibilidade desta, que é considerada equivalente à compreensibilidade da consonância. Um estilo baseado nessa premissa trata dissonâncias como consonâncias e renuncia a um centro tonal. Ao evitar o estabelecimento de um centro, a modulação está excluída, já que modulação significa abandono de uma tonalidade estabelecida e o estabelecimento de uma outra tonalidade.” (Schoenberg, 1975, p.217).⁵²

Tradicionalmente as dissonâncias eram interpretadas ou como sons dependentes das consonâncias, ou como meros sons de adorno. Nesse último caso, tais sons eram designados pela teoria tradicional como “sons estranhos à harmonia”⁵³, pois sua presença não afetaria a progressão harmônica, tendo esses sons, então, apenas uma função decorativa. Esteticamente Schoenberg compartilhava com Adolf Loos a aversão a ornamentações e adornos inúteis, e não poderia, por isso, aceitar uma terminologia que pressupusesse, mesmo indiretamente, que algumas sonoridades rotineiramente presentes no discurso musical fossem consideradas supérfluas, ou que “seriam inadequadas, sob certas condições, para construir harmonias”. Schoenberg rejeita, então, com veemência, o conceito de *sons estranhos à harmonia*, classificando-o como “um remendo para acomodar – mal – uma falha teórica”. Tal conceito, para ele, sequer deveria ser

⁵² “The term *emancipation of the dissonance* refers to its comprehensibility, which is considered equivalente to the consonance’s comprehensibility. A style based on this premiss treats dissonances like consonances and renounces a tonal centre. By avoiding the establishment of a key modulation is excluded, since modulation means leaving an established tonality and establishing another tonality.” (Schoenberg, 1975, p.217).

⁵³ “*Harmoniefremde Töne*”, em alemão; “*non-harmonic notes*”, em inglês; “*sonidos extraños a la armonia*”, na versão em espanhol de Ramon Barce.

mentionado em um Tratado de Harmonia: “os sons estranhos à harmonia ou não existem ou, se existem, não são estranhos à harmonia” (Schoenberg, 1974, p.371). Dessa maneira Schoenberg relacionaria a *emancipação da dissonância* à polêmica sobre os *sons estranhos à harmonia*:

“O termo ‘sons estranhos à harmonia’ deriva de Gottfried Weber. De acordo com Weber, ‘harmonias’ são sonoridades que podem ser utilizadas sem referência ao movimento melódico: tríades e acordes de sétima, por exemplo. Em contraste, ‘sons estranhos à harmonia’ – notas de passagem e suspensões – devem, obrigatoriamente, ter um fundamento melódico ou polifônico. Mas o conceito de ‘harmonia’ abarca não apenas a estrutura dos acordes mas, também, sua interconexão e coerência. Por consequência, uma dissonância é ‘harmônica’, segundo Weber, se sua resolução impõe uma mudança na fundamental do acorde e, então, provoca uma progressão harmônica. Se a fundamental permanece a mesma, a dissonância é considerada “estranha [alheia] à harmonia”, em outras palavras, é considerada como uma adição ornamental sem influência no desenvolvimento harmônico.

A asserção que as notas de passagem e suspensões não têm essa influência [no desenvolvimento harmônico] foi negada por Schoenberg.” (Dahlhaus, 1990, p.124).⁵⁴

Ainda segundo Dahlhaus, a expressão “emancipação da dissonância”, se tomada literalmente, poderia insinuar que Schoenberg pretendia simplesmente abolir a necessidade de resolução de tais sons. Mas, ao afirmar que a distinção entre consonância e dissonância era uma questão de grau e não de qualidade, a intenção de Schoenberg era, apoiada na própria história da teoria musical, afirmar que tal divisão se baseava em uma técnica composicional específica e não em uma realidade acústica.

⁵⁴ “The term ‘non-harmonic note’ derives from Gottfried Weber. According to Weber, ‘harmonies’ are sonorities that can be used without reference to melodic movement: for example, triads and seventh chords. By contrast, ‘non-harmonic notes’ – passing notes and suspensions – must have a melodic or polyphonic basis. But the concept of ‘harmony’ embraced not only the structure of chords but also their interconnection and coherence. Thus a dissonance is ‘harmonic’, according to Weber, if the resolution necessitates a change in the root of the chord and so brings about a harmonic progression. If the root stays the same, the dissonance is regarded as ‘non-harmonic’, in other words as an ornamental addition without influence on the harmonic development.

The claim that passing notes and suspensions are without influence was denied by Schoenberg.” (Dahlhaus, 1990, p.124).

“Na verdade, parece que a teoria e prática de contraponto foi baseada no firme e indubitável relacionamento entre o tratamento dos intervalos e seus graus de compreensibilidade: simples relações tonais diretamente compreensíveis criariam sonoridades independentes; relações mais complexas, sonoridades dependentes. Mas a correlação não é onipresente. A quarta acima do baixo é tratada como uma sonoridade dependente, mesmo que o relacionamento tonal seja simples e diretamente compreensível. (Contrariamente, muitos intervalos diminuídos e aumentados, que constituem relações tonais complexas, são tratados como consonâncias no contraponto dos séculos XVII e XVIII: a quinta diminuída aparece como uma resolução da quarta dissonante, a sexta aumentada como uma resolução da sétima. Em 1739 Johann Mattheson concluiu que a quinta diminuída e a sexta aumentada deveriam ser consideradas consonâncias; o que determinava a natureza de um intervalo não era o relacionamento tonal matematicamente definido, mas seu uso contrapontístico.) (Dahlhaus, 1990, p.122).⁵⁵

O grau de dependência ou independência de determinadas sonoridades relaciona-se com sua respectiva compreensibilidade no discurso musical, mas essa compreensibilidade é, em sua essência, subjetiva, pois o tratamento contrapontístico ou harmônico varia de acordo com o estilo.

“(...) as três supostas leis de tratamento das dissonâncias (descender, ascender e manter-se parada) foram, há muito tempo, superadas pela velha realidade de uma quarta lei: a dissonância pode ser abandonada também por salto.” (Schoenberg, 1974, p.461).⁵⁶

⁵⁵ “True, it seems as though the theory and practice of counterpoint were based on a firm and unambiguous relationship between the treatment of intervals and their degree of comprehensibility: simple, directly comprehensible tonal relationships create independent sonorities, the more complex ones dependent sonorities. But the correlation is not all-embracing. The fourth above the bass is treated as a dependent sonority, even though as a tonal relationship it is simple and directly comprehensible. (Conversely, many augmented and diminished intervals, which are complex as tonal relationships, are used in place of consonances in the counterpoint of the seventeenth and eighteenth centuries: the diminished fifth appears as a resolution of the dissonant fourth, the augmented sixth as a resolution of the dissonant seventh. In 1739 Johann Mattheson concluded that the diminished fifth and augmented sixth should be regarded as consonances; what determined the nature of an interval was not the mathematically definable tonal relationship but its contrapuntal use.)” (Dahlhaus, 1990, p.122)

⁵⁶ “(...) las tres presuntas leyes del tratamiento de la disonancia (descender, ascender o mantenerse quieta) han sido superadas hace tiempo por la vieja realidad de una cuarta ley: que la disonancia puede dejarse también de salto.” (Schoenberg, 1974, p.461).

Mesmo que não raras na música tonal, as dissonâncias não resolvidas eram, na teoria tradicional, entendidas como elipses, e a nota de resolução, se omitida, era suposta (Dahlhaus, 1990). Para Schoenberg, no entanto, se as relações harmônicas mais complexas gradualmente tornam-se compreensíveis, as dissonâncias podem ser reinterpretadas como sonoridades auto-suficientes e, portanto, podem, por si só, gerar coerência musical.

“A exceção torna-se a regra, o desvio característico uma norma neutra, a elipse uma estrutura fechada.(...) Schoenberg considerava a antítese tradicional entre consonância e dissonância como um elemento de técnica composicional - um método para apresentar idéias musicais em uma forma compreensível. E, como um mero procedimento, deveria ser medido de acordo com o propósito que supostamente satisfaria; se provou ser supérfluo ou inútil poderia e deveria ser abandonado.” (Dahlhaus, 1990, p.121-122).⁵⁷

Se a tonalidade, sob a perspectiva do *Tratado*, traz em sua evolução o germe da “atonalidade”, e esta, sob uma ótica tonal, perpetuaria uma relação de dependência (o caráter de excepcionalidade), a compreensibilidade do discurso musical mostra-se então, também, essencialmente subjetiva. Na ordenação das possibilidades infinitas da natureza, na obra individuada, o eixo aglutinante é, então, o sentido de forma, o instinto, a lógica da autoria.

“Trilhando os caminhos de sua intuição e ao preço de terríveis combates, ele [Schoenberg] percebeu o que não funcionava - graças ao seu sentido apurado de forma. (...) Observemos agora as Quinze melodias sobre Poemas de Stefan George, op. 15 [1908-1909], de Schoenberg! Números II e V: nenhum retorno à tônica; mesmo assim qualquer pessoa percebe quando é o fim.” (Webern, 1984, p.127-128).

⁵⁷ “The exception becomes the rule, the characteristic deviation a neutral norm, the ellipsis a closed structure. (...) Schoenberg regarded the traditional antithesis between consonance and dissonance as an element of compositional technique - as a method of presenting musical ideas in comprehensible form. And as a mere procedure it was to be measured according to the purpose it was supposed to fulfil; if it proved to be superfluous or useless, it could and should be abandoned.” (Dahlhaus, 1990, p.121-122)

Schoenberg instaura um eixo de subjetividade que põe em perspectiva a lógica da sistematização tonal. A lógica da autoria, as possibilidades infinitas de manifestação da natureza na obra individuada, transcendem as relações convencionais da lógica tonal. O sistema tonal pode ser visto, no *Tratado*, como uma das infinitas possibilidades para obter-se coerência e unidade no discurso musical, e a obra pode ser analisada sob a perspectiva imediata da autoridade do autor.

"(...) não há sons estranhos à harmonia, pois o som, que é o modelo natural, é idôneo para admitir como acordes outras formações sonoras mais complexas. Com respeito a este modelo, nossa relação é de analistas, de buscadores; se o imitamos, descobriremos nele sua verdade em maior ou menor proporção. O espírito criativo aprofunda-se mais e mais, enquanto o hedonista se conforma com menos. Entre este mais e este menos desenrolam-se as lutas artísticas. [...] a aspiração mais importante é descobrir tudo o que subjaz no som natural, e extrair dele tudo o que permita a capacidade de associação combinatória do cérebro humano." (Schoenberg, 1974, p.383)⁵⁸

O significativo destrói lentamente o significado porque os dois conceitos se sobrepõem num movimento vertiginoso em direção à perspectiva da autoria. O **que** uma obra é e **como** ela é construída é o assunto a ser incessantemente debatido. A compreensibilidade da obra relaciona-se com a qualidade deste debate, podendo prescindir, assim, de quaisquer sistematizações *a priori*.

"O apetite de autodeterminação territorial de dois contrários poderosos, a revolta dos elementos menos solidamente sujeitados, as pequenas vitórias e as conquistas ocasionais dos partidos em luta, sua submissão final ao dominador principal e sua fusão em uma função comum, tudo isto constitui um movimento que não é nada mais que um reflexo de nossa própria atividade humana: sentimos assim como vida o que havíamos criado como arte. (...).

⁵⁸ "(...) no hay sonidos extraños a la armonía. Pues el sonido, que es el modelo natural, es idóneo para admitir como acordes otras formaciones sonoras más complejas. Con respecto a este modelo, nuestra relación es de analistas, de buscadores; si le imitamos, descubriremos en él su verdad en mayor o menor proporción. El espíritu creador ahonda más y más, mientras que el hedonista se conforma con menos. Entre este más y este menos se desarrollan las luchas artísticas. (...) la aspiración más importante es descubrir todo lo que subyace en el sonido natural y extraer de él todo lo que permita la capacidad de asociación combinatoria del cerebro humano." (Schoenberg, 1974, p. 383)

Poderíamos perguntar: a tonalidade é ou não é suficientemente forte para dominar o todo?

As duas coisas; pode ser forte o bastante e pode ser demasiadamente frágil. Se acredita em si mesma é então suficientemente forte. Se duvida de sua graça divina, então é demasiadamente frágil.” (Schoenberg, 1974, p.170-171).⁵⁹

Schoenberg projeta sua própria subjetividade para o interior do objeto em debate: a tonalidade. E, nesse movimento, no qual a sondagem de seus próprios limites reordena a obra em outra instância, o autor questiona e ao mesmo tempo revela os elementos que a estruturam. Arrigucci (1973) descreve, ao analisar Cortázar, esse movimento vertiginoso da obra em direção ao autor, ou do autor para a obra, como uma *espiral cônica* traçada sobre o eixo da autoria. A inquietação criadora, quando se recusa submeter ao tecnicismo do manejo da linguagem como instrumento de formulações retóricas tradicionais, inicia um *diálogo* com a ruptura. E este *diálogo* é mais rico e voraz que uma ruptura efetivada pela simples negação ou pela mera supressão de determinados nexos, pois sua inserção no cerne do discurso tende a inviabilizar a experimentação passiva da obra.

“A presença simultânea de criação e crítica, de teoria e prática do texto, determina uma tensão permanente na obra, distendida entre o pólo de uma visão mitopoética endereçada a um alvo transcendente, a cada instante reiterado, e o pólo da linguagem que se esforça para atingi-lo, pela via da invenção. Assim se faz da linguagem um duplo instrumento de indagação, uma arma de dois gumes: de um lado, a sondagem de um objeto arisco, de que ela se deve apossar; de outro, a sondagem dos limites de si mesma, ascense inevitável quando ela se arrisca no salto anterior” (Arrigucci, 1973, p.18).

⁵⁹ “La apetencia de autodeterminación territorial de dos contrarios poderosos, la revuelta de los elementos menos sólidamente sujetos, las pequeñas victorias y conquistas ocasionales de los partidos en lucha, su sumisión final al dominador principal y su fusión en una función común, todo ello constituye un movimiento que no es sino un reflejo de nuestra propia actividad humana: sentimos así como vida lo que habíamos creado como arte.(...)”

Podríamos preguntarnos: la tonalidad, es o no es lo suficientemente fuerte para poderlo dominar todo?

Las dos cosas; puede ser lo bastante fuerte y puede también ser demasiado débil. Si cree en si misma, entonces es lo suficientemente fuerte. Si duda de su gracia divina, entonces es demasiado débil. (Schoenberg, 1974, p.170-171).

Na literatura fantástica, a imagem recorrente desta supra-consciência é o *labirinto*. O desejo e a necessidade de peregrinar por todas as possibilidades parece se contrapor à efetividade da própria obra. No decorrer do *Tratado de Harmonia* a tonalidade será dilacerada pela lógica poética “atonal”, que Schoenberg denomina *tonalidade flutuante*. Levadas ao extremo, as articulações tonais aniquilam-se no labirinto de suas próprias possibilidades significativas e, dessa maneira, a presença da tônica pode ser uma escolha puramente estética, uma questão de estilo.

“(…) o desenvolvimento dos procedimentos harmônicos se explica, antes de tudo, pela imitação consciente ou inconsciente de um modelo e porque a imitação assim originada pode chegar, por sua vez, a ser um novo modelo e a ser novamente imitada.” (Schoenberg, 1974, p.460)⁶⁰

A proximidade de Cortázar e Schoenberg em suas obras poderia então ser descrita como uma *estética da busca*, uma busca que necessita destruir e reinventar a linguagem em prol da efetividade da própria busca, e na qual o eixo principal não é a estrutura da narrativa ou o sistema em que ela se instaura, mas o *labirinto* decorrente desta procura. Em Schoenberg, este labirinto está na diluição da polaridade consonância-dissonância, na flutuação coerente dos nexos harmônicos e na verticalização de gamas cromáticas. E, como em Cortázar, no jogo dos espelhos do autor e do crítico. É o fluir e refluir da lógica constitutiva da obra que, ao peregrinar por seus próprios labirintos, sugere uma nova ordem, uma nova peregrinação e um novo labirinto. Este flerte com o caos, o enredamento da linguagem em si mesma, convida-nos a repensar nossas próprias expectativas, que são, na verdade, o personagem principal de uma nova ordem que acaba de ser criada. A dissonância emancipada articula-se no universo de expectativas de resolução que pertence tanto ao âmbito do ouvinte quanto da estrutura constitutiva da própria obra.

Paradoxal, este andar no “fio da navalha” caracteriza a *unidade* da obra: é a maneira pela qual o autor lida com os instrumentos de tensão inerentes a ela. Em Cortázar esta unidade pode ser depreendida dos princípios básicos de sua teoria do conto, na qual

⁶⁰ “(…) el desarrollo de los medios armónicos se explica ante todo por la imitación consciente o inconsciente de un modelo y porque la imitación así originada puede llegar a su vez a ser un nuevo modelo y a ser nuevamente imitada.” (Schoenberg, 1974, p. 460).

as noções de *tensão* e *intensidade* são unidas à de *tema* significativo:

“Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.(...) a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. (...)” (Cortázar, 1974, p.153).

Este conceito de *unidade*, pode, enfim, ser comparado com um outro conceito muito semelhante, expresso em extratos das anotações de Schoenberg intitulados, justamente, de *“Leis da Compreensibilidade”*:

“VIII. A apresentação das idéias apoia-se nas leis da coerência musical. Como consequência disso, tudo que orbita uma peça musical deve necessariamente ser explicável como tendo origem em, como sendo inferido de, ou como sendo o desenvolvimento de um motivo básico ou, no mínimo, de um modelo básico.(...)”

IX. A peça, como um todo, será mais compreensível ao ouvinte se, a cada momento ou em vários momentos, ele tiver a sensação de que uma questão está sendo debatida com o

desejo de que ele sempre saiba a resposta para ela: 'O que isto está fazendo aqui?'". (Schoenberg, 1995, p. 133-135)⁶¹

⁶¹ "VIII. The presentation of ideas is based on the laws of musical coherence. According to these, everything within a closed composition can be accounted for as originating, derived, and developed from a basic motive or at least from a *grundgestalt*.

IX. A piece in its entirety will be most comprehensible to the listener if at every moment or at least at many moments he has the feeling that one is speaking to the point and that he will always know an answer to the question: "What is this doing here?" [...]" (Schoenberg, 1995, p. 133-135).

Conclusão

Com a tonalidade colocada no mínimo entre parênteses, no início do século XX, pela maioria dos compositores, a questão de como estabelecer a coerência musical torna-se central. A importância de Arnold Schoenberg, neste contexto, reside principalmente no sucesso de sua tentativa de estabelecer um elo entre a tradição musical dos séculos XVIII e XIX e as conquistas sonoras e retóricas dos compositores de sua geração. As categorias (idéia, desenvolvimento, conseqüência e lógica) que compõem a poética de Schoenberg, são por ele, elevadas à instância constitutiva do discurso musical. Quando, por volta de 1910, como vimos em Dahlhaus, a poética de Schoenberg assume forma coerente, o conceito de **pensamento musical** é abordado por ele com tal ênfase que transcende o caráter metafórico que lhe era conferido até então. Essa abordagem inusual de Schoenberg, dotando de intenção teórica uma terminologia que tradicionalmente era vista como mera analogia, mudou radicalmente a maneira pela qual – mesmo seus oponentes – passariam a entender e falar sobre música.

Se, por outro lado, a preocupação metodológica do *Tratado* (sem tentar substituir um sistema fechado por outro) é fornecer um controle técnico sobre o material musical que não se restrinja, necessariamente, ao universo sonoro das obras já escritas, sua fundamentação teórico-filosófica baseia-se na convicção de que essa criação artística se situa numa instância superior a quaisquer sistematizações. Se suas análises refutam a “crença” na necessidade da tonalidade como eixo de coerência, não recusam, no entanto, “a fé na eficácia de uma obra cujo autor crê na tonalidade.” Pois, para Schoenberg, e em uma análise do *Tratado* seria injusto não dizê-lo, o que um compositor crê teoricamente só pode ser expresso exteriormente em sua obra: em seu interior, escreve Schoenberg, onde começa o instinto humano, um compositor “se desprende de toda teoria e diz algo melhor que sua própria teoria, e que [de Schoenberg] a minha”. (Schoenberg, 1974, p.472)

A “atonalidade” é, na história da música, assim como o abstracionismo nas artes plásticas e o surrealismo na literatura, uma rebelião contra a ingenuidade das sistematizações desprovidas de real conteúdo artístico que dominaram os meios político-culturais e comerciais ocidentais. A “atonalidade” é

descrita por Dahlhaus como um “estado de emergência” decretado por Schoenberg. A eclosão da lógica poética visa tomar dos teóricos e dos tratadistas o poder de decisão sobre o que é bom ou adequado. O fazer artístico é tarefa para artistas.

ARRIGUCCI JUNIOR, D. O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.

AUNER, J. *Heart and brain in music: The genesis of Schoenberg's Die glückliche Hand*. In: BOTSTEIN, L. et al. *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Ed. BRAND, J., HAILEY, C., Los Angeles: University of California Press, 1997. 232p.

BORGES, J. L., JURADO, A., *Buda*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. 103p.

BORGES, J. L. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1989. 146p.

BOTSTEIN, L. *Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna*. In: BOTSTEIN, L. et al. *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Ed. BRAND, J., HAILEY, C., Los Angeles: University of California Press, 1997. 232p.

BRILL, A. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 256p.

CANDIDO, A. Dentro do labirinto: busca a rebelião. In: ARRIGUCCI JUNIOR, D. O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.

CORTÁZAR, J. *Veloz de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257p.

COVACH, J. R. Deconstructing cartesian dualism in musical analysis. *Music theory online* 0/11, 1994.

COVACH, J. R. Schoenberg's turn to an “other” world. *Music theory online*, v.1, n.5, 1995.

DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: University Press, 1990. 305p.

DORFLES, G. *O dever das grias*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 245p.

DUSE, W. D. *O expressionismo*. São Paulo: Verbo, 1978. 270p.

HAIMO, E. Schoenberg and the origins of atonality. In: *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

HUXLEY, A. *Adonis e o alfabeto*. In: _____. *Adonis e o alfabeto*. São Paulo: Hemus, 1956. 247p.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.
- AUNER, J. *Heart and brain in music: The genesis of Schoenberg's Die glückliche Hand*. In: BOTSTEIN, L. et al. *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Ed. BRAND, J., HAILEY, C., Los Angeles: University of California Press, 1997. 232p.
- BORGES, J. L., JURADO, A., *Buda*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. 103p.
- BORGES, J.L. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1989. 146p.
- BOTSTEIN, L. *Music and the critique of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of modernism in fin de siècle Vienna*. In: BOTSTEIN, L. et al. *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. 232p.
- BRILL, A. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 256p.
- CANDIDO, A. Dentro do labirinto: busca e rebelião . In: ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257p.
- COVACH, J. R. Deconstructing cartesian dualism in musical analysis. *Music theory online* 0/11, 1994.
- COVACH, J. R. Schoenberg's turn to an "other" world. *Music theory online*, v.1, n.5. 1995.
- DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: University Press, 1990. 305p.
- DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 245p.
- DUBE, W.D. *O expressionismo*. São Paulo: Verbo, 1976. 276p.
- HAIMO, E. Schoenberg and the origins of atonality. In: *Constructive dissonance- Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley and Los angeles: University of California Press, 1997.
- HUXLEY, A. *Adonis e o alfabeto*. In: _____. *Adonis e o alfabeto*. São Paulo: Hemus, 1956. 247p.

- HUXLEY, A. *Linguagem*. In: _____. *A situação humana*. Rio de Janeiro: Globo, 1985. 263p.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva 1981. 173p.
- MUSGRAVE, M. Schoenberg and theory. *Journal of the Arnold Schoenberg institute*, v.4/1 p.34-40, 1980. 111p.
- NESTROVSKI, A. "Pierrot" traduz melhor a modernidade de Schoenberg. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 fev. 1999. Ilustrada p.4.
- POUSSEUR, H. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- SCHOENBERG, A. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W. Norton, 1969. 203p.
- SCHOENBERG, A. *Letters*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. 309p.
- SCHOENBERG, A. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein. London: Faber, 1975. 559 p.
- SCHOENBERG, A. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. New York: Columbia University Press, 1995. 462p.
- SCHOENBERG, A. *Tratado de armonía*. Madrid: Real musical, 1974. 501p.
- SOPEÑA, F. *Música e literatura*. São Paulo: Nerman, 1989. 205 p.
- WEBERN, A. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984. 211p.
- WEISS, P. *Evolving perceptions of Kandinsky and Schoenberg: Toward the ethnic roots of the "outsider"*. In: BOTSTEIN, L. et al. *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Ed. BRAND, J., HAILEY, C. Los Angeles: University of California Press, 1997. 232p.

Anexos

1 Cd-Rom, contendo o texto integral da Dissertação, arquivos de áudio de trechos de obras de Arnold Schoenberg e ilustrações e reproduções de gravuras e pinturas, conforme listado.

Lista de Figuras:

1. Schoenberg, A. *Selbstporträt / Self-portrait* [online]. [s.d]. Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter24.htm> (consulta: 30 outubro 1999)
2. Schoenberg, A. *Selbstporträt / Self-portrait* [online]. [s.d]. Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter13.htm> >.[consulta: 30 outubro 1999].
3. Schoenberg, A. *Grünes Selbstporträt / Green self-portrait*, 1910 [online]. [Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter3.htm> (consulta: 30 outubro 1999)
4. Schoenberg, A. *Selbstporträt / Self-portrait*, 1910 [online]. Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter2.htm> (consulta: 30 outubro 1999)
5. Schoenberg, A. *Selbstporträt / Self-portrait* [online]. [s.d]. Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter5.htm> (consulta: 30 outubro 1999)
6. Schoenberg, A.. *Selbstporträt / Self-portrait* [online]. [s.d]. Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter7.htm> (consulta: 30 outubro 1999)

7. Schoenberg, A. *Selbstporträt / Self-portrait* [online]. [s.d].
Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter12.htm> (consulta: 30 outubro 1999)
8. Schoenberg, A. *Selbstporträt / Self-portrait* [online]. [s.d].
Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria: Belmont Music Publishers
<http://www.usc.edu/isd/archives/schoenberg/painting/selfportrait.htm/ritter24.htm> (consulta: 30 outubro 1999)
9. KANDINSKY, W. *Evenement Doux*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-3446.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
10. KANDINSKY, W. *Lines of Marks*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/sw-1203.jpg> (consulta: 30 outubro 1999)
11. KANDINSKY, W. *Contrasting Sounds* 1924. Oil on cardboard, 70x49.5cm, Centre Georges Pompidou, Paris (online)
http://www.escapeartist.com/europe/contrasting_sounds500.gif (consulta: 30 outubro 1999).
12. KANDINSKY, W. *Hommage a Grohmann*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/eg-1200-2863.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
13. KANDINSKY, W. *Green Composition*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/bm-k446.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
14. KANDINSKY, W. *Gelbe Spitze*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/eg-1500-13142.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
15. KANDINSKY, W. *Fraicheur sombre*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-3130.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
16. KANDINSKY, W. *Fragment 2 for Composition VII*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/gf-a7033v.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
17. KANDINSKY, W. *Dessin, 1918*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-2890.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).

18. KANDINSKY, W. *Farbstudie, Quadrate*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-3124.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
19. KANDINSKY, W. *Cercle Jaune*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-3444.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
20. KANDINSKY, W. *Composition 1911/12*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/gf-a7086v.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
21. KANDINSKY, W. *Composition IX*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/eg-1400-13189.jpg>
 (consulta: 30 outubro 1999).
22. KANDINSKY, W. *Composition II*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/bm-k445.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
23. KANDINSKY, W. *Composition X*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/eg-1610-13070.jpg>
 (consulta: 30 outubro 1999).
24. KANDINSKY, W. *Composition: Storm*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/sw-1733.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
25. KANDINSKY, W. *Composition II*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/bm-k445.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
26. KANDINSKY, W. *Accords Reciproque*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/bm-k308.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
27. KANDINSKY, W. *Aquarelle mit drei Punkten, 1914*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-3247.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
28. KANDINSKY, W. *Balancement*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/eg-1150-12066.jpg>
 (consulta: 30 outubro 1999).
29. BRUNHOF, A. *Julio in 1976*. (online)
<http://www.hooked.net/users/mercury/julio-c.gif> (consulta: 30 outubro 1999)
30. KOKOSCHKA, Oskar. *Karl Kraus II*
 1925, Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 Inv.Nr. 101/B, Erworben 1962 (online).
http://www.austria.eu.net:81/mmkslw/test/graphics/graphneu/big_gifs/kokosch.jpg (Consulta: 30 outubro 1999)

31. MACKE, August. Selfportrait (online)
<http://www.sai.msu.su/cjackson/macke/macke2.jpg> (consulta: 30 outubro 1999)
32. MARC, F. *Blaue Fohlen*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/ma-3257.jpg> (consulta: 30 outubro 1999)
33. MARC, F. *Deer in the Forest I*. Global Gallery (online)
<http://www.globalgallery.net/images/sw-1732.jpg> (consulta: 30 outubro 1999)
34. *Ilustração: Web page of the Jorge Luis Borges collection of the Fundacion San Telmo (San Telmo Foundation)*. (online). <http://www.fst.com.ar/home01.jpg> (consulta: 30 outubro 1999)
35. SCHOENBERG, A. *Designs for Playing Cards*. Belmont Music Publishers. Arnold Schönberg Center (online). <http://www.schoenberg.org/innofolder/cards1.jpg> (consulta: 30 outubro 1999).
36. Foto de Fernando Pessoa: *Jornal de poesia* <http://www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html>
responsável: Soares Feitosa [jornalista - DRT.CE., REG. 364, 15.05.1964]
Meireles, Fortaleza, CE (online) <http://www.secrel.com.br/jpoesia/fpessoa.jpg> (consulta 2 novembro 1999)

Lista de Sons:

1. SCHOENBERG, A. *String Quartet No. 2, Op.10 : (3º Movimento)*
Litanei. Langsam. Soprano: Faye Robinson. Texto: Stefan George. Stockholm Chamber Orchestra. Esa-Pekka Salonen, regente. Stockholm: Sony Music, 1997. 1 cd.
<http://www.sony.com>
2. SCHOENBERG, A. *String Quartet No. 2, Op.10 : (4º Movimento)*
Entrückung Sehr langsam. Soprano: Faye Robinson. Texto: Stefan George. Stockholm Chamber Orchestra. Esa-Pekka Salonen, regente. Stockholm: Sony Music Entertainment, 1997. 1 cd. <http://www.sony.com>
3. SCHOENBERG, A. *Six Little Piano Pieces, Op. 19*. Glenn Gould, piano (29 de junho de 1964 e 28 e 29 de setembro de 1965). New York City: Sony Music, 1994 (compilação). 2cds (The Glenn Gould Edition). <http://www.sony.com>
4. SCHOENBERG, A. *The book of the hanging gardens, Op.15*. Glenn Gould, piano. Helen Vanni, soprano. Stefan George, texto. Columbia Masterworks, 1964. 2 discos de vinil (Glenn Gould – The music of Arnold Schoenberg vol. 4: The complete music for solo piano).

VIDAL JUNIOR, I. A “atonalidade” de Arnold Schoenberg: as composições e os escritos sobre música, 1908 –1912. São Paulo, 1999. 82p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, 1999.

RESUMO

Aproximadamente entre os anos de 1908 e 1912, Arnold Schoenberg viveu uma fase de intensa criatividade. As obras musicais produzidas nesse período tradicionalmente são classificadas como pertencentes à “ fase atonal” do compositor. Partindo do pressuposto que toda análise, seja por sua metodologia, por sua necessidade ou sua intenção, imediatamente contamina o objeto em discussão, procurei centrar este texto na concepção individual do autor sobre a obra artística. Dessa maneira meu trabalho é baseado na interpretação de seu *Tratado de Harmonia*, obra escrita e publicada dentro desse período de tempo, e que, por se tratar de uma obra pedagógica, aborda os fundamentos técnicos e estéticos de seu pensamento musical na época. A relação analógica entre as proposições musicais de Schoenberg e as das artes plásticas e da literatura (poesia, especialmente), utilizada em minhas análises, impôs-se naturalmente devida à amplamente documentada influência que estas manifestações não musicais tiveram na construção de seu pensamento artístico.

Palavras-chave: Arnold Schoenberg; tonalidade; atonalidade; abstracionismo; expressionismo; literatura fantástica.

VIDAL JUNIOR, I. Arnold Schoenberg's "atonality": the compositions and the writings on music, 1908 -1912. São Paulo, 1999. 82p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Campus de São Paulo, 1999.

ABSTRACT

Approximately among the years of 1908 and 1912, Arnold Schoenberg lived a phase of intense creativity. The musical works produced in that period are traditionally classified as belonging to the composer's "atonal phase". Working by the presupposition that every analysis, be for its methodology, for its need or its intention, immediately contaminates the object in discussion, I tried to center this text in the author's own conception on the artistic work. My way work is based on the interpretation of Schoenberg's *Theory of Harmony*, writing and published inside of that period of time, and that, for being a pedagogic work, it approaches the technical and aesthetic foundations of his musical thought at that time. The analogical relationship among Schoenberg's musical propositions and the plastic arts and literature (poetry, especially) ones, used in my analyses, was imposed naturally owed to the thoroughly documented influence that these non musical manifestations had in the construction of Schoenberg's artistic thought.

Keywords: Arnold Schoenberg; tonality; atonality; abstractionism; expressionism; fantastic literature

Bibliografia

- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.
- AUSTIN, W. W. *Music in the 20th Century*. New York: W.W. Norton, 1966. 708p.
- BORGES, J.L. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1989. 146p.
- BORGES, J. L., JURADO, A., *Buda*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. 103p.
- BOULEZ, P. *A Música Hoje*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 148p.
- BRILL, A. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 256p.
- CANDIDO, A. Dentro do labirinto: busca e rebelião. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 353p.
- CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 257p.
- COPLAND, A. *A Nova Música*. Rio de Janeiro: Record, 1969. 226p.
- COVACH, J. R. Deconstructing cartesian dualism in musical analysis. *Music theory online* 0/11, 1994.
- COVACH, J. R. Schoenberg's turn to an "other" world. *Music theory online*, v.1, n.5. 1995.
- DAHLHAUS, C. *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Cambridge Press, 1990. 305p.
- DORFLES, G. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 245p.
- DUBE, W.D. *O expressionismo*. São Paulo: Verbo, 1976. 276p.
- DUNSBY, J., WHITTALL, A. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber and Faber, 1986. 249p.
- ECO, H. et al. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, 198-.166p.
- _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 345p.
- GROUT, D. J., PALISCA, V. C. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994. 759p.
- HAIMO, E. *Schoenberg and the origins of atonality*. In: Construtive dissonance- Arnold Schoenberg and the transformations of

- twentieth-century culture. Berkeley and Los angeles: University of California Press, 1997.
- HERZFELD, F. *La Música del Siglo XX*. Barcelona: Labor, 1964. 419p.
- HUXLEY, A. *Linguagem*. In: _____. *A situação humana*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. *Adonis e o alfabeto*. In: _____. *Adonis e o alfabeto*. São Paulo: Hemus, 1956.
- LANGER, S. K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 439p.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 173p.
- LERDAHL, F.J.R. *A Generative Theory of Tonal Music*. 4.ed. Cambridge: The Massachusetts Inst. of Technology, 1990. 368p.
- MENEZES FILHO, F. *Apoteose de Schoenberg: Ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea* (agosto de 1984/dezembro de 1985). São Paulo: Nova Stella - Edusp, 1987. 286p.
- MUSGRAVE, M. Schoenberg and theory. *Journal of the Arnold Schoenberg institute*, v.4/1 p.34-40, 1980.
- PERSICHETTI, V. *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton, 1961. 287p.
- PISTON, W. *Harmony*. 3.ed. New York: W. W. Norton, 1963. 374p.
- POUSSEUR, H. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- RAMEAU, J. P. *Treatise on Harmony*. New York: Dover Publications, 1971. 444p.
- RETI, R. *Tonality, Atonality, Pantonality*. Connecticut: Greenwood Press, 1958. 166p.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991. 272p.
- _____. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W. Norton, 1969. 203p.
- _____. *Letters*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. 309p.
- _____. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein. London: Faber, 1975. 559 p.



- _____. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. New York: Columbia University Press, 1995. 462p.
- _____. *Tratado de armonía*. Madrid: Real musical, 1974. 501p.
- SEKEFF, M. L. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. S.Paulo: Annablume, 1996. 189p.
- SOPEÑA, F. *Música e literatura*. São Paulo: Nerman, 1989. 205 p.
- STRAWINSKI, I. *Poetica Musical*. Madrid: Taurus, 1977. 137p.
- WEBER, M. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995. 168p.
- WEBERN, A. *O Caminho para a Música Nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984. 211p.
- WHITALL, A. *Music since the First World War*. London: Guernsey Press, 1983. 279p.



Autoria e correção deste trabalho.

São Paulo, 25 de outubro de 1994.

RICARDO JOSÉ JUNIOR

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São Paulo, 30 de outubro de 1999.

ITAMAR VIDAL JUNIOR



