

**VÍNCULOS TEÓRICOS E SONOROS:  
OS ESCRITOS DE OTTO MARIA CARPEAUX SOBRE MÚSICA ERUDITA<sup>1</sup>**

**THEORETICAL AND SOUND CONNECTIONS:  
THE OTTO MARIA CARPEAUX'S ESSAYS ABOUT CLASSIC MUSIC**

Mauro Souza Ventura<sup>2</sup>

**Resumo**

Entre os anos de 1931 e 1934 o jornalista e crítico literário austríaco-brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978) publicou uma série de artigos sobre música na revista *Signale für die Musikalische Welt*, de Berlim. Esses artigos são parte de um conjunto maior de textos, que abordam temas como política, sociedade, cultura e religião. Todos foram escritos e publicados em periódicos da Áustria e da Alemanha, antes de sua vinda para o Brasil, em 1939. Neste relato, apresentamos os resultados parciais de uma pesquisa *work in progress* e cujos procedimentos metodológicos iniciam com uma abordagem de cunho histórico-social. Em seguida, os escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux são estudados a partir dos vínculos entre a paisagem sonora presente na cultura musical vienense do *fin-du-siècle* e do início do século 20 e os marcos teóricos que informam a cultura do ouvir. (Menezes, 2012; 2016). Assim, interessa-nos identificar e descrever os enlaces possíveis entre essa escola do ouvir chamada Viena e a cosmovisão que surge dos escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux. Como conclusão, propomos a hipótese de que a cultura musical vienense da *Ringstrasse* possibilitou a criação de um ambiente cultural-comunicacional que promoveu a eclosão de trocas simbólicas e de vínculos sonoros que se impregnaram por todos os aspectos da vida social naquele período.

**Palavras-chave:** Cultura do ouvir. Vínculos sonoros; Viena *fin-du-siècle*. *Signale für die Musikalische Welt*. *Otto Maria Carpeaux*.

**Abstract**

Between the years 1931 and 1934 the Austrian-Brazilian journalist and literary critic Otto Maria Carpeaux (1900-1978) published a series of articles on music in the magazine *Signale für die Musikalische Welt*, of Berlin. These articles are part of a larger set of texts that deal with themes such as politics, society, culture and religion. All of them were written and published in newspapers and magazines from Austria and Germany, before arriving in Brazil in 1939. In this text, we present the partial results of a research work in progress and whose methodological procedures begin with a

<sup>1</sup>Trabalho apresentado ao GT 1 – Ambientes sonoros da Comunicação, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

<sup>2</sup>Mestre em Jornalismo pela ECA/USP, Doutor em Teoria Literária pela FFLCH-USP e professor livre-docente do Departamento de Comunicação Social e do PPG em Comunicação da Universidade Estadual Paulista/UNESP. E-mail: MS.ventura@unesp.br

historical-social approach. Then Otto Maria Carpeaux's writings on music are studied from the links between the sound landscape of the Viennese musical culture of the fin-du-siècle and the early 20th century and the theoretical references of the culture of listening. (Menezes, 2012, 2016). Thus, we identify and describe the possible links between this school of listening called Vienna and the worldview that emerges from the writings on music of Otto Maria Carpeaux. As a conclusion, we propose the hypothesis that Viennese musical culture of Ringstrasse made possible the creation of a cultural and communicational environment that promoted the emergence of symbolic exchanges and sound links that were impregnated by all aspects of social life in that period.

**Keywords:** Culture of listening. Sound links. Vienna *fin-du-siècle*. *Signale für die Musikalische Welt*. *Otto Maria Carpeaux*.

## 1. Introdução: uma escrita entre espaços

A compreensão da obra crítica e ensaística de Otto Maria Carpeaux (Viena, 1900; Rio de Janeiro, 1978) implica o estudo das duas etapas que compõem sua trajetória biográfica: a europeia e a brasileira. Ao mesmo tempo, tal tarefa requer que se estude o impacto provocado pelas rupturas políticas e pessoais ligadas ao processo histórico e social vivido pelo autor na Áustria durante a década de 1930, e que culminaram com anexação de seu país em 1938 pela Alemanha e exílio forçado no Brasil a partir do ano seguinte.

Foi justamente no Brasil que Carpeaux construiu a parte mais significativa de sua obra, fruto de uma atuação constante na imprensa brasileira entre as décadas de 1940-1970, período no qual ele produziu centenas de artigos publicados em jornais e revistas diversos, num ritmo quase semanal. Carpeaux exerceu influência significativa no então pequeno campo literário brasileiro, a começar pelo ineditismo e a originalidade de muitas de suas interpretações. A formação humanística consistente o transformou num de nossos primeiros e mais significativos mediadores culturais, atuando, de modo ainda que difuso, na formação do chamado leitor culto.

Antes disso, ou seja, em sua fase europeia, no decorrer da década de 1930, o então Otto Karpfen (nome de família) desempenhou importante atividade como jornalista, tendo publicado artigos e ensaios em jornais e revistas da Áustria e da Alemanha. Em Viena, publicou artigos em *Die Erfüllung*, *Berichte zur kultur und zeitgeschichte*, *Der christliche Standestaat e Neue Freie Presse*. Na Alemanha, colaborou com *Der Querschnitt* (Berlin: Propyläen) e *Signale für die Musikalische Welt* (Berlin).

Jornalista por profissão e crítico literário por vocação, Carpeaux deixou-nos também uma obra constituída por coletâneas de ensaios sobre literatura, cultura, música, textos de intervenção política e prefácios. Some-se a isso a publicação de obras de cunho introdutório, como a *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, de 1949, *Uma Nova História da Música*, de 1958, *A Literatura Alemã*, de 1964, ou a monumental *História da Literatura Ocidental*, publicada entre 1959 e 1966. Contribuiu igualmente para esse processo sua atividade de bibliotecário no Rio de Janeiro, durante as décadas de 1940-50, e a participação no projeto das enciclopédias Barsa, Delta Larrousse e Mirador, nos anos subsequentes.

Não obstante toda esta capacidade de trabalho, Carpeaux foi um ativo intelectual, desempenhando importante papel de mediador cultural, contribuindo assim para o processo de formação do leitor culto no Brasil. Isto se deveu, em grande parte, à sua atuação na imprensa, comentando autores pouco divulgados entre nós àquela época, como Franz Kafka, de quem foi um dos primeiros comentadores, ou totalmente desconhecidos, como o holandês Simon Vestdijk e o eslavo Ivan Cankar.

Estudar a obra e a trajetória de Otto Maria Carpeaux significa defrontar-se com uma obra construída entre espaços, entre idiomas e entre culturas e cujos escritos nos colocam diante de uma situação, em primeiro lugar, de exílio linguístico, para, em seguida, transformar-se num espaço comunicativo translinguístico. (Steiner, 1990: 15-21).

Em seu exílio brasileiro, deixou para trás não apenas sua família, sua biblioteca e sua amada pátria, mas também sua língua materna, pois passou a escrever em português. Poucas coisas podem ser tão avassaladoras para o indivíduo quanto o abandono da língua materna. Há os conhecidos exemplos de Conrad e Nabokov com o inglês, mas eles fizeram uma opção. Já o caso de Carpeaux é diferente, pois ele não teve escolha. Não obstante, aprendeu rápido a língua portuguesa e adotou-a como seu idioma por uma questão de sobrevivência.

## **2. A crise austríaca no início do século XX**

As sementes da crise que abalou a capital austríaca nas primeiras décadas do século XX começaram a germinar na segunda metade do século anterior. O cenário de intenso conflito entre facções políticas que predominou em Viena nos anos que antecederam ao *Anschluss* começou a ser montado a partir dos acontecimentos de 1848, quando a face aristocrática do Império Habsburgo assumiu feições liberais.

Naquele momento histórico, todo o esplendor da dinastia habsburga já fora substituído pela decadência das instituições, pela crise político-social e pelo colapso dos valores religiosos e morais que haviam sustentado durante séculos o poderoso Império Austro-Húngaro. Conhecida pelas iniciais A.E.I.O.U., *Austria erit in orbi ultima* (A Áustria sobreviverá a todos na terra), inscrição que desde o século XV podia ser encontrada gravada em portais e arcadas de castelos, catedrais e palácios de diversos países do Império, a dinastia católica dos habsburgos chegou a abrigar em seus tempos de glória até quinze comunidades étnicas e linguísticas. (Brook-Shepherd, 1996: 11).<sup>3</sup> Como lembra o escritor austríaco Stefan Zweig em suas memórias, vivia-se num mundo de segurança absoluta. Naquela monarquia quase milenar, “tudo parecia ter sido criado para perdurar” e a garantia de tamanha imutabilidade provinha da linhagem dos Habsburgos. Observa Zweig:

Nesse grande império tudo se encontrava no seu lugar e solidamente estabelecido, sob a égide suprema do velho imperador. Se ele morresse -- sabia-se ou, pelo menos, assim se pensava -- outro lhe sucederia, e o fato não alteraria de nenhum modo o ritmo da ordem assegurada. (Zweig, 1953:24).

Esse sentimento coletivo de habitar um mundo seguro, em que se podia olhar o futuro sem medo, dava sentido à vida cotidiana de milhões de pessoas. No século XIX o liberalismo austríaco conseguiu expandir esta sensação de segurança para camadas cada vez mais amplas da sociedade. Mas quando o novo século começou, sob as trincheiras da Primeira Guerra, percebeu-se que o mundo da segurança tinha pés de barro e que o progresso científico e tecnológico não correspondia a um avanço moral do ser humano. A formação do jovem Carpeaux deu-se, assim, em um momento de decadência dos valores e das instituições, em que se torna generalizada a sensação de crise e de insegurança.

A partir de 1860 o absolutismo do Império Austro-Húngaro foi substituído pela monarquia constitucional e parlamentar. A crise do *fin-du-siècle* vienense desenvolveu-se, pois, sobre esse solo comum de liberalismo austríaco e regime constitucional, cujo símbolo maior era a *Ringsstrasse*. A Viena da *Ringstrasse*, como ficou conhecida a ampla reforma urbana empreendida pelos liberais no último quartel do século XIX e que alterou significativamente a paisagem da cidade, passou à história como símbolo de uma geração,

---

<sup>3</sup> O historiador Andrew Wheatcroft (1996) cita a inscrição latina com uma pequena variação, *Austria erit in omne ultimum*, o que não altera de forma substancial o sentido dado por Brook-Shepherd.

materializando no espaço os valores e a cultura da alta classe média liberal, cujo poder crescera bastante em Viena. A reforma urbana da *Ringstrasse* adquiriu assim o significado, como nota o historiador Carl Schorske, de um poderoso “índice iconográfico da mentalidade do liberalismo austríaco ascendente”. (Schorske, 1989: 45).

A ligação do liberalismo com as reformas urbanas se tornou tão evidente para os vienenses que, quando a classe dirigente e a opinião pública passaram a colocar em dúvida a eficácia política do liberalismo austríaco, a visão de mundo simbolizada na *Ringstrasse* passou também a ser questionada. Termo que sintetiza uma época, a *Ringstrasse* possuía simbolismo equivalente à época vitoriana dos ingleses, à *Gründerzeit* dos alemães ou mesmo ao Segundo Império francês. (Schorske, 1989: 43).

Além de partilhar o poder com a aristocracia e a burocracia do Império Austro-Húngaro, os liberais austríacos assistiram, na última década do século XIX, ao surgimento de novas forças políticas, que passaram a reivindicar participação nas decisões de poder. Constituídos por operários e artesãos e por indivíduos oriundos do meio rural, esses novos grupos foram a origem dos partidos de massa que nas primeiras décadas do século XX deram o tom dos acontecimentos políticos no país. Os novos atores entraram em cena para contrabalançar o domínio político dos austroliberais, agrupando-se em rubricas ideológicas marcadas, muitas vezes, pela intolerância e pelo radicalismo: pangermânicos anti-semitas, socialistas, nacionalistas eslavos e social-cristãos. A formação e a atuação política de Otto Maria Carpeaux em Viena ocorrem, pois, no contexto de um espectro político assim matizado e cujo pano de fundo é a crise do liberalismo austríaco.

No início do século XX surgem em vários setores da sociedade os sinais agudos da crise que conduziria a capital austríaca ao colapso e mandaria para o exílio o jovem aspirante a filósofo. No célebre desfile de 12 de junho, que comemorou em 1908 os sessenta anos do reinado de Francisco José, já eram bastante tênues os fios que ligavam a coabitação entre as diferentes nacionalidades do Império Austro-Húngaro. Os vienenses estavam convencidos de que a casa da Áustria apenas não fechara suas portas devido à presença unificadora do velho soberano.

Fator igualmente importante na crise austríaca desse período é a nova configuração geográfica do império verificada após a Primeira Guerra Mundial. De segundo país da Europa em território e terceiro em população, a Áustria-Hungria emergiu da guerra na condição de país pequeno e empobrecido, pálida sombra do poderio de outrora. Após o tratado de paz com

os aliados vitoriosos, a Áustria passou a ter apenas 40% do antigo território e sua população foi reduzida de 30 milhões para apenas 6,5 milhões.

Como assinala Brook-Shepherd (1996), com as transformações no mapa da Europa Central, Viena deixou de ser o grande centro de poder da região e capital de um império que congregava várias nações para existir na condição de simples capital de uma pequena república. A nova situação foi resumida pelo primeiro-ministro francês Georges Clemenceau com a expressão: *Ce qui reste, c'est l'Autriche* (O que resta é a Áustria). (Brook-Shepherd, 1996: 249). A transformação geográfica do Império Habsburgo foi tão brusca que criou um “complexo de redução” e um profundo sentimento de inferioridade entre seus habitantes. (Leser, 1996: 169). Assim, a Áustria do então estudante Otto Maria Carpeaux transforma-se, com a renúncia do imperador Carlos (1887-1922) em novembro de 1918, na chamada Pequena Áustria.

A Áustria de Carpeaux correspondia a essa pequena Áustria do pós-guerra. Uma república que já nascia sob forte crise de identidade, sem saber se era alemã ou austríaca, se permanecia fiel à herança dinástica dos Habsburgos ou se adotava em definitivo a cultura liberal e laica simbolizada pela *Ringstrasse*. Nos anos 30, Carpeaux refletiu sobre o destino de seu país e formulou um diagnóstico político, religioso e cultural desta crise em seus escritos do período. (Ventura, 2002; 2017).

### **3. Viena, uma escola do ouvir**

Que relações de força poderão existir entre o ambiente intelectual de uma metrópole em que a música ocupa posição central no cotidiano de seus habitantes – capaz de dissolver as dissonâncias de língua, raça, nação e ideia numa harmoniosa síntese cosmopolita – e a adoção de uma postura metodológica processual capaz de incluir os sons, os corpos e os objetos que o envolvem num ambiente cultural-comunicativo? Como caracterizar uma paisagem urbana que, ao se constituir de elementos estrangeiros, torna-se terreno fértil para o desenvolvimento de uma cultura coletiva e que se abre para o ângulo da escuta? (Kamper, 2016: 13).

Instado por um movimento de atenção à cultura do ouvir e motivado pela abertura teórica trazida pela percepção de que, como escreve Menezes (2016: 22), “estamos enredados em processos comunicativos, participamos de uma teia de vínculos também sonoros”, esta leitura dos escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux busca os vínculos entre a paisagem

sonora presente na cultura musical vienense do *fin-du-siècle* e do início do século 20 e os marcos teóricos que informam a cultura do ouvir. (Menezes, 2012; 2016).

Assim, interessa-nos identificar e descrever os enlaces possíveis entre essa escola do ouvir chamada Viena<sup>4</sup> e a cosmovisão que surge dos escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux, vienense que emigrou para o Brasil em 1939, e onde produziu a maior parte de sua obra. Como dissemos antes, Otto Maria Carpeaux construiu uma obra entre idiomas e entre culturas e seu exílio lingüístico transformou-se, aos poucos, num espaço comunicativo translingüístico.

A escola do ouvir chamada Viena foi produto de um ambiente e de uma mentalidade naturalmente aberta ao estrangeiro, desde o período em que era a capital do império austro-húngaro. Império formado por múltiplas nacionalidades, tudo o que vinha de fora era valorizado e incorporado à sua própria cultura, recebendo uma coloração vienense especial. “Durante dois séculos falou-se mais espanhol, italiano e francês na Corte austríaca do que alemão”, relembra Stefan Zweig (2013: 282).

Para o escritor austríaco, a cultura vienense seduzia os estrangeiros, pois sabia assimilar e misturar elementos diversos, harmonizando-os no conjunto da cultura europeia. Esse era o segredo da vocação universalista de Viena e não será exagero pensar que o universalismo e a erudição de Otto Maria Carpeaux sejam produtos desse ambiente de formação.

Essa mentalidade que se abre aos elementos estrangeiros era visível no cotidiano da cidade, em que as particularidades dos povos vizinhos ganhavam expressão nas ruas, numa composição mista, múltipla, plural. Vejamos a descrição de Zweig para o que se passava nas ruas de Viena:

Graças aos trajes nacionais que eram usados de maneira livre e despreocupada, por toda parte sentia-se a presença colorida dos países vizinhos. Havia a guarda húngara com suas espadas típicas e seus sobretudos com debruns de pele, as amas da Boêmia com suas largas saias coloridas, as camponesas da região do Burgenland com suas toucas e seus corpetes bordados, exatamente os mesmos que trajavam para ir à igreja na aldeia natal; havia as feirantes com seus aventais berrantes e lenços de cabeça, os bósnios com suas calças curtas e o fez vermelho, que iam de porta em porta vender ‘djibuks’ e adagas, os habitantes dos Alpes com seus joelhos à mostra e o chapéu de penas, os judeus da Galícia com seus cachos enrolados e longos cáftans, os rutenos

---

<sup>4</sup> Essa mesma arte de ouvir se manifestava também em palestras e audições públicas feitas por políticos e publicistas como Karl Kraus.

com suas peles de ovelha, os viticultores com seus aventais azuis; e no meio de tudo isso, como símbolo da unidade, os uniformes coloridos dos militares e as batinas do clero católico. Todos andavam por Viena em seus trajes típicos, como andariam em sua terra natal, ninguém se sentia fora de lugar, pois todos se sentiam em casa, era a sua capital, não se sentiam estranhos, e nem eram vistos como estranhos. (Zweig, 2013: 283).

Todos em Viena alimentavam-se dessas particularidades estrangeiras, e essa capacidade de assimilar e conviver com o elemento de fora encontrou eco na literatura (Grillparzer, Schiller e Hofmannsthal, por exemplo) e, principalmente, na música.

O fato de ter se tornado quase um lugar comum nos referirmos a Viena como a cidade da música (assim como Florença foi o berço da pintura) deve-se a essa capacidade de absorver e valorizar o múltiplo e o plural.

É deste modo que, naqueles momentos cruciais da música clássica residiam em Viena figuras como Metastásio, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Strauss e Mahler, num movimento que invade o século 20, com Arnold Schoenberg. “Nunca nenhuma cidade foi mais abençoada pelo gênio da música do que Viena nos séculos XVIII e XIX”, escreve Zweig (2013: 285). Todos vinham para Viena, pois sentiam que o clima cultural da cidade era favorável à arte.

Não pode ser esquecido o contexto político e social em que se deu a maturação dessa cultura musical, em que se destacam três fatores: a crise do liberalismo austríaco, a ascensão da política de massas e a estetização da vida burguesa vienense. Esta última particularidade era o que permitia que mais e mais vienenses se sentissem motivados a apreciar obras de arte e espetáculos musicais, em especial a ópera. “Quando, na ópera, se junta teatro e música, a combinação estética alcança a expressão fiel da maneira vienense de perceber a realidade, de se relacionar com ela”. (Alegre, 2015: 40). Em outras palavras, a cultura artística impregnou-se em todos os aspectos da vida social, cultura esta feita mais de vínculos sonoros do que visuais.

Viena respirava música e essa mentalidade se fazia presente também no âmbito familiar: o aprendizado de um instrumento era tão natural quanto a alfabetização. A música de câmara estava presente no cotidiano dos lares, assim como a participação em coros e orquestras era parte do cotidiano das pessoas. O Burgtheater era o símbolo máximo daquela cultura musical, uma perfeita miniatura daquela cidade que colocou a arte de ouvir no centro de sua vida. Escreve Zweig:

Praticamente em cada lar faz-se música de câmara uma vez por semana, toda pessoa culta toca algum instrumento, qualquer filha nascida em uma família com alguma posição social sabe cantar lendo notas e participa de coros e orquestras. Quando o cidadão vienense abre o jornal, seu primeiro olhar não busca o que se passa no mundo da política; ele procura o programa da Ópera e do Burgtheater, procura pelo nome dos cantores, dos regentes, dos atores. Uma nova obra se torna um acontecimento, uma estreia, a contratação de um novo regente, de um novo cantor na Ópera provoca infundáveis discussões, e os rumores de bastidores sobre os teatros invadem toda a cidade. Pois para o vienense o teatro, mais precisamente o Burgtheater, é mais do que apenas um teatro; é o microcosmos que reflete o macrocosmos, uma Viena sublimada, concentrada, dentro de Viena, uma sociedade dentro da sociedade. (Zweig, 2013: 287).

Esse apego dos vienenses à música não se restringia às camadas economicamente médias e superiores da população: chegava até as camadas populares, por meio de bandas militares, coros comunitários e até músicos da noite. Zweig lembra que:

As bandas militares de cada regimento competiam entre si, e nosso exército – lembro apenas o início da trajetória de Lehár – tinha melhores maestros do que generais. Qualquer bandinha de damas no parque Prater, qualquer pianista nas tabernas de vinho estava sujeito a esse controle impiedoso, pois para o vienense médio a qualidade da banda era tão importante quanto à do vinho, e assim o músico precisava tocar bem, senão estava perdido, senão era demitido. (Zweig, 2013: 289).

Mas voltemos à nossa pergunta inicial: que relações de força podem ser estabelecidas entre a cultura do ouvir e esse ambiente de formação que estamos circunscrevendo? Ora, a disseminação de uma cultura musical numa determinada comunidade possibilita a criação de um ambiente que, por sua vez, promove a eclosão de vínculos, de trocas simbólicas, de pertencimento. O percurso que buscamos neste estudo requer um movimento que segue a trilha aberta pelo filósofo Dietmar Kamper, para quem “é preciso mudar do ângulo de vista para o ângulo de escuta” (2016:113). Mesmo correndo o risco de um anacronismo, buscaremos identificar na Viena da Ringstrasse um exemplo daquilo que Kamper descreve como uma nova época para o ato de ouvir.

Ao caracterizar a cultura do ouvir, Menezes (2016) explica que o universo sonoro é gerador de ambiente, em que os corpos envolvidos são inevitavelmente afetados, seja de modo opcional ou contingencial.

Considerando que os sons implicam a materialidade das ondas que nos envolvem, ondas das quais participamos, acrescentando outras ondas, podemos dizer que fisicamente os sons geram um determinado ambiente no qual os envolvidos – corpos e objetos – participam de forma compulsória: geralmente não podem escolher não serem tocados pelos sons. (Menezes, 2016: 25).

Um exemplo desse ambiente sonoro gerador de vínculos pode ser extraído de alguns aspectos presentes no processo de ruptura operado por Arnold Schönberg na música, que rompeu com o sistema harmônico diatônico (escala diatônica) que representava, desde a Renascença, a antiga ordem da música ocidental. Como explica o historiador Carl Schorske (1989:324), o sistema tonal – em que os tons tem valores desiguais – correspondia à cultura hierárquica racionalmente organizada.

De fato, a tonalidade na música pertencia ao mesmo sistema sócio-cultural onde se encontrava a ciência da perspectiva na pintura, com seu foco centralizado: o sistema barroco do status na sociedade e do absolutismo constitucional na política. Fazia parte da mesma cultura que privilegiou o jardim geométrico – o jardim como extensão da arquitetura racional sobre a natureza. (Schorske, 1989: 324).

Ora, Schönberg expande a dissonância e explode com a tonalidade fixada pela consonância. “Na música e em outros setores, o tempo avançou sobre a eternidade, a dinâmica sobre a estática, a democracia sobre a hierarquia, o sentimento sobre a razão”, escreve Schorske. (1989: 324). A partir daquele momento, os tons cromáticos terão todos um único valor, formando um universo musical de tons igualitários.

Observa-se uma oposição entre estabilidade e movimento, entre consonância e dissonância, pois na escala tonal esta dissonância era permitida apenas como parte da consonância. Tratava-se, assim, de uma tonalidade controlada. Agora o compositor, e o ouvinte, será arrastado para o silêncio, para o inaudível, o misterioso, o novo. Em sua *Teoria da Harmonia*, de 1911, Schönberg escreve que “o que conta é a capacidade de se ouvir, de olhar profundamente para dentro de si mesmo. [...] Dentro, onde começa o homem do instinto, lá, felizmente, toda teoria se desfaz [...]”.(Schorske, 1989: 325-326).

Nossa hipótese é a de que a ruptura promovida por Arnold Schönberg com a ordem tonal hierárquica está em consonância com o método que preza pela inclusão de diferentes caminhos, buscando em cada um seu valor. Estamos diante de visadas epistemológicas

semelhantes, de posturas similares frente ao objeto e são esses indícios que buscaremos ao analisar os escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux.

#### **4. A crítica de música em *Signale für die musikalische Welt***

Nessa Viena culturalmente aberta e vocacionada para a o debate público e para a cultura do ouvir, o jovem Otto Maria Carpeaux teve uma atuação destacada durante os anos de 1930. Suas atividades no jornalismo, como crítico e ensaísta, tem início com artigos sobre música para a revista *Signale für die musikalische Welt*, de Berlim. Nessa revista, ele publicou, entre 1931 e 1934, um total de 13 artigos sobre música erudita.

Fundada por Bartholf Senff em 1842, *Signale für die musikalische Welt* foi uma das mais importantes revistas dedicadas à música erudita na Europa. Assinando seus artigos pelo seu nome de família (Otto Karpfen), Carpeaux, então com 31 anos, escreve sobre Mozart, Haydn, Strawinsky, Beethoven e outros compositores, discutindo questões relacionadas à estética musical e ao valor da obra de arte.

O primeiro dos artigos de *Signale für die musikalische Welt* que destacamos para análise aborda a ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Já no título, lê-se a pergunta que inspira e informa todo o artigo: *Don Giovanni* é uma obra de arte romântica?, pergunta Carpeaux. O mote do artigo é a crítica feita por S. Brichta em uma edição anterior da mesma revista que, de acordo com o crítico, coloca novamente em discussão o conteúdo e a forma (Gehalt und Form) daquela que ele considera como a “ópera das óperas”.

No decorrer do artigo, o autor invoca elementos para demonstrar sua hipótese: “arrisco-me, em um primeiro momento, na afirmação, aparentemente paradoxal, qual seja, a de que *Don Giovanni* constitui-se numa obra de arte romântica.” (Karpfen, 1931: 747).<sup>5</sup> Na sequência, ele irá expor alguns argumentos nessa direção, como, por exemplo, o motivo e o ambiente em que transcorre a ópera, derivados do teatro espanhol. “Tomamos por base o conceito de romantismo conforme foi desenvolvido de modo magistral por Fritz Strich e aplicado à literatura, pois encontramos aqui todos os elementos românticos”, escreve o crítico. (Karpfen, 1931:747).

Esses elementos são, por exemplo, a fantasia sem limites que resulta de uma mistura de motivos trágicos e burlescos, a vida real que dá lugar aos elementos místicos representados

---

<sup>5</sup> „Don Giovanni ein romantisches Kunstwerk?“. Publicado em *Signale für die musikalische Welt*. No. 29/30, 89. Jahrg., Berlin, 15/julho/1931, p. 746-748.

pelo céu e inferno, além do recurso à ironia como desfecho para a tensão máxima do enredo. Por fim, o autor recorre, em sua explicação, a um episódio de sua experiência pessoal, evidenciando o ambiente musical em que ele se formou:

Quem, como eu, assistiu a encenação de *Don Giovanni* sabe que esta ópera imita o estilo da *Commedia del'arte*. Talvez estejamos, com *Don Giovanni*, diante da primeira e única obra-prima da ópera romântica, em contraste a todas representações habituais da história da música. (Karpfen, 1931:748).

Também sob a forma de uma interrogação, o artigo “Onde estamos” se ocupa da crise de criação no campo da música. “Que há uma séria crise no campo da música, disso não há dúvida”, escreve Carpeaux já no início do artigo. (Karpfen, 1931a: 923).<sup>6</sup> O crítico identifica naquele momento não apenas um enfraquecimento das forças criativas, que se mostram incapazes de produzir algo novo em matéria de arte, mas, como ele observa, há também pouco interesse pela realização de exposições de arte, cuja causa não estaria apenas na crise econômica, como a que ocorreu nas décadas de 1920 e 1930 na Áustria.

Assim, tomando a crise como algo aparentemente incontestável, ele pergunta: “a música ocidental está em declínio?” (Karpfen, 1931a: 923). Otto Maria Carpeaux desloca sua reflexão para o contexto da filosofia da história e busca uma saída para o impasse filosófico que esteja equidistante das duas grandes interpretações sobre o sentido da história que marcavam o contexto europeu naquele momento.

A primeira dessas interpretações é a crença no progresso (*Fortschrittsglauben*), sintetizada na visão de que o processo histórico é contínuo, cujo desenvolvimento, na música, estaria numa linha de continuidade (ou evolução) que inicia com Palestrina e Bach, continua com Bach e Beethoven e prossegue de Beethoven a Wagner. “Mas o desenvolvimento da humanidade não se faz em linha reta e sim em espiral e, na arte, não há nem progresso nem domínio”, escreve ele. (Karpfen, 1931a: 924).

Ao mesmo tempo, o crítico austríaco recusa o diagnóstico da “decadência do ocidente”, de Oswald Spengler, tão em voga naquele momento. Seus defensores, escreve o crítico, acreditam que a música ocidental está igualmente em declínio e que, no futuro próximo, “uma sonata de Beethoven não será mais do que um pedaço de papel fazendo a apologia da decadência da humanidade”. (Karpfen, 1931a: 924).

---

<sup>6</sup> Wo stehen wir?. Publicado em *Signale für die musikalische Welt*. No. 41, 89. Jahrg., Berlin, 07/Oktobre/1931, p. 923-924.

Neste ponto, Carpeaux deixa evidente sua convicção na historicidade profunda dos fenômenos ao recusar hipóteses que, ainda que bem formuladas, o afastam de sua crença no curso natural da história que, como vimos, não evolui nem progride em linha reta, mas segue num movimento espiral. “Recusamos tanto as ideias otimistas quanto as pessimistas com seu destino trágico e não nos prendemos em hipóteses brilhantes, mas em sólidos princípios históricos”. (Karpfen, 1931a: 924).

Ao final do artigo, Otto Maria Carpeaux posiciona-se em relação ao futuro da música, ao defender a música atonal de Strawinsky, que ele qualifica como um “novo estilo criativo”.

Temos presenciado a força de um novo estilo criativo no atonalismo (Época atonal), que promove uma quebra dos instrumentos artísticos (Handwerkzeug zerbrochen), como se vê na mais recente obra de Strawinsky, que está ligada a um novo classicismo. (Karpfen, 1931a: 924).

Para Carpeaux, era pouco provável que a música ocidental viesse a experimentar no futuro uma fase de renascimento do romantismo, visto que classicismo e romantismo sempre foram forças antagônicas, sintetizando, em boa medida, o próprio movimento dialético da história da arte. Ao contrário, o crítico aponta o atonalismo como uma configuração musical inovadora, uma quebra de paradigma no ambiente musical do Ocidente.

## **5. Considerações finais**

Como vimos no início deste artigo, a experiência da Primeira Guerra Mundial trouxe para os austríacos um rompimento drástico e traumático com o passado. Os habsburgos detinham o poder há tanto tempo que sua presença se fundira com a própria identidade do país. Quando eclodiu a Primeira Guerra, e principalmente quando esta terminou, reduzindo a geografia do Império a cerca de 40% do que era, seus súditos viram o até então inabalável poder aristocrático ruir como um castelo de cartas. A sensação de perda foi ainda maior para as gerações de vienenses nascidas na última década do século XIX e na primeira década do século XX. Otto Maria Carpeaux pertenceu à geração que chegou à juventude e à idade adulta em meio aos escombros da guerra e ao turbulento nascimento da República. Na antológica frase de Karl Kraus, a Viena do jovem Carpeaux assemelhava-se a um “campo de provas para a destruição do mundo”. (Janik-Toulmin, 1991: 67).

A Áustria posterior à Primeira Guerra era como uma majestosa árvore sem membros, pálida sombra daquilo que já fora. Além da escassez de produtos básicos e da crise monetária,

a Pequena Áustria não podia mais contar com as fábricas, minas e os campos de petróleo que tinham até então produzido a riqueza do país, a maioria situados nos países anexados após a guerra.

Com a Primeira Guerra desapareceu também toda a autoridade política e administrativa que caracterizava a monarquia dual dos Habsburgos. Uma autocracia construída pelo imperador Francisco nos anos 1800 e mantida pelas políticas centralizadoras de Metternich e Francisco José, mas que no final do século XIX experimentava um lento e silencioso processo de destruição. Todo o monumental território que se estendia do Vale do Pó aos Cárpatos, criado há 300 anos com a finalidade de proteger a Europa dos turcos, agora estava reduzido à Pequena Áustria. Aos vienenses, portanto, impunha-se a tarefa de construir o futuro de uma sociedade que, no alvorecer do século, precisava superar o complexo de redução e enfrentar sua nova realidade geopolítica.

Na década de 30, Carpeaux engajou-se na construção de iniciativas sociais necessárias para dar fôlego e sustentação à nova realidade do país. Há todo um trabalho em prol da sociedade a ser feito nesta pequena Áustria e ele empenhou-se nesta missão. Como relatam Janik e Toulmin, o colapso das velhas dinastias da Europa central havia deixado um novo mundo para ser construído. “Havia uma Constituição a elaborar, um parlamento a organizar, um sistema efetivo de democracia social a pôr em funcionamento. Era um tempo para construção e para olhar em frente.” (Janik-Toulmin, 1991: 288-293).

Talvez por isso o jovem Carpeaux tenha trocado a ciência pela carreira de publicista. Quando, a partir dos artigos publicados em *Der Christliche Ständestaat*, ele se propôs a fazer um diagnóstico da situação política da Áustria no contexto europeu posterior à Primeira Guerra, ele o fez a partir de um ponto de vista que era, ao mesmo tempo, político, filosófico, histórico e moral e orientado para a preservação da herança intelectual e religiosa da civilização da casa da Áustria.

Assim, os dois principais elementos do pensamento de Carpeaux em Viena eram o clericalismo político e o conceito de missão histórica a ser desempenhada pela Áustria na Europa. Ora, essas duas idéias -- o catolicismo e a missão geopolítica -- derivam da visão habsburga de mundo. Tanto a vertente eclesiástica quanto a política refletem visões essencialmente conservadoras da sociedade. Seu engajamento na imprensa política de orientação católica tinha por finalidade resgatar, ainda que em novo tom e envolvendo outros

protagonistas, a velha vocação habsburga de controlar os destinos do império, agora enfraquecido militar e geograficamente.

O conservadorismo político e clerical de Carpeaux em sua fase austríaca deriva desta concepção de mundo católica ligada à dinastia da casa da Áustria, à qual ele se manteve como um herdeiro intelectual. E a superação da tragédia pessoal configurou-se na tortuosa trajetória e na extraordinária obra que o jornalista e ensaísta construiu em seu exílio brasileiro.

No decorrer deste artigo, uma pergunta se fez insistente: como caracterizar uma paisagem urbana que estabelece vínculos sonoros que se materializam no desenvolvimento de uma cultura que se abre para o ângulo da escuta? É possível falar-se de Viena como uma escola do ouvir? Como dissemos acima, a cultura musical vienense da *Ringstrasse* possibilitou a criação de um ambiente que, por sua vez, promoveu a eclosão de trocas simbólicas e de vínculos que se impregnaram por todos os aspectos da vida social.

Acreditamos não ser um exagero afirmar que essa disseminação de vínculos sonoros permite que se fale de Viena como uma escola do ouvir. Uma escola que protagonizou a mudança, como explica Kamper, do “ângulo de vista para o ângulo de escuta”, mudança esta que é uma das marcas da comunicação na contemporaneidade. Os escritos sobre música de Otto Maria Carpeaux, cuja análise preliminar aqui apresentamos, devem ser compreendidos, pois, nesse contexto.

## Referências

- ALEGRE, Pedro. (2015). “Viena estética: arte e política na crise da cultura”. In: **Revista A!**, Vol. 03, No. 03. Fonte: <https://revista-a.org/home/academia/edicoes-anteriores/volume-03/> Acesso em 10/09/2018.
- BROOK-SHEPHERD, Gordon (1996): **The Austrians. A Thousand-year Odyssey**. London, Harper Collins Publishers.
- HOFMANN, Paul. (1996): **Os vienenses. Esplendor, decadência e exílio**. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio.
- JANIK, Allan/TOULMIN, Stephen. (1991): **A Viena de Wittgenstein**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Campus.
- KAMPER, Dietmar. (2016) **Mudança de horizonte: o sol novo a cada dia, nada de novo sob o sol, mas...** Trad. Danielle Naves de Oliveira. São Paulo: Ed. Paulus.
- KARPFEN, Otto. (1931) “Don Giovanni ein romantisches Kunstwerk?”. In: **Signale für die musikalische Welt**, Ano 89, No. 29/30, 15/julho/1931, p. 746-748. Berlim, Coleção de Periódicos de Música da Biblioteca Nacional Austríaca (Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek).
- KARPFEN, Otto. (1931a) “Wo stehen wir? ”. In: **Signale für die musikalische Welt**, Ano 89, No. 41, 07/Oktobre/1931, p. 923-924. Berlim, Coleção de Periódicos de Música da Biblioteca Nacional Austríaca (Musiksammlung, Österreichische Nationalbibliothek).
- LESER, Norbert. (1986) **Genius Austriacus**. Viena-Colônia-Graz.

- MENEZES, José Eugenio. (2012) “Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade”. **In:** MENEZES, J. E. e CARDOSO, M. **Comunicação e cultura do ouvir**. São Paulo: Ed. Plêiade.
- MENEZES, José Eugenio. (2016) **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: UNI Editora.
- SCHORSKE, Carl. E. (1989) **Viena Fin-de-Siècle. Política e Cultura**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras.
- STEINER, George. (1990) **Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras.
- VENTURA, Mauro Souza (2002): **De Karpfen a Carpeaux: formação política e interpretação literária na obra do crítico austríaco-brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks.
- VENTURA, Mauro Souza. (2015) **A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica.
- VENTURA, Mauro Souza. (2017) “Otto Maria Carpeaux: trajetória e obra de um herdeiro intelectual da Casa da Áustria”. **In:** PRUTSCH, U.; BERTONHA, J.F.; SZENTE-VARGA (Coords.). **Aventureiros, utopistas, emigrantes del Império Habsburgo a las Américas**. Madrid: Iberoamericana; Vervuert: Frankfurt Am Main.
- WHEATCROFT, Andrew. **The Habsburgs. Embodying Empire**. London, Penguin Books, 1996.
- ZWEIG, Stefan. **O mundo de ontem. Memórias de um europeu**. Trad. Manuel Rodrigues. Rio de Janeiro, Liv. Civilização, 1953.
- ZWEIG, Stefan. “A Viena de ontem”. **In:** **O mundo insone e outros ensaios**. Trad. Cristina Michaelles. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.