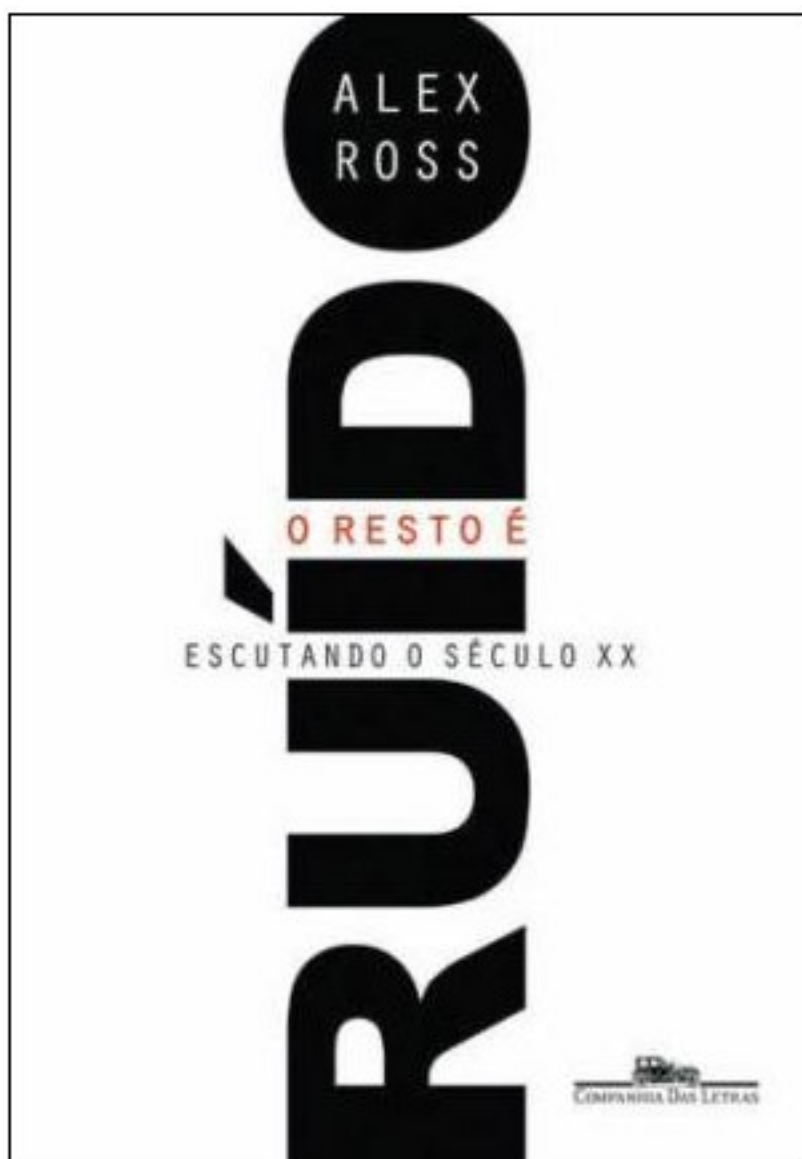




Festa Literária Internacional de Parati

RECORTES 2009



Alex Ross

O resto é ruído: escutando o século XX

[trecho do livro]

1. A época de ouro

Strauss, Mahler e o fim do século

Quando Richard Strauss regeu sua ópera Salome em 16 de maio de 1906, na cidade austríaca de Graz, várias cabeças coroadas da música europeia se reuniram para testemunhar o evento. A première acontecera em Dresden cinco meses antes, e corria a história de que Strauss passara dos limites com essa criação — um espetáculo bíblico ultradissonante, baseado numa peça de um degenerado irlandês cujo nome não se mencionava em sociedade, uma obra que inspirava tamanho horror ao retratar a lascívia adolescente que os censores imperiais a baniram da Ópera da Corte de Viena.

Giacomo Puccini, o criador de *La bohème* e de *Tosca*, rumou para o norte a fim de ouvir a “cacofonia terrível” urdida pelo rival alemão. Gustav Mahler, o diretor da ópera de Viena, compareceu acompanhado da mulher, a bela e controversa Alma. O jovem e audaz compositor Arnold Schoenberg chegou de Viena trazendo o cunhado Alexander Zemlinsky e não menos que seis de seus discípulos. Um deles, Alban Berg, viajava com um amigo mais velho que, mais tarde, se lembraria da “impaciência febril e do entusiasmo sem limite” sentidos por todos à medida que se aproximava a hora da apresentação. A viúva de Johann Strauss II, compositor de *O Danúbio azul*, representava a velha Viena.

Havia também uma multidão de pessoas comuns, entusiastas da música — “jovens vienenses, que traziam apenas a partitura de canto como bagagem de mão”, observou Richard Strauss. Entre eles poderia estar Adolf Hitler, de dezessete anos, que acabara de ver *Tristão e Isolda* regida por Mahler em Viena. Mais tarde, Hitler contaria ao filho de Strauss que pedira dinheiro emprestado a parentes para a viagem. Estava presente até mesmo um personagem fictício — Adrian Leverkühn, o herói de *Doutor Fausto* de Thomas Mann, a história de um compositor que fez um pacto com o diabo.

Os jornais de Graz traziam notícias da Croácia, onde o movimento servo-croata se fortalecia, e da Rússia, onde o tsar travava uma batalha com o primeiro Parlamento nacional. Ambas as histórias pressagiavam um futuro de caos — o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando em 1914 e a Revolução Russa de 1917. Por ora, no entanto, a fachada da civilização europeia continuava preservada. O ministro britânico da Guerra, Richard Haldane, era conhecido por declarar seu amor à literatura alemã e gostava de recitar trechos do *Fausto* de Goethe.

Strauss e Mahler, os titãs da música austro-germânica, passaram a tarde nas colinas próximas à cidade, como conta Alma Mahler em suas memórias. Um fotógrafo registrou os compositores diante do teatro, preparando-se para a expedição — Strauss sorria de chapéu de palha, Mahler apertava os olhos sob o sol. A trupe foi até uma cachoeira e almoçou numa taberna, onde se sentaram numa mesa simples

de madeira. Os dois compositores deviam formar um estranho par. Strauss, esguio e desengonçado, testa protuberante, queixo delicado, olhos fortes embora fundos; Mahler, uma cabeça mais baixo, robusto como um falcão. Quando o sol começou a se pôr, Mahler ficou nervoso com o horário e sugeriu que o grupo retornasse ao Hotel Elefant, onde estavam hospedados, a fim de se preparar para a apresentação. “Não podem começar sem mim”, disse Strauss. “Deixe-os esperar.”

Mahler retrucou: “Se você não for, eu vou — para reger no seu lugar”. Mahler tinha 45 anos. Strauss, 41. Eram, em quase todos os aspectos, diametralmente opostos. Mahler parecia um caleidoscópio de humores — infantil, tempestuoso, despótico, desesperado. Em Viena, quando

caminhava a passos largos de seu apartamento perto da Schwartzbergplatz até a ópera na Ringstrasse, os motoristas de táxi cochichavam para seus passageiros: “Der Mahler!”. Strauss era ríspido, convencido, um tanto sarcástico, um enigma para a maioria dos observadores. A soprano Gemma Bellincioni, que sentou ao seu lado num banquete depois da apresentação em Graz, o descreveu como “um alemão em estado puro, sem afetação, sem discursos prolixos, fofocas ou inclinação para falar de si mesmo e de sua obra. Um olhar férreo, uma expressão indecifrável”. Strauss era de Munique, lugar atrasado aos olhos de vienenses sofisticados como Gustav e sua mulher. Em suas memórias, Alma ressaltou essa impressão, reproduzindo a fala de Strauss num dialeto bávaro carregado.

Não surpreende que o relacionamento entre os dois compositores padecesse com mal-entendidos frequentes. Mahler recuava diante de descortesias involuntárias; Strauss ficava perplexo com os silêncios repentinos. Cerca de quatro décadas mais tarde, quando leu e anotou o livro de Alma, Strauss ainda tentava entender o antigo colega. “Nada disso é verdade”, escreveu, ao lado da descrição de seu comportamento em Graz.

“Strauss e eu cavamos um túnel a partir de lados opostos da montanha”, disse Mahler. “Um dia nos encontraremos.” Ambos viam a música como um lugar de conflitos, um campo de batalha entre extremos. Deleitavam-se com os sons formidáveis que uma orquestra de cem instrumentos era capaz de produzir. Todavia, também liberavam energias de fragmentação e colapso. As narrativas heroicas do romantismo oitocentista, das sinfonias de Beethoven aos dramas musicais de Wagner, terminavam invariavelmente num arrebatamento de transcendência, de superação espiritual. As histórias contadas por Mahler e Strauss tinham feições mais tortuosas, muitas vezes questionando a possibilidade de um verdadeiro final feliz.

Um não abria mão de defender a música do outro. Em 1901, Strauss tornou-se presidente da Allgemeiner deutscher Musikverein, ou Associação Geral Alemã de Música, e seu primeiro ato importante foi programar a Terceira Sinfonia de Mahler para o festival do ano seguinte. Nas temporadas subsequentes, as obras de Mahler figuravam com tanta frequência nos programas da entidade que alguns críticos passaram a chamar a organização de Allgemeiner deutscher Mahlerverein. Outros a apelidaram de Carnaval Alemão Anual da Cacofonia. Mahler, de sua parte, ficou maravilhado com Salome. No ano anterior, Strauss cantara e tocara a partitura para ele, numa loja de pianos em Strasbourg, enquanto os passantes se comprimiam contra a vitrine tentando escutar. Salome prometia ser um dos pontos altos do período vienense de Mahler, mas os censores se recusaram a aceitar uma ópera na qual figuras bíblicas realizavam atos inomináveis. Furioso, Mahler começou a insinuar que seus dias em Viena estavam contados. Em março de 1906, escreveu a Strauss: “Você não imagina quanto esse assunto me aborrece ou (já entre nós) que consequências isso pode ter para mim”.

Assim, Salome chegou a Graz, uma cidade elegante de aproximadamente 150 mil moradores, capital da província agrícola da Styria. O Stadt-Theater apresentou a ópera por sugestão do crítico Ernst Decsey, ligado a Mahler, que garantiu à direção da casa que o espetáculo seria um sucesso escandaloso.

“A cidade estava num estado de grande agitação”, escreveu Decsey em sua autobiografia, A música era sua vida. “Facções se formavam e se dividiam. Filósofos de bar cochichavam sobre o que se passava [...] Visitantes do interior, críticos, gente da imprensa, repórteres e forasteiros de Viena [...] Três apresentações mais do que esgotadas. Os carregadores gemiam e os hoteleiros buscavam as chaves dos cofres.” O crítico alimentou a expectativa com um artigo pretensioso aclamando o “mundo do timbre”, a “polirritmia e a polifonia”, o “rompimento com a estreiteza da antiga tonalidade” e o “culto ao ideal de uma tonalidade total”.

Ao cair da noite, Mahler e Strauss finalmente apareceram no teatro, trazidos a toda a velocidade pelo motorista. A turba andava de um lado para outro no saguão, exibindo um ar de eletricidade nervosa. A orquestra tocou uma fanfarrinha enquanto Strauss se dirigia ao estrado, e o público

aplaudiu com ardor. Então, fez-se silêncio, o clarinete tocou uma escala docemente serpenteante e as cortinas subiram.

No Evangelho de São Mateus, a princesa da Judeia dança para o padrao, Herodes, e exige a cabeça de João Batista como recompensa. Ela já havia aparecido várias vezes na história operática, em geral com a supressão de seus aspectos mais escandalosos. Strauss criou sua versão impudentemente moderna a partir da peça Salomé, de Oscar Wilde, de 1891, na qual a princesa erotiza sem pudor o corpo de João Batista, permitindo-se um toque necrófilo no final. Quando leu a tradução alemã de Lachmann — na qual o nome da personagem perde o acento —, Strauss decidiu musicá-la palavra por palavra, em vez de recorrer a uma adaptação em verso. Ao lado da primeira linha, “Como a princesa Salomé está bela esta noite”, o compositor anota que deve ser usada a tonalidade de dó sustenido menor. Mas este viria a ser outro tipo de dó sustenido menor, diferente do usado por Bach ou Beethoven.

Strauss tinha talento para começos. Em 1896, criou aquele que talvez seja, depois das primeiras notas da Quinta de Beethoven, o mais famoso floreado de abertura na história da música: o “nascido do sol na montanha” de Assim falou Zaratustra, muito bem explorado no filme 2001: Uma odisseia no espaço, de Stanley Kubrick. A passagem deve sua força cósmica às leis naturais do som. Quando ferimos uma corda afinada num dó inferior e, em seguida, a dedilhamos de novo prendendo-a pela metade, o tom sobe para o próximo dó. Esse é o intervalo da oitava. Divisões subsequentes dão origem aos intervalos da quinta (de dó até sol), da quarta (de sol até o próximo dó), e da terça maior (de dó até mi). Esses são os primeiros passos da série harmônica natural, que reverbera como um arco-íris sempre que uma corda é colocada em vibração. Os mesmos intervalos aparecem na abertura do Zaratustra, e se juntam para formar um reluzente acorde de dó maior.

Salome, composta nove meses depois do Zaratustra, começa de modo bem diferente, num estado de volatilidade e fluxo. As primeiras notas no clarinete são uma simples escala ascendente, esta, porém, se divide ao meio: a primeira metade pertence ao dó sustenido maior, a segunda, ao sol maior. É, por vários motivos, uma abertura perturbadora. Em primeiro lugar, as notas dó sustenido e sol estão separadas pelo intervalo conhecido como trítone, cuja extensão tem um semitom a menos do que a quinta perfeita. (A “Maria” de Leonard Bernstein abre com um trítone que se resolve numa quinta.) Há muito tal intervalo produz vibrações incômodas nos ouvidos humanos; os estudiosos o chamavam de diabolus in musica, o demônio musical.

A escala de Salome justapõe não apenas duas notas, mas duas regiões musicais distintas, duas esferas harmônicas opostas. Desde o princípio somos mergulhados num ambiente em que corpos e ideias circulam livremente, em que opostos se encontram. Há uma menção ao torvelinho cintilante da vida urbana: o glissando jovial no clarinete antecipa a expressão jazzística que dá início à Rhapsody in blue de Gershwin. A escala pode sugerir também um encontro entre sistemas de crença irreconciliáveis; afinal, Salome se passa na intercessão das sociedades romana, judaica e cristã. Do modo mais pungente, essa breve sequência de notas nos transporta para o interior de uma mente que exhibe todas as contradições de seu mundo.

A primeira parte da ópera gira em torno do confronto entre Salomé e Jochanaan: ela, o símbolo da sexualidade instável, ele, da retidão ascética. A protagonista tenta seduzi-lo, o profeta se esquiva e a amaldiçoa. A orquestra expressa sua repulsa fascinada por meio de um interlúdio em dó sustenido menor — no estilo estentóreo de Jochanaan, mas na tonalidade de Salomé.

Então, Herodes entra em cena. O tetrarca é um retrato da neurose moderna, um sensualista que anseia por uma vida moral. Sua música flutua entre estilos sobrepostos e humores cambiantes. Ele aparece na varanda; procura pela princesa; fita a lua, que “cambaleia entre as nuvens como uma mulher embriagada”; pede vinho, escorrega em sangue, tropeça no corpo de um soldado suicidado; sente frio, sente um vento — há uma alucinação de asas batendo no ar. Um momento de sossego é seguido por mais vento e visões. A orquestra toca fragmentos de valsas, clusters

expressionistas de dissonância, torrentes sonoras impressionistas. Há um episódio turbulento, quando cinco judeus na corte de Herodes discutem o sentido das profecias do batista; dois nazarenos respondem com o ponto de vista cristão.

Quando Herodes persuade a enteada a dançar a dança dos sete véus, ela o faz ao som de um interlúdio orquestral que, à primeira audição, decepciona pela vulgaridade dos ritmos martelados e do exótico colorido pseudo-oriental. Mahler, quando ouviu Salome, pensou que o colega desperdiçara o que poderia ser o ponto alto da peça. Mas é quase certo que Strauss soubesse o que estava fazendo: essa é a música que agrada a Herodes e serve de contraste ao horror do que está por vir. Salomé agora pede a cabeça do profeta. Herodes, tomado por um súbito pânico religioso, tenta demovê-la. Ela insiste. O carrasco prepara-se para decapitar o Batista em sua prisão-cisterna. Nesse ponto, a música faz uma pausa. Ouvem-se o ribombo seco de um bumbo e os gritos abafados do contrabaixo, que dão lugar a um enorme borrão sonoro produzido por toda a orquestra.

No clímax, a cabeça de João Batista jaz numa bandeja diante de Salomé. Depois de nos incomodar com dissonâncias nunca antes ouvidas, Strauss nos perturba agora com acordes simples de alegria necrófila. Não obstante o grau de perversidade do tema, trata-se de uma história de amor, e o compositor faz jus às emoções de sua heroína. “O mistério do amor”, canta Salomé, “é maior do que o mistério da morte.” Herodes está horrorizado com o espetáculo engendrado por seu próprio desejo incestuoso. “Cubram a lua, cubram as estrelas!”, diz ele com voz áspera. “Algo terrível está para acontecer!” Vira-se de costas e sobe as escadas do palácio. A lua, obedecendo a sua ordem, esconde-se atrás das nuvens. Um som extraordinário emana dos metais e das madeiras graves: o motivo introdutório da ópera é condensado — com a alteração de um semitom — num único acorde ameaçador. Acima dele, as flautas e clarinetes se lançam num trêmolo obsessivamente alongado. O tema de amor de Salomé aparece novamente. No momento do beijo, dois acordes comuns se fundem, criando uma dissonância momentânea de oito notas.

A lua volta a surgir. Herodes, no alto da escadaria, vira-se e grita: “Matem esta mulher!”. A orquestra tenta restabelecer a ordem com um final em dó menor, mas só faz aumentar a confusão: as trompas tocam figuras ligeiras que se transformam num uivo indistinto, os tímpanos são golpeados num padrão cromático de quatro notas, as madeiras emitem um guincho agudo. Na prática, a ópera termina com oito compassos de ruído.

A multidão urrava em sinal de aprovação — esse foi o maior choque. “Nunca se ouviu nada mais satânico e artístico no palco operístico alemão”, escreveu Decsey, admirado. À noite, no Hotel Elefant, Strauss foi o centro das atenções. Da reunião participaram nomes como Mahler, Puccini e Schoenberg, algo que jamais se repetiria. Quando alguém declarou que preferiria matar-se com um tiro a decorar a parte de Salomé, Strauss respondeu “Eu também”, todos acharam graça. No dia seguinte, o compositor escreveu à mulher, Pauline, que ficara em casa em Berlim: “Chove e eu estou sentado na varanda do jardim do hotel, para contar que Salome foi bem, um enorme sucesso, o público aplaudiu por dez minutos até a descida do pano de boca etc. etc.”.

Salome chegou a ser apresentada em cerca de 25 cidades. O triunfo foi tão completo que Strauss se permitiu rir das críticas do Kaiser Guilherme II. “Lamento que Strauss tenha composto essa Salome”, teria dito o Kaiser. “Normalmente, gosto muito dele, mas isso vai lhe trazer grande prejuízo.” Strauss contava essa história acrescentando um gracejo: “Graças a esse prejuízo pude construir minha mansão em Garmisch!”.

No trem que o traria de volta a Viena, Mahler expressou sua perplexidade diante do sucesso do colega. Considerava Salome um trabalho substancial e audacioso — “uma das grandes obras-primas de nosso tempo”, como disse mais tarde — e não entendia como a ópera caíra imediatamente no gosto do público. Gênio e popularidade eram, como o compositor parecia pensar, inconciliáveis. No mesmo vagão viajava o poeta e romancista austríaco Peter Rosegger. Segundo Alma, quando Mahler exprimiu suas reservas, o escritor da Estíria retrucou que a voz do

povo é a voz de Deus — Vox populi, vox Dei. Mahler perguntou se ele se referia ao que o povo diz agora ou à consagração popular ao longo do tempo. Ninguém parecia saber a resposta para essa pergunta.

Os músicos vienenses mais jovens se entusiasmavam com as inovações nas partituras de Strauss, mas não viam com bons olhos seu estrelismo. Um grupo, do qual Alban Berg fazia parte, se reuniu num restaurante para discutir o que haviam escutado. Eles poderiam muito bem ter usado as palavras que Adrian Leverkühn dedica a Strauss em Doutor Fausto:

Que camarada talentoso! O revolucionário despreocupado, convencido e apaziguador.
A vanguarda e a bilheteria nunca se deram tão bem. Choques e discordâncias abundam — então, afável, retira tudo o que disse e garante aos adeptos do convencionalismo que não havia intenção de ofender. Mas era um golpe, sem dúvida.

Quanto a Adolf Hitler, não é certo que tenha estado presente de fato. Possivelmente apenas disse que esteve lá, por algum motivo. Mas é evidente que algo da ópera ficou fixado em sua memória.

A première austríaca de Salome foi apenas um evento numa temporada movimentada, mas, como um relâmpago, iluminou um mundo musical à beira de uma mudança traumática. Passado e futuro colidiam; séculos chegavam ao ocaso. Mahler morreria em 1911, o romantismo, a era romântica, ao que parece, seria enterrada com ele. O Turandot, inacabado quando Puccini morreu em 1924, marcaria, em certa medida, o fim de uma gloriosa história operística italiana iniciada em Florença ao fim do século XVI. Schoenberg, em 1908 e 1909, daria vazão a sons apavorantes que o poriam para sempre em desacordo com a vox populi. Hitler tomaria o poder em 1933 e tentaria aniquilar um povo. E Strauss alcançaria uma idade surrealmente avançada. “Eu, na verdade, sobrevivi a mim mesmo”, disse ele em 1948. Na época de seu nascimento, a Alemanha ainda não era um Estado nacional e Wagner não concluíra o Anel dos Nibelungos. Quando morreu, a Alemanha havia sido dividida em leste e oeste e soldados americanos assoviavam “Some enchanted evening” pelas ruas.