



Conversão, subversão e perversão na segunda escola de Viena

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Marco Antônio Crispim Machado
FAVCOLESP – *m.a.crispim.machado@gmail.com*

Resumo: Este texto é resultante de pesquisa de doutorado já concluída. Trata da aproximação dos conceitos de orientação do pensamento por meio da conversão, subversão e perversão apresentados por Deleuze em associação aos três principais compositores e seus métodos criativos da chamada *Segunda Escola de Viena*. Aqui se apresenta Schoenberg por meio da orientação da conversão, Webern pela subversão e Berg pela perversão.

Palavras-chave: Schoenberg. Webern. Berg. Deleuze. Perversão.

Conversion, Subversion and Perversion in the Second Viennese School

Abstract: This text is a result of doctoral research already completed. Deals with the approximation of deleuzian concepts of conversion, subversion and perversion associated with the three main composers of the *Second Viennese School*. Here we present Schoenberg through the guidance of conversion, Webern by the subversion and Berg by the perversion.

Keywords: Schoenberg. Webern. Berg. Deleuze. Perversion.

Este resumo acadêmico busca estabelecer uma relação entre as formas de orientar o pensamento como proposto por Deleuze em sua ‘Décima oitava série de paradoxos: Das três imagens de Filósofos’, publicada no corpo da obra ‘Lógica do Sentido’ (DELEUZE, 2009) e as práticas musicais criativas dos compositores da *segunda escola de Viena*.

As três formas de orientar o pensamento foram denominadas pelo autor como: *altura*, *profundidade* e *superfície*. Deleuze propõe a *altura* como o plano das ideias, de característica transcendente. A *profundidade* como o plano da essência, da mônada, ou como o inconsciente. A *superfície* como sendo o campo pragmático onde se pode acessar altura e profundidade, mas sempre em um jogo com o corpo e com o acontecimento (Ibid., p. 221-223).

Para Deleuze existem três *imagens* possíveis de filósofos, duas das quais são consagradas historicamente e outra que era nova, e que ele se propunha a nomear. A primeira *imagem* corresponde à tradição platônica, idealista, voltada para as verdades vindas da *altura* e, portanto, fundadora de uma filosofia de conversão: “a operação do filósofo é então determinada como ascensão, como *conversão*, isto é, como o movimento de se voltar para o princípio do alto do qual ele procede” (Ibid., p. 131). A segunda *imagem* corresponde aos pensadores pré-socráticos exemplificados nos nomes de Empédocles e Diógenes de Sinope.

Estes seriam os filósofos que não abandonaram as cavernas (alusão ao mito da caverna na *República* de Platão) e que acreditavam que a orientação do pensamento deveria ser voltada para as profundezas: “os pré-socráticos instalaram o pensamento nas cavernas, a vida na profundidade” (Ibid., p. 132).

Já os cínicos e os estoicos (Diógenes o Cínico, Crisipo de Solis) pareciam estar promovendo uma nova orientação do pensamento, fundando uma nova imagem (Ibid., p. 136). Por meio de zombarias destituíram a virtude de uma ideia das alturas ou a excelência da essência das profundezas. Tudo em favor do acontecimento, que era lateral, não no alto, nem em baixo, mas na superfície:

Como nomear a nova operação filosófica enquanto ela se opõe ao mesmo tempo à conversão platônica e à subversão pré-socrática? Talvez pela palavra *perversão*, que convém pelo menos ao sistema de provocações deste novo tipo de filósofos, se é verdade que a *perversão* implica uma estranha arte das superfícies (Ibid., p. 136).

Dito isso, vamos começar a aproximar essas reflexões conceituais de um movimento específico da prática musical do século XX. Mas antes, é importante lembrar, que o próprio Deleuze já havia feito uso dessas acepções para estabelecer relações junto ao campo estético, mais especificamente ao campo das artes da comédia. Deleuze entende que há técnicas de *altura* (*conversão*), técnicas de *profundidade* (*subversão*) e técnicas de *superfície* (*perversão*) na orientação do pensamento. E no campo da comédia, entende que a *conversão* produz a ironia por meio de equivocidade, eminência e analogia; já a técnica de *subversão* produz a sátira como arte prodigiosa das regressões (alimentares, sexuais, ruidosas); e é fruto da *perversão* o humor, mais precisamente o de tipo *non sense*, onde a arte da *superfície* permite o translocar mais livre, onde a lógica do sentido é outra, onde há paradoxo. A ideia aqui é tentar aproximar essas três técnicas de orientação do pensamento ao fazer musical da chamada *segunda escola de Viena*.

O projeto estético-técnico de Schoenberg foi inovador na organização dos sons e na natureza das sonoridades exploradas. Damos ênfase ao caráter de *conversão* predominante em Schoenberg evidenciado pelo contraste entre a grande inovação estrutural musical implementada e a manutenção da forma tradicional e do modelo desenvolvimentista da tradição ocidental clássico-romântica. Deste modo, abordaremos aqui a obra de Schoenberg como trazida do alto com um caráter de *conversão*. Observemos como exemplo o primeiro parágrafo do artigo *La Composición con Doce Sonidos* publicado em *El Estilo y la Idea*:

Para compreender a verdadeira natureza da criação, há que se ter em conta que a luz não existia antes que Deus dissesse: ‘Faça-se a luz’. E quando ainda não havia a luz, a

onisciência divina abarcou sua visão e sua onipotência a fez surgir (Id., 1963, p. 142).

Percebe-se que Schoenberg está procurando compreender a ‘verdadeira natureza da criação’, existindo sempre uma grande *vontade de verdade* em seu discurso. Ao longo de sua arguição vamos encontrar a ideia de uma *verdadeira* obra, e de uma *verdadeira* forma de criar, ou mesmo, o modo de criação como elucidador, como um mecanismo de compreensão: “A composição dodecafônica não tem outra finalidade que a da compreensão” (Ibid., p. 143). O modo de pensar de Schoenberg é devoto do idealismo, não poderia ser diferente, até mesmo no título de sua coleção de cátedras e artigos se evidencia isso. Ele acredita haver uma verdade a ser descoberta, essa verdade é a das alturas, é divina, é transcendente; caberia a nós o esforço para alcançá-la.

Schoenberg entendia que sua nova proposta de composição não era da ordem da invenção, não pretendia revolucionar os pilares da tradição, não se opunha a todo processo histórico de transformação dentro da música ocidental. Ele acreditava que estava dando um passo adiante na história da música e dessa maneira contribuindo para a evolução das *forças produtivas*. E, com efeito, do ponto de vista materialista podemos observar que certos usos da prática composicional schoenberguiana produziram resultados inovadores e até, de certo modo, revolucionários como: 1) a proposição da organização em grupos e subgrupos de classes de notas para superar a força de polarização da tríade e de toda pontuação sintática do discurso tonal; 2) estabelecimento de um discurso polifônico baseado em novas estruturas – além do tradicional padrão dissonância-consonância (tensão-relaxamento). Como já dissemos anteriormente, seria possível uma abordagem da obra de Schoenberg por outros caminhos, apresentando desdobramentos de sua obra musical como estabelecendo novos territórios. Mas neste artigo chamamos a atenção para como a obra do compositor austríaco é devota da característica mais intensa da *música ocidental de concerto*: o desenvolvimento.

Podemos dizer que, em se tratando do conceito de ‘música ocidental de concerto’, encontramos o seguinte conjunto de categorias: 1) *Sistema de organização de alturas musicais* – as alturas musicais são prioritárias em relação aos demais parâmetros sonoros; 2) *Sintaxe* – um conjunto de processos de estruturação coordenando a escritura musical, a condução dos materiais e a organização interna; 3) *Discurso Cronológico-Teleológico* – a produção de *sentido* por meio da condução dos elementos em ordem cronológica segundo a qual se determina sua função musical; 4) *Desenvolvimento* – processo de elaborações sobre o material musical por meio de identidade e variação, diferença e repetição.

Desenvolvimentismo e teleologia estabelecem muitos pontos de contato, assim como, é possível vislumbrar próximo parentesco entre a sintaxe e o sistema de organização de alturas. E, de certa maneira, a técnica de composição de Schoenberg coloca em cheque vários desses pilares. É possível vislumbrar, por exemplo, que ao abandonar a lógica da tensão e relaxamento (dissonância-consonância) vários desses elementos puderam ser deixados de lado. Sem tensão e relaxamento não era mais tão evidente um sistema de pontuação na sintaxe musical, pois sem uma sintaxe claramente delimitada torna-se difícil estabelecer uma teleologia cognoscível.

Entretanto, o pilar do *desenvolvimento* é o grande eixo de *conversão* de Schoenberg. A ideia de *variação* para produzir riqueza e interesse aliada à ideia de *identidade* e *compreensibilidade* para produzir um discurso coerente e de unidade, permeia toda obra do compositor. Não apenas na prática da escrita musical, como também nos seus textos e palestras:

Portanto, chegou a estar claro para mim que a obra de arte é, como qualquer outro organismo completo, tão homogênea em sua composição que em cada pequeno detalhe revela sua essência mais íntima e verdadeira. Ao separar qualquer parte do corpo humano sempre brota o mesmo: sangue. Ao escutar um verso de um poema, um compasso de uma composição, estamos à disposição de compreender o todo. E de igual maneira, uma palavra, um olhar, um gesto, o modo de andar, ou mesmo a cor dos cabelos, são suficientes para revelar a personalidade do ser humano (SCHOENBERG, 1963, p. 29).

Se por um lado a *conversão* opera no plano da ironia, portanto em um único sentido (do alto para a superfície), por outro lado, a *subversão* opera no plano da sátira, sendo sua movimentação dotada de duplo sentido – do senso e do contrassenso. No campo da *subversão*, ainda prevalece o mesmo mundo de ações, mas uma série de escavações, aprofundamentos tem por intenção mudar grandezas e intensidades das ordenações. Dizendo de outro modo, se mantêm as formas e as estruturas para subverter apenas seus usos.

Webern percebeu na obra de Schoenberg potências de subversão ainda por serem desenvolvidas. Em alguns momentos ampliou propriedades historicamente marginalizadas como na concepção da *Klangfarbenmelodie*, em outros, criou planos de igualdades de valor hierárquicos em processos construtivos com o uso de palíndromos e, num flerte com o orientalismo, procurou composições de curta duração, porém intensas (BOULEZ, 1995, p. 326-327). A *Sinfonia Op. 21* (1928) é nesse sentido emblemática, pois apresenta as principais técnicas *subversivas* de Webern. Destacamos também os *Op. 10* (1911-13), *16* (1923-24) e *24* (1934) nos quais aplica o recurso da *Klangfarbenmelodie* - *melodia de timbres*.

O conceito da *melodia de timbres* apresentado por Schoenberg (1974, p. 501) no *Tratado de Harmonia* quase que de maneira poética, explorada notadamente no *Pierrot Lunaire Op. 21* (1912), tem na obra de Webern seus desdobramentos frutificados. Vejamos como a *subversão* opera nessa simples técnica: na definição de *melodia* entendemos que se constrói uma espécie de homogeneidade nos campos do timbre, das durações e das intensidades. Poderão ocorrer *crescendi*, mudanças de figuras rítmicas e mesmo reinstrumentações, mas isso tudo seguindo transformações de segunda ordem de importância em relação ao campo das alturas musicais – por exemplo, no caso de determinada melodia para violino, em *mezzo piano*, com uso predominante de colcheias, mas que emprega uma dezena de alturas. No caso da *melodia de timbres* subverte-se o valor das alturas pelo dos timbres. Deste modo, se buscará um plano homogêneo de alturas, durações e intensidades para alcançar maior variação no campo do timbre.

“Webern criou uma nova dimensão que poderíamos chamar dimensão diagonal, espécie de repartição dos pontos, dos blocos e das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro” (BOULEZ, 1995, p. 328). Esse apontamento de Boulez sugere que a *subversão* na obra de Webern produziu de maneira inédita uma música em um novo plano de imanência. Mesmo que a escrita de Webern seja estrita e que se atenha ao eixo temporal de durações e ao eixo espacial das alturas musicais, a escuta de sua obra foge do paradigma até então habitual ao ouvinte. Estabelece-se uma escuta transversal de objetos sonoros, de gestos. Nesse outro ponto Boulez comenta o *Trio Op. 20* de Webern: “é, por certo, a obra em que se observa maior autonomia dos diversos componentes da linguagem e, diríamos, a maior discrepância entre os meios adotados no campo da semântica e da retórica” (Ibid., p. 329). Maior autonomia dos diversos componentes da linguagem seria a estratégia *subversiva* da justaposição; as discrepâncias entre semântica e retórica se dariam por meio de aumentações e diminuições.

Já a obra de Alban Berg, consideramos como orientada pela *perversão*. Em vez de lançar uma única seta (*conversão*), ou duplas setas (*subversão*), a arte-pensamento na *perversão* produz incontáveis setas, que seria o mesmo que dizer que não produz nenhuma. Por isso seu ambiente não é o do senso ou do contrassenso, mas sim o do não-senso. Sobre a superfície o artista-perverso pode operar de toda e qualquer maneira, joga um *jogo ideal*.

A *Lógica do Sentido*, de Deleuze, é ao longo de toda sua extensão costurada e permeada por citações de diversas obras de Lewis Carroll. Este é tomado pelo filósofo como emblemático autor do campo do *nonsense* (perversão). Há também perversão na obra de James Joyce, no dadaísmo e, em certa medida, em toda prática que chamamos de surrealista

ou *Merz*. A característica principal consiste que em nível de superfície o artista pode jogar (permutar, transvalorizar, ocultar, equalizar...) com qualquer potência que possui em mãos – como no caso do cubismo analítico, quando Picasso e Braque sobrepuseram planos de perspectiva; ou como quando Carroll elaborava palavras esotéricas sem sentidos conhecidos (puras telas brancas onde o leitor lança suas tintas); ou em um sistema de sorteio de palavras para um verso *dadá*.

A obra de Berg é orientada pela *perversão* em seu bojo. Observemos, por exemplo, o *Concerto para Violino* composto em 1935. O primeiro ato de perversão se dá na construção da série dodecafônica. Diferentemente das séries de Webern ou Schoenberg que privilegiavam intervalos como os de segundas, sétimas e trítomos, justamente para produzir polifonias que fugissem do dicionário dos acordes e da harmonia tradicional, a série de Berg é toda construída sobre terças, mais precisamente consta de oito intervalos de terças (maiores e menores) em sequência e depois três intervalos de segunda maior (BOULEZ, 1995, p. 291). Essa série, quando aplicada na composição, vai o tempo todo remontar às esquinas ou guetos da música tonal.

O jogo *perverso* proposto por Berg produz um resultado estético que permite um paralelo entre a densidade e a dissonância. Ao longo do concerto sempre que há pouca densidade (pequena instrumentação, pequena dinâmica e espacialização) há também predominância de consonância, até mesmo com a possibilidade de reconhecimento de tríades ou encadeamentos tradicionais. Mas, de outro modo, conforme aumenta a densidade (*tutti* e dinâmicas intensas) aumenta também a dissonância que acaba por impossibilitar a escuta de funções ou acordes. Num *tutti* orquestral de Musorgsky, por exemplo, podemos ter setenta instrumentos tocando apenas três alturas (como no acorde de mi bemol maior ao fim de *Quadros de uma Exposição*, na versão orquestrada por Maurice Ravel) – nas peças de Schoenberg independentemente da instrumentação ou densidade, teremos sempre um ambiente de dissonância constante. A estética de Berg não se assemelha com a do romantismo nem com a do modernismo. O agenciamento ruína-lacuna (ISHISAKI, 2015, p. 180) que ele promove é um jogo *perverso* de superfície que produz um som inédito.

Boulez posiciona Berg como o mais ligado ao passado dentre os membros trio vienense. De certo modo, ele pormenoriza sua obra ao dizer que seria um grande compositor da ópera do século XX, ou mesmo por ter uma ligação com o pós-romantismo, ou ainda, receber muita influência da composição de Mahler e das primeiras obras de Schoenberg (BOULEZ, 1995, p. 283-4). De fato, em alguns momentos podemos escutar na superfície da obra de Berg coleções sonoras que evocam Strauss, Wagner ou Mahler. Por vezes, com esses

gestos, Berg poderia estar invocando gêneros, compositores de períodos históricos, como coloca o próprio Boulez:

... encontra-se nele [Berg] uma obsessão pelas citações tanto de um texto musical (primeiros compassos de *Tristão*, canções populares) quanto de forma determinada de orquestra (orquestra da *Sinfonia de Câmara* de Schoenberg para uma das principais cenas de *Wozzeck*); enfim, ao escrever variações sobre um coral de Bach ele tentou uma síntese entre o mundo tonal com o mundo não tonal usando um recurso bastante engenhoso que consistia em fazer coincidir as quatro primeiras notas do coral com as quatro últimas da série que serve de base ao *Concerto para Violino* (Ibid., p. 283-4).

O que temos aqui é Boulez descrevendo uma série de artifícios de *superfície*, ou seja, procedimentos de *perversidade* operados por Berg. Destacamos aqui que em nosso entender o compositor não olha para o passado preso a ele, mas em um elã *benjaminista* ele recorta; passa então a “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura” (BENJAMIN, 2014, p. 184). Entende que a “produção artística começa com imagens a serviço da magia” (Ibid., p. 187). E, enfim, presume que “a moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente” (Ibid., p. 249). Sua memória e sua escuta histórica estarão ao alcance de suas ‘mãos’ para operar suas maquinações, sua *perversidade*.

Stuckenschmidt no livro *Twentieth Century Music* dá especial atenção à obra de Berg no capítulo intitulado *Simultaneity* no qual aborda o *Concerto de Câmara*:

Os dois primeiros movimentos são o *Thema Scherzoso com Variazioni*, para piano e sopros, e o *Adagio* para violino e sopros; o terceiro movimento Berg chama de *Rondo Ritmico com Introduzione*, para piano, violino e sopros. Berg fez uma análise da obra em uma carta que enviou a Schoenberg, por ocasião do seu quinquagésimo aniversário... ‘finalmente, o terceiro movimento é a fusão dos dois precedentes... Existem três principais métodos de combinação entre os movimentos I e II: primeiramente, contraponto livre de partes correspondentes; depois, sucessiva justaposição em um tipo de dueto de frases particulares e trechos pequenos; e por último, adicionando junto partes completas dos dois movimentos’ (STUCKENSCHMIDT, 1976, p. 88).

Berg, nessa epístola, apresenta os três procedimentos de *recorte* e *colagem* adotados por ele na elaboração do terceiro movimento do *Concerto de Câmara*. Tais procedimentos se assemelham a alguns dos que foram utilizados por Charles Ives ao longo de sua obra e que foram numerados por Burkholder (ROIG-FRANCOLI, 2008, p. 146-7). Além de reescrever, justapor e sobrepôr, o próprio sistema de organização de alturas musicais da peça trata-se de uma citação representativa aliada a um processo de transdução (PADOVANI, 2013, p. 95-103): os conjuntos de notas utilizados na construção dos temas e em toda

organização harmônica é produzido a partir dos nomes de Arnold Schoenberg (la-ré-mib-dó-si-sib-mi-sol), Anton Webern (la-mi-sib-mi) e Alban Berg (lá-sib-lá-sib-mi-sol) (BOULEZ, 1995, p. 280). Procedimento que exemplifica o que foi denominado por Deleuze como *arte da superfície*.

Para Stuckenschmidt a obra de Berg é inovadora:

Sua música é em grande medida governada pela noção de simultaneidade assim como a maior parte das pinturas de Max Ernst, ou as futuristas de Picasso. Essa surpreendente mistura entre imaginação livre e conformidade com as regras aponta para o futuro distante (STUCKENSCHMIDT, 1976, p. 89).

Em vias de concluir essa monografia reiteramos que haveria uma série de outras maneiras de se abordar a produção musical da *segunda escola de Viena* entre os anos de 1920 e 1950. Outras abordagens produziriam outros resultados, outras posições e papéis desempenhados pelos autores.

Neste artigo comparamos e criticamente aproximamos processos de estruturação e desenvolvimento (pilar da música ocidental de concerto) na obra de Schoenberg como predominantemente orientada à *conversão*. Na obra de Webern identificamos uma orientação à *subversão* e, na obra de Berg, pela *perversão*. No âmbito da *conversão* temos um direcionamento claro, uma única seta. Na *subversão* as setas são duplas e produzem ambigüidades. No plano da *perversão* temos setas múltiplas e há a instauração do *não senso*.

Esta aventura do humor, esta dupla destituição da altura e da profundidade em proveito da superfície, é primeiro a aventura do sábio estoico. Mas, mais tarde, é também aquela do Zen – contra as profundidades bramânicas e as altitudes búdicas (DELEUZE, 2009, p. 139).

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2014.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ISHISAKI, Bruno. A Poética da Ruína. *Revista Abate*, São José dos Campos, n. 1, p. 174-192, 2015.

PADOVANI, José Henrique. *Música e técnica: reflexão conceitual, mecanologia e criação musical*. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2013.

ROIG-FRANCOLI, Miguel. *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. *El Estilo y la Idea*. Madrid: Taurus, 1963.



SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical, 1974.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Twentieth Century Music*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1976.