

5

A questão da linguagem no Romantismo musical

5.1

Crítica musical e música poética

Como foi dito, o Romantismo filosófico-literário alemão colocou as bases daquilo que se constituiu como a filosofia romântica da música, a partir de sua inevitável relação com a linguagem. A partir de então, esses encontros e desencontros passam a ser manifestamente tratados também na prática compositiva e na crítica musical então nascente. As divergências entre música vocal e instrumental, música absoluta e música programática, linguagem musical e linguagem verbal, encontram nas críticas de jornais especializados um importante lugar de discussão.

O primeiro jornal musical relevante na Alemanha foi o *Allgemeine musikalische Zeitung*, fundado em 1798, em Leipzig. Foi nele que E. T. A. Hoffmann, integrante do círculo romântico de Berlim, publicou suas importantes resenhas. Hoffmann foi uma relevante figura na transição do Romantismo filosófico-literário para o Romantismo musical. Escritor de romances e contos fantásticos, mas também compositor e crítico musical, foi o primeiro a utilizar o termo “romântico” para se referir a obras musicais específicas. Além de trazer para um plano concreto as reflexões teóricas dos autores que o precederam (Wackenroder, Tieck, Novalis e Schlegel), realizando, com isso, uma nova elaboração de seus conceitos, Hoffmann também foi o primeiro a utilizar o sublime como uma categoria estética central para a compreensão da música romântica então emergente, mais especificamente a obra da segunda fase de Beethoven. Antes dele, Johann Abraham Peter Schultz já havia associado o gênero sinfônico ao sublime, no artigo *Symphonie* da enciclopédica *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, editada por Sulzer. Mas, nesse caso, a associação se ligava meramente à grandeza e potência sonora da massa orquestral na sinfonia que, dentro da dimensão retórica afetiva, “é especialmente apropriada para a

expressão do grandioso, do solene e do sublime.”¹ Nos escritos de Hoffmann, ao contrário, o sublime assume um protagonismo inédito: ele é a expressão mais aguda da música enquanto arte romântica.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant definiu o sublime como um tipo de experiência estética que revela a fissura entre as capacidades receptivas do homem e a natureza, bem como o abismo entre a sua sensibilidade e o seu intelecto. Por isso, é um misto de dor e prazer: dor pela violência que a magnitude ou a força incomensurável da natureza exerce sobre a nossa faculdade de abarca-la e prazer por descobrirmos na razão um caminho para nos projetarmos ao infinito, excedendo a natureza sensível. No Romantismo, a arte se torna o *topos* do jogo dessas forças conflitantes, onde se expressa o luto melancólico pela cisão do homem com a natureza e consigo mesmo, bem como o anseio por uma sonhada reconciliação, a qual é negada definitivamente na realidade, mas almejada no plano ideal. Por isso, o sublime passa a disputar com o belo a primazia enquanto paradigma estético romântico.

Dentre os diversos textos de Hoffmann acerca da música, sem dúvida, o mais importante é a sua recensão à Quinta Sinfonia de Beethoven – considerada por muitos como o marco inicial do período romântico na música – justamente por estabelecer a ponte entre as reflexões estéticas do Romantismo filosófico-literário com uma obra musical particular. A publicação se divide em três partes: na primeira, há uma exposição geral de seus ideais estéticos, na segunda, é feita uma análise da estrutura musical da sinfonia (com um nível de profundidade raro na época) e, na terceira, o autor faz as suas considerações finais, articulando os ideais estéticos com os aspectos objetivos da obra analisada. Logo no início, são expostas suas ideias principais:

Quando se fala da música enquanto uma arte autônoma dever-se-ia pensar somente na música instrumental, a qual, desprezando toda ajuda e toda mistura de uma outra arte, exprime de maneira pura a essência da arte, que somente nela se faz reconhecer. Ela é a mais romântica das artes – poder-se-ia quase dizer: a única puramente romântica. A lira de Orfeu abriu as portas do Hades. A música abre ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos que o circunda, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se entregar ao inefável. Quão pouco os compositores de música instrumental reconheceram essa essência característica da música, ao tentar representar aqueles sentimentos determináveis, ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas!²

¹ SCHULTZ *apud* VIDEIRA, *Op. Cit.*, 2009, p. 156.

² HOFFMANN *apud* VIDEIRA, *Op. Cit.*, 2009, p.203.

Reaparecem alguns dos temas já abordados por Wackenroder e Tieck, bem como por F. Schlegel e Novalis: crítica à pretensão de tornar a música uma arte imitativa, plástica; valorização da música perante as demais artes, especialmente a música instrumental; e caracterização desta como um tipo de linguagem do inefável. Uma importante contribuição de Hoffmann, como já foi dito, é a integração de tais ideias com um profundo conhecimento técnico-musical. Além das enunciações estéticas românticas, ele elabora uma análise dos diversos elementos musicais (melodia, harmonia, forma, orquestração e dinâmica) percebendo neles a estrutura que unifica a obra analisada e que permite vislumbrar nela a sua potência estética específica, capaz de elevar o ouvinte ao reino do infinito.

Um dos pontos mais explorados do texto é a questão da importância do gênio na composição musical. Ao falar de Beethoven, ele mostra sua discordância com relação àqueles que veem “em suas obras apenas produtos de um gênio que, sem se preocupar com a forma e a escolha das ideias, se abandona a seu fogo e às inspirações súbitas de sua imaginação”³. Ao contrário, para Hoffmann, “no que se refere à reflexão, ele deve ser colocado ao lado de Haydn e Mozart. Ele separa o seu eu do reino interior dos sons e comanda a este como senhor absoluto”⁴.

Assim, ele compara Beethoven a Shakespeare, pelo modo como ambos constituem a unidade de suas obras sem recorrerem a modelos estruturais rígidos ou regras dadas pela tradição. Através de seu gênio e reflexão, eles foram capazes de criar uma estruturação orgânica em suas obras.

(...) somente o olhar aprofundado [apreende] que uma bela árvore, [com seus] botões e folhas, flores e frutos, resulta de uma única semente: da mesma forma, é somente um detalhamento muito profundo na estrutura interna da música de Beethoven que revela a elevada reflexão do Mestre, reflexão esta que é inseparável do verdadeiro gênio e que é nutrida pelo contínuo estudo da arte.⁵

A analogia da obra artística com um organismo é herdada de autores como Herder e Kant, bem como dos primeiros românticos, que utilizavam o organicismo para se opor ao mecanicismo da poética classicista. Nas palavras de A. W. Schlegel ao contrário da forma mecânica que é comunicada “por meio de uma força externa, meramente como um acréscimo accidental, sem referência ao

³ *Ibidem*, p. 206.

⁴ *Ibidem*, p.207.

⁵ *Idem*.

seu caráter”, a forma orgânica “se revela de dentro, do seu interior” e, por isso, no reino da arte, “todas as formas genuínas são orgânicas”⁶.

O princípio organicista é particularmente esclarecedor do processo compositivo de Beethoven. A construção formal das obras de sua segunda fase (entre as quais se encontra a Quinta Sinfonia) se caracteriza pelo desenvolvimento progressivo de pequenos motivos em direção a uma totalidade formal, a qual não é imposta de fora, mas fruto da necessidade interna dos elementos individuais, tal como uma árvore emerge de sua semente. O próprio Hoffmann descreve como se dá esse procedimento na Quinta:

Não há ideia mais simples do que aquela que o mestre utilizou como fundamento do Allegro inteiro e com admiração nos damos conta de como ele, através dos procedimentos rítmicos, soube acrescentar todas as ideias secundárias e todos os episódios a esse tema simples, de modo a que eles servissem apenas para desdobrar sempre mais e mais o caráter do todo, que aquele tema podia indicar. Todas as frases são curtas, consistindo em apenas dois, três compassos e são, além disso, distribuídas numa alternância constante dos instrumentos de corda e dos instrumentos de sopro. Dever-se-ia crer que, a partir de tais elementos somente poderia surgir algo fragmentado, difícil de compreender: mas, ao invés disso, é justamente esse arranjo do todo, assim como a constante e sucessiva repetição das frases curtas e de acordes isolados, que prendem o ânimo num anseio inefável.⁷

Quando o autor enfatiza a unidade do todo a partir de uma ideia principal que se constrói de dentro para fora, bem como quando antes afirmara que a música de Beethoven suspende todo o mundo circundante e todos “os sentimentos definíveis por conceitos”, ele se aproxima daquela experiência simbólica de imediatidade e verdade proclamada por Wackenroder e Tieck, por influência da estética de Moritz. Sendo música instrumental e, portanto, livre de determinações conceituais, bem como dotada de uma construção orgânica auto geradora que suspende as imposições formais externas, a música de Beethoven parece se impor como um dizer perfeito e acabado, absoluto.

No entanto, Hoffmann destaca que isso se dá em meio a elementos díspares e fragmentados, produzindo no ânimo um “anseio inefável”. De fato, o desenvolvimento progressivo dos motivos e temas musicais por Beethoven não é contínuo e fluido. Quando novas ideias musicais são apresentadas, frequentemente, aparecem sem uma transição clara que as anuncie e permanecem coabitando com a ideia musical anterior ainda não resolvida. Desse modo, os momentos particulares parecem exceder sempre a si mesmos e entrar em

⁶ SCHLEGEL, *apud* ABRAMS, *Op. Cit.*, 2010, p. 284.

⁷ *Ibidem*, pp. 214-215.

confronto entre si. Para evitar que o todo seja caótico, Beethoven precisa domá-lo através de uma violenta e rígida estruturação tonal. Assim, tais obras, ao invés de realizarem um equilíbrio harmonioso entre os momentos expressivos e a totalidade formal, se conformam a partir do seu conflito.

Esse atrito progressivo geralmente significa também um acúmulo de dissonâncias, cuja resolução parece sempre insuficiente. Por isso, a conclusão dos movimentos onde esse tensionamento se radicaliza demanda sempre uma ênfase enérgica. E, no caso da Quinta, segundo Hoffmann, mesmo essa conclusão reiterada acaba anulando a si própria:

O apaziguamento completo do ânimo, proporcionado mediante diversas figuras conclusivas, é neutralizado através desses acordes isolados com pausas (que lembram os golpes isolados do Allegro inicial da sinfonia), e o ouvinte fica em novo estado de tensão através dos últimos acordes. Seu efeito é como de um fogo que se acreditava apagado, e que volta a golpear as alturas com chamas claras e ardentes.⁸

Por isso, a experiência fundamental proporcionada pela música de Beethoven é o “anseio infinito” (*unendliche Sehnsucht*). A violência do conflito interno e a indeterminação significativa da obra analisada por Hoffmann não conduzem à presença do Absoluto, mas ao sentimento de ausência, desencadeiam não a plenitude do belo, mas o desamparo do sublime.

[...] a música instrumental de Beethoven nos abre o reino do colossal e do incomensurável. Raios incandescentes penetram através da profunda noite desse reino, e nós reconhecemos as sombras gigantescas que se agitam como ondas e nos circundam, cada vez mais perto, e aniquilam tudo em nós, exceto a dor do anseio infinito, na qual todo prazer submerge, e como visionários extasiados, nós seguimos vivendo somente nessa dor que, consumindo em si – mas sem os destruir – o amor, a esperança e a alegria, quer fazer nosso peito explodir com o ressoar conjunto de todas as paixões.⁹

O terror sublime da música beethoveniana aniquila “tudo em nós”, deixando restar somente a “dor do anseio infinito”. Essa afirmação de uma presentificação da ausência afasta o pensamento de Hoffmann da compreensão simbólica da música e o conduz para aquela dimensão sentimental elaborada por Friedrich Schlegel e Novalis. Mas no caso destes, a auto consciência sentimental da ausência era apenas o primeiro momento para o desdobramento seguinte no progressismo reflexivo romântico. Contrariamente, para Hoffmann, a música já é a efetivação total do Romantismo, expressão dolorosa e simultaneamente prazerosa da condição cindida do homem moderno, dividido entre a infinitude do espírito e a finitude implacável do real. Ela nos liberta das limitações sensíveis e

⁸ *Ibidem*, p. 223.

⁹ HOFFMANN *apud* VIDEIRA, *Op. Cit.*, 2009, pp. 205-206.

nos põe em contato com o reino espiritual do infinito, mas apenas para revelar que este só nos é acessível negativamente, na forma do sentimento do anseio (*Sehnsucht*). Em suma, Hoffmann é tributário tanto do romantismo simbólico de Wackenroder, em sua ideia de música como um dizer que excede os limites do dizível em palavras, quanto do sentimental e alegórico de Schlegel e Novalis, pelo fato de que esse indizível só pode expressar o Absoluto negativamente, na forma de um infinito anseio nostálgico e melancólico.

No exercício crítico de Hoffmann aparece ainda uma questão de fundo, a saber, de que modo um texto feito de palavras pode se manter fiel à potência estética da obra musical criticada, dado que esta se dá em um registro linguístico distinto? Um dos únicos momentos em que o autor se exprime diretamente acerca dessa questão é nas *Reflexões casuais sobre o aparecimento deste jornal* (1820), onde procura explicar aos compositores no que consiste a sua atividade como crítico no *Allgemeine musikalische Zeitung*.

Então aqui você encontrará sua obra não deitada sobre uma prancha sob as mãos assassinas de um anatomista bárbaro, mas de pé ante um espírito aliado que lança um olhar agudo sobre ela, em vez de cortá-la impiedosamente em pedaços, coloca em palavras tudo o que nela descobre, o edifício inteiro com todas as suas maravilhosas complexidades.¹⁰

A tarefa da crítica seria revelar a organicidade da obra, de que modo os elementos individuais se desdobram e constituem a totalidade. Assim, os ouvintes podem perceber como de uma única semente “toda a árvore brotou. De fato, eles verão que árvore, folha, flor e fruto só poderiam assumir aquela forma e cor e não outra.” O seu objetivo último é, então, “levar as pessoas a escutar bem”¹¹.

Esse papel pragmático e pedagógico de mediação entre obras musicais e público, que procura tornar as primeiras mais acessíveis ao segundo, é constitutivo, sem dúvida, de sua escrita. Mas em recensões como a da Quinta Sinfonia, ele não se esgota aí. Hoffmann realiza também um trabalho interpretativo que desdobra, a partir das formas musicais, sentidos poéticos e metafísicos, bem como um determinado desenvolvimento histórico da arte musical pautado pelo paradigma estético do Romantismo.

¹⁰ HOFFMANN. *Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 426.

¹¹ *Idem*.

Sua escrita oscila entre a análise da estrutura musical e a afirmação da incomensurabilidade que a atravessa. Assim, ele expõe como – a partir dos elementos musicais criados e organizados pela força criativa e reflexiva do gênio – os grandes compositores conseguem expressar em suas obras o “anseio infinito”, essa elevação da dimensão mundana ao reino do incondicionado, do qual Hoffmann só pode se aproximar por meio de uma linguagem poética. Sobre Haydn, por exemplo, ele escreve que sua sinfonia nos conduz a uma “vida plena de amor, de bem-aventurança, tal como antes do pecado original, numa juventude eterna; nenhum sofrimento, nenhuma dor; apenas um doce e melancólico desejo pela figura amada”¹². O intuito desse recurso a uma linguagem metafórica é menos decifrar em palavras o que diz a obra musical, que se aproximar poeticamente da força específica do seu dizer enigmático.

Além disso, Hoffmann submete também as obras individuais a um movimento histórico, que conduz a música progressivamente à sua essência própria. Segundo o recensor, o sublime da Quinta Sinfonia é o ápice do desenvolvimento da música instrumental, que parte da bela “expressão de um ânimo ingênuo e alegre” em Haydn, passando pela expressão fantástica de Mozart, a qual nos conduz “às profundezas do reino dos espíritos”, até a expressão do “colossal e do incomensurável” por parte do “compositor puramente romântico (e, justamente por isso, um compositor verdadeiramente musical)”¹³: Beethoven. Hoffmann utiliza o termo Romantismo como o paradigma estético que caracteriza as obras de tais compositores, mas que, por outro lado, só adquire sentido a partir delas. Ele extrai das obras musicais, a partir da atividade crítica, um sentido que as ultrapassa.

Desse modo, ainda que não se coloque dessa maneira, a atividade crítica de Hoffmann se liga, em grande medida, àquilo que era propagado no círculo de Jena. Com efeito, é apenas com os primeiros românticos que surge efetivamente a crítica de arte, em oposição aos juízos pautados pela normatividade poética do classicismo e aos arroubos irracionalistas pré-românticos. Como coloca Walter Benjamin:

Evitava-se a representação de um tribunal constituído diante da obra, de um veredicto fixado de antemão como lei escrita ou não escrita, pensava-se nesse caso num Gottsched, quando não em Lessing ou Winckelmann. Do mesmo modo, no entanto, as pessoas se

¹² HOFFMANN *apud* VIDEIRA, *Op. Cit.*, 2009, p. 205.

¹³ HOFFMANN, *Op. Cit.*, 1989, pp. 204-205.

sentiam em oposição aos teoremas do *Sturm und Drang*. Estes conduziam, na verdade, não via tendências céticas, mas via uma crença sem limites nos direitos da genialidade, a uma superação de todos os princípios sólidos e critérios de julgamento. Aquela tendência poderia ser considerada dogmática, esta, em suas consequências, cética; então era totalmente natural ambas consumarem a superação na teoria da arte sob o mesmo nome com que Kant, na teoria do conhecimento, aplainou aquela oposição.¹⁴

O conceito de crítica em Kant remete ao movimento de pensar acerca das próprias faculdades do pensar, ou seja, trata-se de uma atividade reflexiva. O conceito de crítica de arte instaurado pelos românticos de Jena, como uma derivação do conceito de crítica de Kant deslocado para a esfera da arte, se liga à tarefa de desdobrar a reflexividade da obra, apontando para o infinito em ato que ela já carrega consigo. Logo, a própria obra, enquanto centro condensado de reflexão, conteria o gérmen de sua criticidade. Caberia à crítica propriamente dita “descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torna-la absoluta.”¹⁵ A crítica seria, então, o movimento para completar a obra, dar continuidade à sua reflexão, e, simultaneamente, integrá-la ao *continuum* de todas as demais obras, à Ideia de arte. Desse modo, os primeiros românticos defendiam que a própria crítica precisaria ser “uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal”¹⁶. Só assim, ela pode levar à frente a reflexividade das obras de arte. Do contrário, ela faz violência à obra tratada, produzindo um discurso alheio à sua natureza e enclausurando-a em conceitos fechados.

Em se tratando de música, surge uma dificuldade complementar: é preciso realizar um tipo de tradução da linguagem musical para a linguagem verbal, afinal, o médium-de-reflexão é lingual, ele se desdobra na esfera dos conceitos. Mas, como já se viu, os primeiros românticos defendiam arduamente não só a criticabilidade da arte, mas também a possibilidade de “romantizar” o mundo. Tudo é passível de ser traduzido e integrado ao médium-de-reflexão, desde que se entenda essa tradução como uma atividade produtora de sentido, não cerceadora. Tal como a crítica, para os primeiros românticos a “tradução não se deixa reduzir ao conceito de explicação”¹⁷, e também “não é de modo algum uma imitação”¹⁸,

¹⁴ BENJAMIN, *Op. Cit.*, 2011, p. 60.

¹⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹⁶ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 38.

¹⁷ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 49.

mas sim, “uma potência da criação e da plasticidade do que é romântico, assim como uma propriedade indireta dele”.¹⁹

Nessa linha, a tradução do conteúdo do dizer musical em palavras, na recensão de Hoffmann, parte da análise imanente das formas musicais em direção a uma proliferação de imagens poéticas. Desse modo, ele busca preservar a potência estética da obra. O fundo sem fundo da linguagem musical - o desafio que ela coloca para o entendimento comum, revelando os limites e suprimindo o curso das leis da razão razoavelmente pensante – procura ser mantido em sua tradução para o reino das palavras. Além disso, a crítica de Hoffmann realiza aquele movimento de ligar a obra de arte particular ao *continuum* das formas artísticas, cujo elo é o “espírito romântico”. Trata-se, portanto, de uma legítima crítica de arte nos moldes dos primeiros românticos, a despeito de sua própria pretensão pedagógica. Embora a música seja, para Hoffmann, uma linguagem superior, a única capaz de expressar o *Sehnsucht*, isso não significa que seja interdita à crítica a possibilidade de traduzir e desdobrar essa potência musical na ordem dos conceitos.

Por outro lado, Hoffmann deixa clara a sua restrição quanto à intromissão de palavras ou significações definidas no interior das próprias manifestações musicais, pois elas renegariam a autonomia e a essência romântica da linguagem musical. Assim, ele procurou garantir o privilégio da música instrumental sobre a vocal, “a qual não admite [nenhum] anseio indeterminado, mas pelo contrário, representa apenas os afetos designados através de palavras”.²⁰ Além disso, censurou efusivamente qualquer tentativa de, através dos sons musicais, representar sentimentos definíveis “ou até mesmo acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas.” Tais obras são, para ele, “equívocos ridículos, que devem ser punidos com o total esquecimento.”²¹

Tais proposições de Hoffmann podem ser consideradas como um dos pilares da ideia de *música absoluta*. Embora tal termo só tenha sido cunhado em 1846, por Richard Wagner, de certa forma sua vigência é sentida desde os primórdios do Romantismo. O musicólogo Carl Dahlhaus o define como a “convicção de que a música instrumental, precisamente porque carece de

¹⁸ *Ibidem*, p. 54.

¹⁹ *Ibidem*, p. 330.

²⁰ HOFFMANN *apud* VIDEIRA, *Op. Cit*, 2009, p. 206.

²¹ *Ibidem*, p. 204.

conceito, de objeto e de objetivo, expressa pura e simplesmente o ser da música”.²² Ou seja, trata-se da defesa da autonomia da música frente à poesia, bem como a qualquer significação, considerada como extra-musical.²³ Hoffmann vai mais longe, pois defende não apenas a autossuficiência, mas também a superioridade da linguagem musical frente à linguagem das palavras. Esta se limita ao âmbito das determinações individuais, aquela nos abre o reino do infinito.

Desse modo, também a crítica, enquanto tradução da infinitude musical para a linguagem das palavras, embora desdobre o sentido da obra e procure lhe ser fiel, acaba sendo alocada em uma esfera qualitativamente distinta que a da música. Nesse ponto, Hoffmann se distingue dos românticos de Jena, para quem crítica e obra estabeleciam uma relação de continuidade. Tal distinção advém do próprio fato de o objeto de sua crítica ser de uma natureza distinta; afinal, os primeiros românticos realizaram apenas críticas literárias. A diferença mais óbvia entre os dois objetos está no fato de que a música, diferentemente da poesia e do romance, não se conforma no âmbito da linguagem. Como se viu, essa característica não representa, necessariamente, um impeditivo para a atividade crítica, dada a convicção dos primeiros românticos de uma traduzibilidade universal das línguas e fenômenos na esfera da reflexão. Mais importante que isso, é o fato de que o aqui-e-agora da música, a sua força sensível, tem um peso decisivo para a sua determinação formal, pois os acordes, ritmos e melodias da partitura só adquirem sentido em sua manifestação acústica. Na tradução para palavras, esse momento fundamental do aqui-e-agora da música, bem menos relevante para a poesia e o romance, se perde. Os arroubos poéticos de Hoffmann bem como a sua afirmação de que, em sua recensão, ele também aspira a “exprimir com palavras aquilo que sentiu no fundo da alma”, podem ser compreendidos nessa chave, como um esforço para que “a letra morta carregue

²² *Ibidem*, p.10.

²³ Na realidade, Dahlhaus atribui um sentido duplo ao conceito de *música absoluta*: como aquela que recusa elementos extra-musicais e como a que expressa o Absoluto. As duas facetas são, para o musicólogo, complementares e constituem o centro da concepção romântica musical alemã. O uso do conceito de *música absoluta* no presente trabalho é menos pretencioso e abrangente, ele se refere apenas à primeira das facetas descritas por Dahlhaus: o intuito de determinados autores do período romântico de distanciar o discurso musical de intenções programáticas e de sua submissão à palavra. Desse modo, ainda que partamos da definição de Dahlhaus, dele nos distanciamos tanto no sentido do conceito de *música absoluta* quanto na função de seu uso (para ele trata-se de um conceito central; para este trabalho, de um conceito acessório).

em si o poder de ganhar vida na mente do ouvinte”²⁴, sustentando, ainda que de modo insuficiente, aquela força sensível da música capaz de elevar o ouvinte ao anseio infinito, o *Sensucht*.

Devido a essa condição trágica da arte dos sons – o fato de que ela só pode ganhar vida para o pensamento, na medida em que morre para a sensibilidade –, Hoffmann acaba se encontrando em uma posição ambígua acerca da pertinência das palavras para lidar com a música. Ele se divide entre o impulso para ressaltar a potência do dizer musical como a mais profunda expressão do Romantismo, muito além do que palavras são capazes de dizer, e o seu inevitável sacrifício em sua tradução para a ordem conceitual, a qual se faz necessária não apenas para fins pedagógicos (como mediação entre obra e público), mas também para que possa garantir a sobrevivência da obra no mundo das ideias. Só assim ela pode adquirir a sua auto compreensão, enquanto manifestação particular do “espírito romântico” que rege todas as artes e, em especial, a música. Deste modo, no que se refere à questão da traduzibilidade e criticabilidade da arte dos sons, pode-se dizer que Hoffmann sintetiza as compreensões simbólica e alegórica do Romantismo filosófico-literário: ele defende o dizer místico da música como a expressão de algo que é incomunicável por palavras, ao mesmo tempo em que admite a sua tradução na esfera crítica, menos como uma transposição exata que como uma recriação necessária em uma esfera distinta, a dos conceitos.

Na esteira de Hoffmann, o compositor Robert Schumann também exerceu uma intensa atividade como crítico, inicialmente nos jornais *Allgemeine musikalische Zeitung* e *Der Comet*. Posteriormente, em 1834, fundou seu próprio jornal, o *Neue Zeitschrift für Musik*, o qual dirigiu até 1844. Tal como Hoffmann, Schumann defende que o intuito de seus escritos críticos é eminentemente pedagógico, ele deseja instruir o público. Isso se explica pelo fato de ele vislumbrar, em sua época, uma decadência do gosto musical na Alemanha. Assim ele descreve o cenário de então:

Nos palcos, Rossini reinava, no piano nada era ouvido exceto Herz e Hunten e ainda assim poucos anos haviam se passado desde que Beethoven, Weber e Schubert tinham vivido entre nós. É verdade que a estrela de Mendelssohn estava ascendendo, e coisas maravilhosas eram relacionadas a Chopin, mas a influência mais profunda destes só veio à tona depois.²⁵

²⁴ HOFFMANN, *Op. Cit.*, 1989, p. 427.

²⁵ SCHUMANN, R. *Music and Musicians: essays and criticism*. Londres: Musical Works, 1891, p. 1. Disponível em: <https://archive.org/>. Acessado em: 08 de março de 2018.

Schumann sentia a necessidade de dar visibilidade e tornar mais acessíveis ao grande público as novas tendências musicais e os compositores verdadeiramente inventivos: Mendelssohn, Chopin, mas também Berlioz, Liszt, Brahms e Wagner, entre outros. Pela mesma razão, há também em seus escritos um tom abertamente polêmico contra o que ele denomina filisteísmo, o gosto pequeno burguês e conservador que cultivava o virtuosismo vazio nos teatros, bem como obras banais e simplórias, de um gosto clássico decadente, para serem tocadas no ambiente doméstico.

Nesse cenário filisteu, Schumann não encontra muitos pares que pensam como ele. Por essa razão, ele não só fundou o *Neue Zeitschrift für Musik* a fim de divulgar as suas ideias com autonomia, mas também inventou a *Confraria de David*, um tipo de associação artística imaginária, composta por personagens reais e fictícias reunidas em torno da propagação de determinados ideais estético-musicais: a valorização de inovações harmônicas e estilísticas, da criação de novas formas musicais e a recusa do efeito fácil e de quaisquer prescrições normativas ou ataduras à livre invenção. Acima de tudo, o grupo se opõe ao filisteísmo²⁶: “Membros da Davidsbündler, vocês que se dedicam à destruição dos Filisteus, musicais e não só, especialmente os maiores deles!”²⁷, escreve Schumann pela voz de Florestan, um de seus pseudônimos que integra a *Confraria*. Além dele, fazem parte do grupo Eusebius, Mestre Raro (ambos também pseudônimos de Schumann), Chiara (Clara Wieck, pianista renomada e esposa do compositor), F. Meritis (o compositor Felix Mendelssohn), entre outros.

As críticas de Schumann, frequentemente, são escritas na forma de pequenas histórias e diálogos entre os integrantes da *Davidsbund*, em especial seus dois grandes pseudônimos Eusebius (o lado introspectivo e sonhador) e Florestan (seu lado impulsivo, passional e irônico). Desse modo, são superpostos diferentes olhares sobre a obra criticada, deixando ao leitor um terreno aberto para elaborar suas próprias ideias. Ele aproxima-se, assim, daquela noção de *simpoesia* colocada pelo círculo de Jena: o inacabamento constitutivo da escrita e a relação dialógica interna que convoca o leitor a também participar ativamente da conversa. Mas aqui, ao invés do diálogo se desenrolar entre vários autores

²⁶ O próprio nome do grupo faz referência à figura bíblica do rei David, que derrotou os Filisteus.

²⁷ SCHUMANN *Op. Cit.*, 1891, p. 8.

escrevendo anonimamente, trata-se de um único autor que se desdobra em vários. Essa estratégia discursiva se liga também àquela perspectiva prenunciada por Hoffmann de procurar sustentar no texto a potência artística musical, por meio de uma tradução mais poética. Mas, como se verá, Schumann vê de uma forma bem distinta à de Hoffmann as possibilidades de tradução e integração das diferentes formas artísticas.

Dentre as inúmeras resenhas escritas por Schumann, se destaca a que se refere à *Sinfonia fantástica* de Berlioz. Escrita em 1835, ela se difere das demais não só por sua maior extensão, mas também pela forma de escrita mais árida, com pouquíssimas referências às personagens da *Confraria de David* (há apenas breves citações a Florestan) e uma profunda análise técnico-musical. Nesse sentido, ela acaba não sendo tão representativa da própria forma de escrita de Schumann, aproximando-se mais do modelo das resenhas de Hoffmann. Apesar disso, ela é de grande importância porque nela Schumann explicita grande parte de suas ideias acerca da música, bem como em relação à própria atividade crítica.

Logo no início, ele afirma existirem quatro diferentes perspectivas pelas quais se pode analisar uma obra musical: a forma, a composição (ou matéria), a ideia representada e o espírito. As duas primeiras se referem aos elementos mais propriamente técnico-musicais: a *forma* é o modo como cada parte se organiza em seções maiores e menores até a construção do todo e a *composição* se liga aos elementos harmônicos, rítmicos e melódicos, bem como aos timbres e texturas utilizados pelo compositor.

A primeira parte da crítica é toda dedicada a esses dois elementos. Schumann começa realizando uma profunda análise formal do primeiro movimento e destaca o modo como ele rompe com as *schematas* formais herdadas da tradição sem perder a consistência, pois é capaz de forjar a sua própria forma singular. Nas palavras de Schumann, “apesar da aparente inexistência de estrutura na peça, nela existe uma intrínseca e correta ordem simétrica em grandes proporções, para não falar da sua coerência interna.”²⁸ Algo semelhante se dá com os elementos da *composição*, ou matéria musical: ela é aparentemente confusa e desordenada, soa desajeitada e excêntrica, mas ganha sua

²⁸ *Ibidem*, p. 233.

expressividade singular a partir mesmo de tais elementos. Com respeito à harmonia, por exemplo, escreve Schumann:

[...] deparamo-nos muitas vezes com harmonias simples e vulgares – imperfeitas e proibidas, pelo menos segundo as antigas regras, algumas das quais, contudo soam de forma esplêndida – com outras obscuras e ambíguas e com outras que soam mal, tormentosas ou distorcidas. Que nunca chegue o tempo em que tais passagens sejam consideradas belas. Mas Berlioz é um caso particular; se alguém tentasse alterar ou melhorar o que quer que fosse, uma brincadeira de crianças para qualquer harmonista experimentado, veria quão insípido tudo se tornaria!²⁹

A tônica da primeira parte da crítica segue desse modo, destacando como por trás da excentricidade aparentemente desconexa, há uma ordenação e um sentido profundo que garantem a unidade do todo. Schumann segue então para terceiro aspecto da obra musical: a ideia representada. No caso de Berlioz tal aspecto é particularmente relevante, pois ele escreveu um programa para ser distribuído nos teatros sobre o que a obra deveria representar. Desse modo, o público poderia acompanhar a música a partir de suas sugestões poéticas. Ele reavivou, assim, a chamada *música programática*, à qual se liga uma importante linhagem de compositores românticos, cujos principais nomes, além do próprio Berlioz, foram Richard Strauss e Franz Liszt. Este foi quem melhor definiu os contornos gerais desse tipo de obra musical:

Na música programática a repetição, a troca, a variação e a modulação dos motivos são condicionados por sua relação com uma ideia poética. Aqui um tema não chama outro por leis formais, aqui os motivos não são consequência de uma aproximação ou oposição estereotipadas de timbres e os coloridos como tais não condicionam o agrupamento das ideias. Todas as considerações musicais são – embora não desprezadas – subordinadas à ação da matéria dada.³⁰

Os defensores da música programática partiam do pressuposto de que a *música absoluta* (aquela destituída de palavras ou sugestões de significados extra-musicais) alcançara o seu ápice com Beethoven, esgotando todas as suas possibilidades expressivas e formais. Assim, a inspiração poética garantiria, por um lado, a libertação da música frente à convencionalidade estereotipada das formas herdadas pela tradição, abrindo um rico campo para a inventividade do compositor. Por outro, ela também proporcionaria uma ampliação da esfera e do poder do dizer musical.

Schumann compartilha da ideia de que após “a Nona Sinfonia de Beethoven, aparentemente a maior obra instrumental existente, a medida e o

²⁹ *Ibidem*, pp. 238-239.

³⁰ LISZT *apud* KIEFER, *Op. Cit.*, 1978, p. 227.

objetivo pareciam esgotados.”³¹ Além disso, ele vislumbra na sinfonia programática de Berlioz uma possibilidade de revigoramento do gênero sinfônico. No entanto, esse elogio não se deve ao programa, mas às inovações formais, materiais intrinsecamente musicais que ele, de certo modo, proporciona.

Quanto ao programa em si, Schumann emite, na verdade, um juízo negativo: “A Alemanha inteira dispensa-o. Este tipo de guias possui sempre algo de indigno e charlatão.”³² O próprio modo como conduz a sua crítica – tratando primeiro dos aspectos formais e materiais da música para só então falar do programa – tende a desvalorizar o seu conteúdo. Isso não se dá, contudo, no sentido de defender o primado da *música absoluta*, tal como fizera Hoffmann. Pelo contrário, Schumann acredita na possibilidade real de que ideias poéticas e imagens possam ser expressas através da música instrumental. Não que o compositor o faça diretamente e premeditadamente, mas ele é guiado por experiências, imagens e poesias que acabam adentrando em sua obra.

Inconscientemente, ao lado da imaginação musical existe muitas vezes uma ideia que conserva a sua influência, ao lado do ouvido e do olhar, e este sentido, sempre ativo, não perde de vista certos contornos, por entre sons e tons, que podem ganhar consistência e transformar-se em formas nítidas à medida que a música vai progredindo. Quanto mais forem os elementos de natureza musical que em si expressem ideias ou imagens através de sons, tanto mais poética e plástica será a expressão da composição, e quanto mais imaginativa e profunda for a interpretação do músico, mais elevado e tocante será o seu trabalho.³³

Desta forma, a censura de Schumann ao programa está no fato de este guiar excessivamente o ouvinte, e “o povo alemão, sensível de espírito e mais avesso a qualquer tipo de celebridade, não quer ver os seus pensamentos dirigidos de forma tão grosseira”³⁴. A liberdade da imaginação do ouvinte seria importante para criar o efeito sinestésico da música em sua alusão poética e pictural.

Essa permeabilidade entre as diferentes formas artísticas, em especial entre música e poesia, constitui mesmo uma das principais facetas dos escritos e da obra musical de Schumann. Em seus *Aforismos*³⁵, ele defende por diversas vezes um

³¹ SCHUMANN, *Op. Cit.*, 1891, pp. 228-229.

³² *Ibidem*, p. 249.

³³ *Ibidem*, p. 251.

³⁴ *Ibidem*, p. 249.

³⁵ Esses *Aforismos*, publicados no *Neue Zeitschrift für Musik* com uma clara inspiração dos fragmentos dos primeiros românticos, têm suas autorias associadas alternadamente aos pseudônimos de Schumann integrantes da *Confraria de David*. Alguns são monológicos, outros estabelecem pequenos diálogos. Tratam dos novos compositores, criticam o tradicionalismo e o apego às regras composicionais, censuram o filisteísmo e falam sobre o gênio, o talento e a invenção, bem como sobre a integração entre as diferentes formas artísticas.

grande diálogo entre as diferentes artes e obras individuais. Em um deles, Florestan pergunta: “Se Shakespeare não houvesse existido, poderia o *Sonho de uma noite de verão* de Mendelssohn ter visto a luz?” Eusebius acrescenta que o próprio Shakespeare encontrou “muito do material de suas peças em romances e trabalhos de escritores mais antigos”³⁶. Desse modo, a arte se mostra como “uma grande fuga”³⁷, em que diferentes individualidades e nacionalidades adentram e se resolvem, como os diferentes sujeitos, um após o outro.”³⁸ Os artistas teriam a possibilidade, então, de cultivar a sua própria arte a partir de formas artísticas outras:

O músico cultivado poderia estudar uma Madonna de Raphael, o pintor, uma sinfonia de Mozart, com igual vantagem. E mais: com o escultor, a arte do ator se torna fixa, o ator transforma a obra do escultor em formas vivas, o pintor transforma um poema em uma pintura, o músico coloca uma imagem em música.³⁹

Vê-se, então, que Schumann leva adiante o projeto primeiro romântico de uma “poesia universal progressiva” que visa incorporar todas as formas artísticas em um mesmo médium. Mas se os românticos de Jena atribuem uma centralidade à poesia e à linguagem das palavras, Schumann parece mais afeito à descentralização: “O princípio estético é o mesmo em todas as artes, apenas o material difere.”⁴⁰

Ele propõe a existência de um médium comum a todas as artes que ganha de cada uma diferentes contribuições. Ou seja, seus dizeres são traduzíveis, mas cada uma tem um conteúdo intrínseco ao seu material. Caberia, então, juntar esses diferentes dizeres de forma a potencializar mutuamente a obra artística. Posteriormente, Richard Wagner buscou efetivar tal projeto com seu drama musical, a que ele denominou como *obra de arte total*. A prática composicional de Schumann também incorpora esse espírito, ainda que de uma forma bem distinta, através do diálogo e da mútua provocação entre as linguagens poética e musical.

A música – enquanto forma artística isolada – é para Schumann essencialmente uma linguagem dos sentimentos. Quando ela não se assume como

³⁶ SCHUMANN, *Op. Cit.*, 1891, p. 61.

³⁷ A fuga é uma forma ou técnica de composição musical polifônica em que diferentes vozes entoam o sujeito (o tema principal) uma após a outra, enquanto as demais realizam ou o contra sujeito (um tema secundário que é sempre tocado junto com o tema principal em outra voz) ou um contra canto livre.

³⁸ SCHUMANN, *Op. Cit.*, 1891, p. 69.

³⁹ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 76.

tal, acaba se transformando em uma obra sem valor. “Seria uma arte menor aquela que meramente possuísse sons, mas nenhuma fala, nenhum símbolo adequado à expressão dos variados movimentos da alma”⁴¹, ele escreve pela voz de Florestan. É interessante como ele integra a ideia setecentista de música como linguagem dos afetos no interior de uma concepção intrinsecamente romântica. Schumann chega a citar como um dos grandes méritos dos compositores românticos o fato de terem aperfeiçoado a expressão emotiva musical através do enriquecimento harmônico.

[A música] começou como o simples expoente da alegria e tristeza (maior e menor). O homem pouco instruído mal pode acreditar que ela possui o poder de expressar paixões particulares e, portanto, é difícil para ele compreender mestres como Beethoven e Schubert. Nós aprendemos a expressar os tons mais sutis dos sentimentos, penetrando mais profundamente nos mistérios da harmonia.⁴²

Por outro lado, o mérito de uma composição não se mede por uma impressão meramente subjetiva. A expressividade da obra está diretamente ligada a uma construção coerente e inventiva da matéria e da forma musicais. Voltando à crítica da *Sinfonia Fantástica*, é possível vislumbrar como o esforço de Schumann sempre se encaminha no sentido de destacar a inventividade de Berlioz, juntamente com sua capacidade para construir uma forma musical consistente. É do modo como se dá essa junção entre originalidade, consistência formal e expressividade que se deduz aquele quarto aspecto da obra musical destacado por Schumann no início da resenha: o espírito. No caso de Berlioz, trata-se de um espírito “jovem e forte que irrompe pela primeira vez”:

[...] por mais bruta que esta [sua força] pareça, os seus efeitos serão tanto mais poderosos quanto menos se tentar subjuga-la às teorias da arte através da crítica. Vão será o esforço daquele que a quiser refinar através da arte ou que queira impor limites até ela própria ter aprendido a ser mais prudente pelos seus próprios meios e a descobrir as suas metas e princípios pelos seus próprios caminhos. Berlioz também não pretende ser agradável nem elegante; agarra furioso o que odeia pelos cabelos, sufoca o que ama no calor da intimidade – umas vezes mais, outras menos: é um jovem fegoso que não se deve medir a palmas!⁴³

Como se vê, o espírito está diretamente ligado ao gênio, a capacidade intrínseca do compositor de transformar as formas existentes e levar adiante o desenvolvimento da arte musical. Esse imperativo para um progresso constante das formas musicais é um ponto crucial do pensamento estético de Schumann,

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

⁴² *Ibidem*, p. 77.

⁴³ *Ibidem*, p. 239.

juntamente com a ideia de música como expressão de sentimentos e com o projeto de integração da arte dos sons ao médium artístico, através da tradução e da junção com outras artes. Ele é também aquilo que mobiliza, em grande medida, a atividade crítica de Schumann. O seu objetivo central é justamente garantir a integração das verdadeiras obras musicais inventivas no *continuum* do devir histórico da música e, ao mesmo tempo, ampliar a receptividade para tais obras entre o público, separando-as daquelas que meramente repetem formas desgastadas, tornando-se supérfluas. Assim, Schumann realiza algo análogo ao que propunham os primeiros românticos em sua atividade crítica: dissolver as formas de exposição individuais na Ideia de arte (com a diferença de que Schumann se refere mais comumente ao médium especificamente musical, ainda que seu projeto final seja o de integrar todas as diferentes formas artísticas). Só podem ser integradas a esse *continuum* das formas, aquelas obras cujo valor permanece mesmo com o passar dos tempos e a consequente perda de sua força de atração original, porque carregam o traço genial da originalidade.

O Grande é admirável, mesmo em ruínas. Desmembre uma sinfonia de Beethoven, e uma de Gyrowetz, e depois observe o que resta. Obras de mero talento ou compilação, quando destruídos, parecem castelos de cartas revirados; enquanto, após o passar de séculos, pilares e capitéis de templos em ruínas continuam existindo.⁴⁴

Apesar da firmeza de suas convicções estéticas, por vezes, Schumann é assaltado por dúvidas quanto à pertinência de sua atividade crítica. Tais dúvidas se originam daquela mesma questão com que Hoffmann se defrontou: como traduzir uma obra musical em palavras, sem que tal tradução faça violência à força estética própria da música? Logo após realizar a análise estrutural do primeiro movimento da sinfonia de Berlioz, Schumann se pergunta:

Acredito que Berlioz, quando era estudante de medicina, não deve ter sentido maior repugnância ao dissecar a cabeça de um belo assassino do que eu ao dissecar o seu primeiro movimento. E terá sido a minha dissecação de alguma forma útil aos meus leitores?⁴⁵

O receio de macular a obra musical ao analisá-la e criticá-la aparece em outros momentos de sua escrita. Em sua formulação mais radical, na resenha aos dois concertos de Chopin, Schumann chega a defender o fim das revistas musicais:

Pois o que representam as resenhas de um ano inteiro de uma revista musical em face de um concerto de Chopin? O que representa o desvario de um magistrado face ao poético? O que representam dez coroas de redação em face de um Adagio no segundo concerto? E,

⁴⁴ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 232.

para dizer a verdade, meus caros companheiros da Confraria de Davi, eu não vos julgarei dignos de uma palavra sequer sobre obras que não fores capazes de compor vós mesmos, excetuadas algumas, é claro, como justamente este segundo concerto, do qual nem todos nós juntos seríamos capazes de nos aproximar, ou que conseguiríamos, no máximo, beijar a barra da saia. Fim às revistas musicais!⁴⁶

Cabe ressaltar que os impropérios contra a atividade crítica são motivados, nesse contexto, por sua indignação perante os críticos “filisteus” que não reconheceram o valor de Chopin à época. A insistência com que Schumann escreveu sobre música ao longo de sua vida não permite que se leve aquelas palavras ao pé da letra. Na resenha sobre a *Sinfonia Fantástica*, o próprio autor explicita quais seriam os papéis da análise e da crítica:

No entanto, com isto quis três coisas: primeiro, mostrar àqueles que desconhecem por completo a sinfonia que na música há muito pouco que a crítica analítica pode elucidar; depois, realçar alguns pontos essenciais àqueles que passaram os olhos por ela e que, por não saberem o que procurar, talvez a tenham posto de lado; finalmente, provar àqueles que a conhecem, mas que não lhe querem reconhecer o valor, que apesar da aparente inexistência de estrutura na peça, nela existe uma intrínseca e correta ordem simétrica em grandes proporções, para não falar da sua coerência interna.⁴⁷

Fica claro aquele apelo à divulgação das novas ideias musicais. No fundo, Schumann pretende fazer com que quem nunca ouviu a sinfonia de Berlioz, que a ouça; quem não lhe deu atenção, volte atrás; e quem deu atenção e não gostou, reflita novamente sobre seu juízo. Além disso, no final do texto ele coloca outros objetivos almejados por sua resenha:

Se estas linhas puderem contribuir de uma vez por todas para fazer com que Berlioz modere progressivamente a sua linha excêntrica; também para dar a conhecer a sua sinfonia, não como uma obra-prima do maestro, mas como uma obra que se destaca pela sua originalidade; para incitar os artistas alemães, a quem ele estende a mão na união contra a mediocridade sem talento, a uma atividade mais fresca, então o objetivo da sua publicação seria atingido.⁴⁸

Nesta enumeração de seus objetivos, o de tornar a sinfonia conhecida “não como uma obra-prima de um mestre, mas como uma obra que se destaca pela sua originalidade” acaba aparecendo com pouco destaque. Mas embora Schumann não o acentue, esse termina por ser a força motriz de sua crítica: garantir a perenidade das obras verdadeiramente originais.

Quanto mais especial e artística parecer uma obra, maior deverá ser o cuidado na sua apreciação. E não será a experiência com Beethoven um exemplo disso, não foram as suas últimas obras consideradas igualmente incompreensíveis no que toca à sua

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 204-205.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 233.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 253.

construção e forma singulares, as quais porém possuem uma inesgotável criatividade, e mesmo no que se refere ao espírito, algo que ninguém lhes pode negar?⁴⁹

O momento em que isso fica mais evidente é em sua crítica à *Sinfonia em dó maior* de Schubert. Ele começa narrando como descobriu a partitura da obra em um encontro com o irmão do compositor, nessa época já falecido, e como vislumbrou nela uma força renovadora para o gênero sinfônico, tal como ele afirmara acerca da *Fantástica* de Berlioz. Mas enquanto esta é a obra de um jovem compositor ao qual ainda falta um maior apuro, aquela é uma obra tardia de um verdadeiro mestre. Devido à relevância de tal composição, Schumann empreende um duplo esforço de lhe trazer vida. Primeiramente, enviando a partitura ao maestro de uma orquestra em Leipzig para que ela pudesse ser ouvida, bem como ser editada e publicada. Em segundo lugar, através de seu próprio escrito crítico, o qual busca integrá-la ao *continuum* das grandes obras musicais. Desse modo, ainda que sua recepção imediata não seja adequada, não haverá perigo de que ela seja completamente “negligenciada ou esquecida; [afinal] ela tem dentro de si o núcleo da juventude eterna.”⁵⁰ A resenha crítica de Schumann busca justamente expor esse núcleo, trazê-lo à luz.

Outro ponto relevante de tal resenha é o fato de que, em determinado momento, ela condensa os três pilares das ideias de Schumann sobre arte e música: o acento na originalidade genial que rompe com a estagnação das regras e dos padrões decadentes do “bom gosto”; a ideia de que essa força genial na música é inseparável de seu sentido expressivo, ou seja, sua capacidade de colocar em sons os mais finos movimentos da alma, bem como de traduzir as experiências mais profundas vividas pelo compositor; e, por fim, a equivalência das diferentes formas artísticas geniais que podem ser, então, integradas em um mesmo médium.

Mas todos devem reconhecer que o mundo exterior, brilhando hoje, triste amanhã, muitas vezes impressiona profundamente o sentimento interior do poeta ou do músico; e todos devem reconhecer, enquanto ouvem esta sinfonia, que ela nos revela algo mais do que mera melodia, mera alegria e tristeza comuns, como a música já expressa de cem maneiras - que ela nos leva a uma região que nunca antes exploramos e, conseqüentemente, não podemos recordar. Aqui nós encontramos além dos mais apurados detalhes técnicos da composição musical, vida em todas as veias, colorindo até o melhor grau de possibilidade, expressão aguda em detalhes, significado ao longo, enquanto no todo se esparrama aquele brilho de romantismo que em toda parte acompanha Franz Schubert. E então a celestial extensão da sinfonia é como a de um Romance de Jean Paul

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 233-234.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 56.

em quatro volumes grossos, nunca capaz de chegar ao fim, pelas melhores razões - a fim de deixar o leitor capaz de continuar namorando por si mesmo.⁵¹

‘ A equiparação entre a sinfonia de Schubert e os romances de Jean Paul se dá através do inacabamento, que convoca o leitor e o ouvinte a continuarem “namorando por si mesmos” a obra, e do romantismo, esse espírito que percorre as obras de ambos. A proximidade entre romantismo, inacabamento e reflexividade infinita coloca mais uma vez Schumann ao lado dos primeiros românticos. Com efeito, o conceito de romantismo para Schumann, embora pouco utilizado, adquire não pouca importância no interior de suas ideias. Ele se liga por um lado às características das composições modernas que rompem com os modelos construtivos do classicismo em nome de uma expressividade singular; trata-se de uma “escola romântica”, cujo grande mestre é Beethoven. Por outro lado, o termo romantismo se refere também a uma característica universal das grandes obras: a originalidade e a liberdade criativa, as quais garantem a sua expressividade, bem como o progresso constante das formas artísticas. Desse modo, o Romantismo enquanto escola ou período da história da música é identificado como a acentuação ou a autoconsciência desse espírito romântico que perpassa todos os artistas geniais: desde os mais antigos como Bach, Handel e Gluck até os mais modernos da “escola romântica”, como Beethoven, Schubert e Chopin. O privilégio da arte musical no seio do romantismo reside em sua íntima conexão com as regiões da alma inacessíveis a qualquer outra forma de expressão e em sua capacidade de também reproduzir, nessa dinâmica afetiva, experiências de todas as ordens. É nesse sentido que se deve entender a sua afirmação de que a “música fala a mais universal das línguas, uma por meio da qual a alma é livre, ainda que vagamente inspirada; mas está então em casa.”⁵²

A atividade crítica de Schumann não se restringiu aos seus escritos em revistas. Pode-se dizer que suas composições são uma espécie de tradução das ideias de seus escritos críticos para a linguagem musical. Ademais, sua obra musical revela fortes traços que a conectam com as ideias dos primeiros românticos, especialmente a ideia do fragmento e da alegoria, e de Hoffmann, com a expressão do *Sehnsucht*. A fim de revelar esses encontros com o

⁵¹ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁵² *Ibidem*, p. 66.

pensamento romântico, bem como destacar o modo como Schumann põe em prática os seus ideais estéticos, vamos tratar agora de algumas dessas obras.

A sua mais evidente crítica musical em forma de música é a obra para piano *Carnaval Op. 9*. Trata-se de uma sequência de peças curtas que representam um fantasioso baile de máscaras de carnaval. As peças retratam em seus títulos (e em suas próprias formas musicais) personagens da *comedia dell'arte*, como Pierrot e Arlequim, bem como compositores admirados por Schumann, além de integrantes da *Confraria de David*, como Eusebius e Florestan. A peça final se chama *Marcha dos Davidsbündler contra os filisteus*, um claro manifesto estético. Para além do título, a própria música é um grande ataque irônico contra o filisteísmo. A começar pelo fato de seu título indicar uma marcha (um ritmo em compasso quaternário) e a música ser em um compasso ternário, quebrando as expectativas do ouvinte. Na crítica à *Sinfonia Fantástica*, o próprio Schumann escreve:

Estamos habituados a delimitar as coisas ao nome que têm; as nossas expectativas perante uma “fantasia” são umas, perante uma “sonata” são outras. [...] não há nada que tão facilmente crie irritação e contrariedade como uma nova forma a que tenha sido dado um nome antigo. Se, por exemplo, alguém quisesse chamar uma marcha a uma peça escrita em 5/4, ou sinfonia a uma série de doze breves andamentos em sequência, certamente que atrairia sobre si a crítica.⁵³

Vê-se, portanto, que a intenção de Schumann é abertamente provocativa. Além disso, a peça se conforma a partir da sucessão e sobreposição de temas e motivos oriundos das outras peças integrantes do *Carnaval*. Não há uma estrutura convencional reconhecível pautada pela reexposição interna das ideias. Em meio a essa sequência aparentemente caótica, na qual supostamente o ouvinte filisteu se encontraria completamente perdido pela falta de referências, Schumann inclui uma citação da *Grossvateranz*, uma tradicional canção do século XVII que era comumente tocada em casamentos, e que ele nomeia na partitura meramente como “Tema do século XVII”. Ao inserir um tema musical simplório, um clichê próprio do gosto decadente filisteu, em meio a uma torrente de citações das demais peças do *Carnaval*, as quais apresentam estruturas extremamente originais e criativas, Schumann expõe a fraqueza das formas musicais rígidas da tradição, ao mesmo tempo em que ironiza os critérios do bom gosto filisteu.

⁵³ *Ibidem*, p. 233.

Quanto à originalidade das formas musicais das demais peças do *Carnaval* que são utilizadas como contraste à superficialidade do gosto filisteu, basta citar as que se referem aos pseudônimos do compositor: *Eusebius* e *Florestan*. A primeira inova ao construir a forma não a partir da melodia, da harmonia e do ritmo como sempre havia sido feito até então, mas das dimensões timbrística, textural e dinâmica, ou seja, daqueles parâmetros não mensuráveis do som musical e que, portanto, se referem mais propriamente à sua dimensão material. Até então, a sonoridade era considerada apenas o invólucro das alturas e ritmos. Nessa e em outras obras de Schumann ela é colocada em primeiro plano como base da constituição formal.

Se nos pautássemos apenas pelos parâmetros melódico-harmônicos, a forma do *Eusebius* poderia ser descrita como AABABABA. No entanto, no ato da escuta, se revela outra estrutura. Ocorre que do terceiro A para o segundo B, a textura, o timbre e a dinâmica se alteram radicalmente. Antes, a textura é mais seca, o piano é tocado sem pedal, a melodia é entoada em apenas uma oitava e a dinâmica é *piano*. No segundo momento, a textura fica mais carregada, com a melodia dobrada em duas oitavas, o piano com pedal, um acompanhamento mais recheado de notas e as dinâmicas marcadas como *mezzoforte* e *forte*. Por fim, do quarto A para o terceiro B, a textura volta a ser a inicial. Desse modo, a forma da peça termina por ser: 1ª parte suave (AABA) – 2ª parte intensa (BA) – 3ª parte suave (BA). Essa forma pautada pela dimensão material do som dialoga também com a personagem Eusebius, que representa o lado mais introspectivo e sonhador de Schumann. A música tem uma primeira parte introspectiva, passa por um pequeno momento de efusão apaixonada e, então, retorna à introspecção, enquanto mantém repetidamente a mesma base melódica e harmônica. É como se Eusebius por um instante fosse tomado por um impulso mais expansivo, mas, afinal retornasse para a sua esfera reclusa.

A forma de *Florestan* não é menos inventiva. Ela se baseia na alternância entre um tema principal enérgico e um segundo tema contrastante mais sensível, os quais terminam por se fundir ao fim da peça. O elemento surpreendente é o fato de que o segundo tema é uma citação de um trecho de outra música de Schumann (o *Papillons*, Op.2). Mais que isso, o contraste entre os dois temas é tão profundo que o caráter de citação fica explícito, o elemento temático secundário que adentra a peça parece realmente vir de fora. Desse modo, a impulsividade de Florestan,

representada pelo primeiro tema, parece assaltada pela rememoração nostálgica de um tempo passado, até que por fim essa recordação é incorporada ao seu espírito na forma de uma interrogação: a peça se encerra em um acorde de dominante (tenso, que exige uma resolução).

A obra *Carnaval* é permeada por formas não usuais e pela utilização de elementos estranhos à tradição consolidada. Há uma forte presença da ironia de saber-se enquanto obra e brincar com isso por meio do uso explícito de citações, a incorporação de elementos poéticos que dialogam com as formas musicais e um realce da questão da sonoridade como algo determinante para a construção formal. A partir dessa peça, pode-se vislumbrar mais propriamente algumas das ideias expostas nos escritos de Schumann, especialmente o imperativo pela inventividade na música a partir da incorporação de elementos supostamente extra-musicais (referências explícitas a personagens, ideias e sentimentos por meio dos títulos das peças e de pequenos textos incluídos na partitura), bem como de parâmetros sonoros considerados até então secundários. Com efeito, como destaca o musicólogo Charles Rosen:

Para Beethoven, música ainda era forma realizada e modulada pela sonoridade instrumental.[...] Para Schumann, ao contrário, assim como para Liszt e Chopin, a concepção era diretamente esculpida na sonoridade, de uma maneira semelhante àquela de um escultor trabalhando diretamente sobre a argila ou mármore.⁵⁴

Tanto quanto quaisquer outros compositores originais, os românticos também ampliaram a experiência musical, mas, sem dúvida, alteraram a relação entre o prazer sonoro e o prazer da estrutura; conferiram nova importância aos aspectos da experiência musical até então considerados secundários ou totalmente restritos à vontade do executante. Eles engrandeceram, permanentemente, o papel do som na composição musical.⁵⁵

Outra obra interessante para ser analisada a fim de aclarar as ideias musicais e estéticas de Schumann é um de seus ciclos de canções, o *Frauen-Liebe und Leben Op. 42*, composto sobre o ciclo de poesias homônimo do poeta Adelbert von Chamisso. Nele, poesia e música dialogam e se complementam a partir de seus dizeres próprios, revelando o modo profundo como Schumann entendia a permeabilidade entre as diferentes formas artísticas e seu uso conjunto como amplificação expressiva.

A obra como um todo descreve o curso do amor de uma mulher por um homem ao longo de sua vida, a partir da ótica da mulher. Cada uma das canções destaca um momento importante: o despertar da paixão, o crescimento da

⁵⁴ ROSEN, *Op. Cit.*, 2000, p. 64.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.

admiração pelo amado, o momento em que o seu amor é retribuído, o noivado, o casamento, a maternidade e, por fim, a viuvez.

Schumann articula as relações entre música e poesia através de uma complementação recíproca. Em sua forma mais usual, a poesia dá voz à narração da mulher acerca de sua própria vida, enquanto a música expressa os sentimentos que perpassam a narradora. Há, porém, traspassamentos mais sutis entre sons musicais e palavras. Na sexta canção, por exemplo, a mulher vai dar a notícia ao marido de que está grávida. As duas primeiras estrofes são as seguintes:

Querido amigo, me fitas admirado,
Não consegues entender porque choro;
Deixa as pérolas húmidas, ornamento raro
Tremerem brilhantes nos meus olhos.

Como o meu coração está ansioso e pleno de júbilo.
Se eu pudesse dizê-lo por palavras;
Vem, esconde a tua face no meu peito,
Para que possa murmurar-te ao ouvido a minha alegria.

Até então, não se sabe a razão das lágrimas, exceto que são de júbilo e alegria. Ela diz que não pode expressar tamanha felicidade por palavras e pede para que o marido encoste-se ao seu peito para ouvir a notícia. Na poesia original de Adelbert von Chamisso, a estrofe seguinte anunciava explicitamente a gravidez da mulher com os versos “Ao que tudo indica/logo um berço/será necessário”. Mas Schumann suprime tal estrofe da canção. Ao invés dela, há uma pequena transição de piano solo, com uma melodia que vai ficando mais aguda e com uma dinâmica crescente, como expressão de um júbilo e, ao mesmo tempo, de uma expectativa que anuncia a próxima estrofe:

Agora compreendes as lágrimas, que posso chorar?
Não as deverias ver, homem bem amado?
Fica próximo ao meu coração, sente o seu bater,
para que eu possa mais e mais apertar-te.

A notícia da gravidez é dada ao marido não por palavras, mas pela comunicação íntima da batida do coração da mulher. Analogamente, Schumann traduz esse momento mágico através do diálogo íntimo entre a música e a poesia, no modo como um adentra nas entrelinhas do outra.

É a música quem anunciara a notícia da gravidez (com a pequena melodia crescente) ao invés da poesia, como era de se esperar. Esta, por sua vez, ajuda a reiterar o que foi dito, mas sem explicitá-lo: “não as deverias ver, homem bem amado? Fica próximo ao meu coração, sente o seu bater”. É como se Schumann

também convocasse o ouvinte a prestar atenção àquilo que é dito pelos sons musicais, pois são eles que revelam a ansiada notícia. Mas como o dizer musical não é explícito, ficamos presos numa instância puramente sentimental, na qual só nos é dado pressentir que ali está ocorrendo um momento mágico. Ou seja, só podemos alcançar a grandeza do instante milagroso da maternidade indiretamente. Como diziam os primeiros românticos, o “que há de mais elevado, justamente por ser inefável, só pode ser dito alegoricamente.”⁵⁶

Se a *Carnaval* revela a auto-reflexividade irônica e a dimensão poética intrínseca ao dizer musical schumanniano, a *Frauen-Liebe und Leben* expõe a íntima conexão entre poesia e música no esforço para dizer alegoricamente o indizível. Nela, podemos compreender na prática o projeto de integração das artes proposto por Schumann, por meio do modo como cada uma delas, a partir do seu dizer, pode complementar a outra, criando novas possibilidades expressivas.

Por fim, cabe destacar o ciclo de canções *Dichterliebe Op. 48*, sobre poemas de Heinrich Heine. A peça que abre o ciclo, *Im wunderschönen Monat Mai*, apresenta uma conjunção de uma série de ideias oriundas dos primeiros românticos (o fragmento e a ambiguidade de sentido), de Hoffmann (expressão do anseio) e do próprio Schumann (entrelaçamento entre música e poesia em nome de uma expressão artística mais elevada). A canção é composta por duas estrofes, cuja parte musical se repete em cada uma delas, além de um pequeno trecho instrumental que funciona como introdução, interlúdio e *coda*. A poesia trata do nascimento de um sentimento de amor e de sua confissão à figura amada:

No formoso mês de maio,
quando os botões abriam em flor,
também em meu coração
o amor desabrochou.

No formoso mês de maio,
quando os pássaros estavam todos a cantar,
então, eu lhe pude confessar
minha ânsia [*Sehnen*] e meu desejo [*Verlangen*].

Embora o “mês de maio” seja o elemento poético que confere unidade e ritmo para a poesia, na canção de Schumann o centro formal e semântico é deslocado para último verso. Como se verá, a canção é, no fundo, uma expressão daquele anseio nostálgico e melancólico romântico, o *Sehnsucht*. Embora tal

⁵⁶ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 524.

termo não esteja efetivamente presente, o desejo (*Verlangen*) e, principalmente, a ânsia (*Sehnen*) se mostram como correlatos que, através do dizer musical, acabam se convertendo definitivamente naquele *pathos* romântico descrito por Hoffmann. Para compreender esse deslocamento do sentido da poesia por Schumann, é preciso adentrar na especificidade dos elementos musicais.

O traço mais marcante, no que se refere especificamente à música, é a sua ambiguidade harmônica. É possível encontrar três possíveis centros tonais (ré maior, lá maior e fá sustenido menor), e existem bons motivos para defender cada um deles. A canção começa com uma introdução que oscila entre o ré maior e o dó sustenido com sétima (uma preparação para o fá sustenido). Em seguida, entra a voz e o encaminhamento melódico e harmônico conduz a duas resoluções consecutivas em lá maior. Por fim, entra a segunda frase melódica que se resolve em ré maior, mas é logo interrompida pelo retorno da introdução que reinsere a ambiguidade. Desta forma, temos, por um lado, o ré maior que inicia a música e conclui a melodia da voz. Por outro, aquelas resoluções em lá maior que definem a primeira metade de cada estrofe (além do fato de os acordes como um todo pertencerem ao centro tonal de lá). Por fim, temos o fá sustenido menor, que, embora não seja entoado nenhuma vez na música, é a conclusão subentendida e esperada após o acorde final de dó sustenido com sétima.

Para além dessa ambiguidade geral, o fato de a música iniciar e concluir em uma região oscilante, cujo acorde final é de dominante (de tensão, que pede uma resolução posterior), tendo o seu momento de resolução numa parte intermédia, inverte completamente o padrão de estruturação harmônica do discurso musical de então. A música barroca e clássica era elaborada a partir de um estado de repouso que realizava um tensionamento harmônico progressivo até que, afinal, se resolvia retornando à região de repouso (o acorde de tônica). Nessa primeira canção do *Dichterliebe*, a música inicia em tensão, realiza uma conclusão e um repouso provisórios, para retornar ao seu estado inicial de tensão.

Esses traços formais e harmônicos da música dialogam diretamente com a poesia. A canção inicia-se, como já foi dito, com o anúncio de uma tensão inconclusa, pela introdução instrumental. Em seguida, nos dois primeiros versos de cada estrofe – os quais realizam uma descrição da natureza durante o mês de maio – ocorrem duas resoluções seguidas na região de lá maior, é o repouso. Tanto a poesia quanto a música estão situando o ouvinte. Depois, a melodia da

voz realiza uma modulação e resolve em ré maior: é quando o amor do eu-lírico desabrocha na primeira estrofe e quando ele revela os seus sentimentos, na segunda. Se a canção encerrasse aí (em ré maior), teríamos um repouso e, portanto, o sentido da poesia seria o de uma plenitude do sentimento amoroso realizado. Mas não é isso o que ocorre. Aquela introdução tensa e ambígua retorna, apontando para um eterno recomeço da música ou para uma resolução em fá sustenido menor que nunca virá. O desabrochar do amor acaba submetido ao anseio e ao desejo eternamente renovado dele decorrentes. Deste modo, esse amor está melancolicamente condenado a uma eterna incompletude. Trata-se, afinal, do *Sehnsucht*.

Assim, no plano semântico, a canção se aproxima fortemente do ideal artístico de Hoffmann - a expressão do anseio como encarnação do espírito romântico -, ainda que de um modo inteiramente distinto ao da Quinta Sinfonia de Beethoven. Já no plano formal, *Im wunderschönen Monat Mai* se mostra como um legítimo fragmento primeiro romântico; tal como o fragmento, ela está, “em toda parte, nitidamente delimitada, mas é dentro dos limites, ilimitada e inesgotável”⁵⁷, devido à sua insistente ambiguidade harmônica e a seu caráter cíclico, que aponta para uma eterna irresolução. Como bem colocou Charles Rosen:

A ideia desta estrutura é finita, mas, tanto o início quanto o final, são sonoramente abertos. O fechamento é definido não pelos pontos de repouso, mas por uma potencial oscilação infinita adequadamente revelada pelas duas estrofes. Completamente equilibrada e, apesar disso, instável, a peça é um perfeito fragmento romântico: completa em si mesma, uma imagem fragmentária do infinito, um retorno da primavera, a renovação do desejo.⁵⁸

Além disso, a peça é também uma encarnação dos ideais estéticos do próprio Schumann. O modo como a interpenetração dos dizeres poético e musical instaura uma expressão artística que supera aquilo que qualquer uma das duas formas artísticas poderia realizar sozinha, vai de acordo com a sua ideia de uma integração das artes em vista de uma potencialização expressiva. Além disso, aqui, mais uma vez, a música contribui, principalmente para expressar as mais finas tonalidades afetivas a partir de seus próprios meios. Por fim, a integração do dizer emotivo musical com o sugestivo poético contribui para a instituição de uma

⁵⁷ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 100.

⁵⁸ ROSEN, *Op. Cit.*, 2000, p. 88.

forma artística absolutamente original, especialmente no que tange à harmonia e organização discursiva da forma musical.

Em resumo, bem como os demais autores aqui tratados, Schumann compreende também a música como uma linguagem. Por um lado, ela é um veículo para expressar sentimentos, bem como para traduzir as mais diversas impressões que ficam gravadas na alma do compositor. Nesse ponto, Schumann se vincula às teorias expressivistas da segunda metade do século XVIII como a de Rousseau e do *Sturm und Drang*. Por outro lado, ela é uma linguagem artística e, portanto, uma linguagem formal, cujo dizer reside na expressão singular e original, capaz de levar à frente o desenvolvimento histórico das formas artísticas. Aqui, Schumann se aproxima do conceito de *poesia universal progressiva* dos primeiros românticos. Há, no entanto, uma distinção fundamental: para estes, o médium da arte é um médium-de-reflexão que se desdobra na linguagem, na ordem dos conceitos (ainda que tais conceitos estejam dotados de uma grande liberalidade); e, por isso, a poesia está no centro da sua compreensão de arte. Para Schumann, ao contrário, esse médium é uma espécie de soma das várias linguagens artísticas, cujo progressivo desenvolvimento formal representa o anseio por uma expressão cada vez mais profunda de tudo aquilo cujo dizer em meras palavras (não poéticas) é insuficiente. Ademais, essa busca pelo inefável não se liga a uma pretensão filosófica de apreender o Absoluto, tal como nos autores do Romantismo filosófico-literário. Como bem demonstram as suas próprias obras musicais, o indizível a ser expresso pela arte se refere à dimensão intangível dos sentimentos e experiências do homem: seja o desabrochar de uma nova paixão como na primeira canção do *Dichterliebe*, seja o milagre do nascimento de um filho como em *Frauen-Liebe und Leben*.

5.2

A música absoluta e o Absoluto na música

As últimas reflexões e discussões importantes acerca das relações entre música e linguagem no Romantismo alemão se desenvolveram em torno da querela entre a *Nova Escola Alemã* e os defensores da música absoluta. O início desse embate se deu com o artigo do crítico musical Franz Brendel em 1859 na *Neue Zeitschrift für Musik*, cuja edição o próprio Brendel assumira após

Schumann vender o jornal. Nele, o crítico sai em defesa da música programática de Liszt e Berlioz, bem como dos dramas wagnerianos afirmando-os como a música do futuro, a *Nova Escola Alemã*, em oposição à música absoluta, a qual teria sido esgotada em todas as suas potencialidades pelas sinfonias de Beethoven. Dado esse esgotamento, seria preciso, então, preencher as composições musicais com elementos poéticos, pictóricos e dramáticos a fim de criar novas possibilidades formais e expressivas, levando à frente o desenvolvimento da linguagem musical. Contra tal tendência, se insurgiram os partidários da música absoluta, cujos principais nomes são o crítico Eduard Hanslick, o compositor Johannes Brahms, o violinista Joseph Joachim e a pianista Clara Wieck, viúva de Schumann. Estes entendem que a incorporação de elementos extra-musicais vai de encontro à essência do dizer musical e termina por produzir obras carentes de consistência formal.

Essa oposição já havia sido instaurada outras vezes na história da música: é o caso, por exemplo, da censura de Rousseau à música instrumental por ser carente de conteúdo ou do ataque de Hoffmann à “música pictórica” por corromper o dizer inefável da arte dos sons. Mas é nessa segunda metade do século XIX que essa discussão ganha seus contornos mais agudos. A fim de expor o núcleo das ideias de cada um dos partidos, serão destacadas os seus maiores representantes: Eduard Hanslick e Richard Wagner.

A importância do primeiro reside no fato de que seu ensaio *Do belo musical* (1854) forneceu a base teórica para a defesa da música absoluta no Romantismo alemão tardio, tendo reflexos inclusive em compositores modernos. Já os ensaios de Richard Wagner se destacam por duas razões: primeiramente, por expressarem, num primeiro momento, o cerne dos ideais da *Nova Escola Alemã*. Segundo, porque, a partir de seu contato com o pensamento filosófico de Schopenhauer, Wagner realizou uma grande conjunção dos ideais românticos musicais em seu projeto da *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*), cuja exposição teórica mais decisiva é o seu ensaio *Beethoven* (1870).

Na realidade, toda a obra teórica de Wagner é atravessada por aquele impasse fundamental colocado pelo Romantismo filosófico-literário, no qual a liberdade da música com relação a significados definidos é identificada como o signo de sua liberdade para expressar o infinito, mas, ao mesmo tempo, aponta uma carência de determinação objetiva. Hoffmann o exprimiu de modo lapidar, ao

identificar a expressão musical do infinito com o sublime e com o sentimento do anseio. A música é ambigualmente considerada como presença e ausência, tudo e nada.

Do mesmo modo, Wagner oscila entre esses dois pólos: de um lado, defende que a música é dotada de um dizer que excede a sensibilidade e conduz o homem a uma dimensão metafísica e, de outro, aponta a necessidade dela de se integrar às demais artes na *obra de arte total*, a fim de alcançar uma expressão delimitada e não se perder em sua obscuridade abstrata. Na primeira fase do pensamento estético de Wagner, antes de seu contato com a filosofia de Schopenhauer, a preponderância recai sobre este segundo pólo.

Em seu programa à Nona Sinfonia de Beethoven, escrito em 1846, ele procura traduzir em palavras o estado de ânimo proporcionado por tal obra, ainda que reconheça o fracasso prévio de tal tradução, pois “a essência da mais elevada música instrumental consiste em expressar com sons o que é inefável com as palavras”⁵⁹. Apesar da clara aproximação com as ideias de Wackenroder e Tieck (que é inclusive citado no texto) pela valorização do dizer musical do inefável apreensível apenas pelo sentimento, Wagner entende que tal dizer é insuficiente, pois carece de determinação. Ele interpreta a entrada do coro no último movimento da derradeira sinfonia de Beethoven como a constatação do esgotamento da música absoluta:

[...] quase abandonando já os limites da música absoluta, como uma peroração poderosa e plena de sentimento, sai ao encontro dos demais instrumentos, força a uma decisão e finalmente se converte ele mesmo em um tema de canto.⁶⁰

Essa foi a primeira vez em que o termo *música absoluta* foi utilizado para se referir às obras desprovidas de textos ou programas. Pouco tempo depois, ele passa a constar no centro de quase todos os escritos e discussões estéticas acerca da música seja em um sentido positivo ou negativo. Para compreender a razão da escolha de tal termo por Wagner, é preciso remeter ao livro *Princípios da filosofia do futuro* (1843), do filósofo Ludwig Feuerbach, o qual exerceu enorme influência no pensamento da primeira fase do compositor.

Em sua obra, Feuerbach afirma que o pensamento especulativo moderno iniciado por Descartes, cuja consumação última é a filosofia de Hegel, seria uma

⁵⁹ WAGNER *apud* DAHLHAUS. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999, p. 23.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 22.

superação da teologia, na medida em que transfere a divindade teológica para a interioridade do pensamento, transforma Deus em razão. No entanto, ele permanece como uma abstração da sensibilidade e da matéria em uma pura essência intelectual, arrancando o homem de suas raízes terrenas. Caberia à filosofia do futuro integrar o pensamento filosófico abstrato de matriz hegeliana, a que ele denomina “filosofia absoluta”, na dimensão concreta da vida humana, na antropologia. Seria preciso revalorizar a intuição sensível como fundante do conhecimento e a dimensão corporal do homem como algo tão importante para a sua essência quanto seu intelecto. Além disso, reconhecer também que apenas o *outro* pode garantir a realidade das intuições e pensamentos do *eu*. Ou seja, o homem só pode encontrar a sua essência em comunidade, na “unidade que, porém, se funda apenas na *realidade da distinção* do eu e do tu”⁶¹.

A filosofia do futuro tem a tarefa de reconduzir a filosofia do reino das “almas penadas” para o reino das almas encarnadas, das almas vivas; de a fazer descer da beatitude de um pensamento divino e sem necessidades para a miséria humana⁶².

[...] Daí se segue o imperativo categórico seguinte: Não queiras ser filósofo *na discriminação quanto ao homem*; sê apenas um *homem que pensa*; não penses como pensador, isto é, numa *faculdade arrancada à totalidade do ser humano real e para si isolada*; pensa como *ser vivo e real*, exposto às vagas vivificantes e refrescantes do oceano do mundo; pensa na existência, no mundo como membro do mundo, e não no vazio da abstração como uma mônada isolada, como monarca absoluto, como um deus indiferente e exterior ao mundo – podes, depois, estar certo de que os teus pensamentos são unidades de ser e de pensar.⁶³

No texto mais representativo da primeira fase de Wagner, *A obra de arte do futuro* (1849), há uma clara transposição das ideias de Feuerbach a respeito da filosofia para a esfera das artes. Segundo Wagner, a origem da obra de arte estaria no drama grego, união das três principais formas artísticas humanísticas – música, dança e poesia - em uma mesma expressão da totalidade da essência do homem. A dança é, para Wagner, a arte mais realística, a que expõe o homem em sua aparição física aos olhos e na qual ele expressa seus sentimentos através de movimentos guiados pelo ritmo. O ritmo, por sua vez, une a dança com a música. Esta, enquanto expressão profunda de toda a torrente dos sentimentos humanos através dos sons puros, encontra sua mais perfeita expressão no canto, o qual

⁶¹ FEUERBACH, Ludwig. *Princípios da filosofia do futuro*. Covilhã: Universidade Beira Interior, 2008, p. 73.

⁶² *Ibidem*, p. 5.

⁶³ *Ibidem*, p. 69.

depende da palavra, matéria-prima da poesia. Por conseguinte, a emoção em movimento “que transbordou da arte da dança para a arte do tom, encontra na decisão definitiva da Palavra, a afirmação segura e infalível por meio da qual ela pode apoderar-se como ‘objeto’ e falar claramente o que é.”⁶⁴ No drama, as três artes irmãs adquirem a máxima expressão: a dança se torna mímica, ou seja, discurso na forma do movimento rítmico; a música inunda as outras artes de um inefável sentimento enquanto ganha delas a objetividade de que carece sozinha; a poesia vê as suas ideias abstratas ganharem corpo e sentimento.

As artes da dança, do tom, poesia, cada uma está confinada em seus limites; em contato com esses limites cada uma sente-se não-livre, a não ser que, através de seu limite comum, ela estenda a mão para sua arte vizinha em reconhecimento irrestrito de amor. O agarrar desta mão levanta-a acima das barreiras; seu abraço completo, sua absorção total em sua irmã - isto é, sua própria ascensão completa além da barreira de configuração – põe abaixo a própria cerca. E quando toda barreira cai, então não há mais artes nem limites, mas apenas Arte, a universal, indivisível.⁶⁵

No entanto, Wagner entende que, com a degeneração da cultura e a ascensão da luxúria, do egoísmo e da moda, as artes acabaram também se separando. Ele realiza uma interpretação histórica das artes análoga à de Feuerbach com relação à filosofia: o caráter abstrato da “filosofia absoluta” que se distancia da sensibilidade e da vida encontra seu correlato na separação das formas artísticas e sua alienação da experiência vital do homem e da comunidade. As três artes irmãs que juntas traduzem o homem em sua completude, separadas acabam perdendo o seu sentido original e redundam em modismos ou formas vazias.

Assim como na construção da Torre de Babel, quando seus discursos foram confundidos e a compreensão mútua tornada impossível, as nações separadas umas das outras, cada uma seguindo um caminho distinto: do mesmo modo, quando toda a solidariedade nacional se dividiu em mil divisões egoístas, os ramos de arte separados se separaram da orgulhosa e celestial árvore do Drama, que havia perdido a alma inspiradora do entendimento mútuo.⁶⁶

No caso da música, esse movimento para se afirmar como arte autônoma redundou na criação de um conjunto artificial de regras e cânones para a elaboração do discurso musical afetivo, cujo ápice foi a emergência do Contraponto, “a matemática do sentimento, o ritmo mecânico da harmonia egoísta”. Com isso, a música acabou se transformando em sua antítese: “da

⁶⁴ WAGNER, Richard. *The Art-Work of the Future*. Wagner Library, 1895, p. 32.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 33.

preocupação de um coração, uma questão do intelecto; do enunciado do desejo da alma cristã não-acorrentada, o livro de caixa de um especulação de mercado moderna.”⁶⁷

Entretanto, o caminho percorrido pela música pura não foi inteiramente negativo. Wagner a compara a um grande mar em que o homem, ao mergulhar, “se sente alarmado maravilhosamente, quando olha para essa profundidade, prenhe de possibilidades inimagináveis, [...] cujo abismo aparentente infundável o enche de assombro e de anseio do Infinito.”⁶⁸ O seu ponto de partida para definir a essência da música pura é semelhante àquele de Hoffmann: expressão negativa do infinito através do desamparo do sublime e do sentimento do anseio.

Por isso, segundo Wagner, os gregos, quando navegavam no tumultuoso mar da música, mantinham sempre as costas (a poesia e a dança) à vista, para não se perderem. Já os cristãos, procuraram explorar esse oceano até as mais longínquas regiões. Num primeiro momento, ficaram perdidos no vazio da imensidão desse mar, mas finalmente acabaram encontrando um novo solo.

[...] pelas mãos do herói que explorou o largo e aparentemente ilimitado mar da música absoluta até os seus limites, foram alcançadas novas e nunca antes sonhadas costas pelas quais este mar já não se divorcia do antigo e primitivo continente do homem, mas une-se a ele para a vida artística feliz e recém-nascida da humanidade do futuro. E esse herói não é outro senão Beethoven.⁶⁹

O compositor inaugurador do Romantismo musical teria encontrado um modo de manter toda a carga expressiva da música sem que esta se perdesse em pura abstração ou em uma forma musical mecânica. Por outro lado, ela continua sendo uma arte carente de completude e determinação. Por isso, de acordo com Wagner, o próprio Beethoven sentiu essa carência e anunciou o caminho a ser trilhado pela música do futuro, quando introduziu um coro ao último movimento da Nona Sinfonia.

A última sinfonia de Beethoven é a redenção da música de seu próprio peculiar elemento para o reino da arte universal. É o Evangelho humano da arte do futuro. Além disso, nenhum passo adiante é possível; pois sobre ela a arte perfeita do futuro só pode ser o drama universal para o qual Beethoven forjou para nós a chave.⁷⁰

Como escreveu Wagner, o “erro é a mãe do conhecimento; e a história do nascimento do conhecimento a partir do erro é a história da raça humana, desde os

⁶⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 43.

mitos das primeiras eras até o presente”.⁷¹ Tal como o equívoco da filosofia especulativa de se apartar do mundo sensível permitiu o desenvolvimento do conhecimento humano abrindo espaço para a criação de uma “filosofia do futuro”, assim também a música, ao se distanciar das demais formas artísticas, adquiriu um novo campo de possibilidades expressivas capaz de forjar a *obra de arte do futuro*. Por isso, Wagner guarda o adjetivo “absoluto” apenas para a música. Diferentemente da poesia e da dança, em que o seu afastamento de suas irmãs teve um efeito inteiramente negativo, no caso da arte dos sons há uma dubiedade: ela ficou carente de determinação, mas essa carência também lhe abriu as portas para assumir uma potencialização de sua carga expressiva, de seu próprio dizer.

Assim, a despeito de Wagner afirmar diversas vezes a superioridade do drama sobre a música absoluta, nos momentos em que se refere a esta não consegue esconder sua admiração por sua capacidade de exprimir não apenas as paixões humanas, mas também o “anseio do infinito”, aquela tonalidade afetiva essencial do espírito romântico da qual falava Hoffmann. Por outro lado, Wagner pretende superar essa condição da música, não só por entender que houve um esgotamento dos recursos da música absoluta em Beethoven, mas também por vislumbrar no *Sehnsucht* romântico uma negatividade que precisa ser superada a fim de fazer a música adentrar no seio da cultura para a construção efetiva de uma nova sociedade.

Esse primeiro momento do pensamento de Wagner o aproxima fortemente das duas principais ideias que fundamentam a música programática romântica: esgotamento da música absoluta e necessidade de integração com outras formas artísticas para ganhar uma maior determinação de significados e levar à frente o desenvolvimento da expressão musical. Foi nessa proximidade entre o projeto do drama musical wagneriano e a música programática de Berlioz e Liszt que Franz Brendel vislumbrou a ascensão de uma *Nova Escola Alemã*.

No entanto, já em 1854, Wagner entra em contato com a filosofia de Schopenhauer e, a partir disso, altera radicalmente suas posições estéticas, rompendo com a *Nova Escola Alemã*. Ele passa a valorizar aquela ideia de música como expressão do inefável, colocando-a no centro de seu projeto da obra de arte total. A fim de compreender essa mudança no interior do pensamento wagneriano,

⁷¹ *Ibidem*, p. 12.

é preciso discorrer brevemente em que consiste a filosofia de Schopenhauer e qual a posição da música dentro de seu sistema filosófico.

O seu ponto de partida são os dilemas oriundos do pensamento crítico kantiano. Schopenhauer defende que o homem, na atividade de conhecer do entendimento, estaria sempre atrelado ao mundo como representação, a saber, à irremediável mediação entre sujeito e objeto. Por isso, as ciências, por mais que ampliem os seus saberes, não podem exceder as representações para chegar às coisas-em-si, elas estão presas à dimensão fenomenal, física.

A ciência segue a torrente infinda e incessante das diversas formas de fundamento e consequência: a cada fim alcançado, ela é novamente atirada mais adiante, nunca podendo encontrar um objetivo final ou uma satisfação completa, da mesma maneira como não se pode, correndo, alcançar o ponto onde as nuvens tocam a linha do horizonte.⁷²

Assim como os filósofos idealistas, Schopenhauer também tentou superar essa condição do mundo como representação. A procura por um fundamento para o todo real o conduziu à interioridade do homem, à esfera do sentimento e do próprio corpo. Ao refletir acerca dos variados movimentos do ânimo, o filósofo viu neles a ação da vontade, de uma dimensão alheia à esfera representativa. Esse ímpeto cego dos sentimentos é convertido, por meio de uma conclusão analógica, a todos os outros corpos. Desse modo, Schopenhauer identifica o Em-si do mundo como Vontade, um princípio eterno e imutável que constitui a dimensão metafísica do mundo.

A mediação entre o mundo como Vontade e o mundo como representação seriam as Ideias: individuações imediatas da Vontade, independentes das condições do espaço, tempo e causalidade, que fornecem os conteúdos eternos da conformação do mundo fenomenal. É a partir das Ideias que se desdobra a pluralidade dos fenômenos, em contato com a matéria. Mas, neste estágio, surge uma disputa entre os vários indivíduos pela efetivação da vontade que se manifesta neles como um querer irrefreável. Por isso, para Schopenhauer o sofrimento é uma condição inerente a todos os indivíduos, fruto da insatisfação eterna do querer. Desse modo, a condição do homem para o filósofo de Frankfurt se assemelha àquela que fora exposta no *Conto de um santo nu*, de Wackenroder, em que o protagonista se vê preso eternamente à Roda do Tempo, tendo que fazê-la girar incessantemente. E, assim como no conto, também para Schopenhauer a

⁷² SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, pp. 58-59.

salvação para essa condição humana seria a arte. A experiência estética teria o poder de anular a vontade do indivíduo, transformando-o em puro sujeito do conhecimento. Schopenhauer defende a experiência do belo a partir do modo como o sujeito esquece-se de si e perde-se na pura contemplação do objeto. Desse modo, além de suspender o sofrimento de seu incansável querer, o sujeito pode se alçar ao conhecimento intuitivo das Ideias:

A arte repete em suas obras as Ideias apreendidas por pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo [...] Sua única origem é o conhecimento da Ideia; seu único fim, a comunicação desse conhecimento. [...] ela retira o objeto de sua contemplação da torrente do curso do mundo e o isola diante de si; e esse particular, que era na torrente fugidia uma parte ínfima a desaparecer, torna-se um representante do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito. A arte se detém nesse particular, a roda do tempo para; as relações desaparecem para ela. Apenas o essencial, a Ideia, é seu objeto.⁷³

Para o filósofo de Frankfurt, cada forma artística seria capaz de expressar um determinado nível de individuação da Vontade, com suas Ideias afins. Estabelece-se uma hierarquia que começa no grau mais baixo com a arquitetura; passando pelas pinturas paisagísticas e de animais; em seguida a pintura histórica e a escultura; e, por fim, a poesia, cujo grau mais alto de expressão de Ideias é a tragédia. Nela, é exposto o lado mais terrível da vida por meio de grandes sofrimentos impostos aos personagens, os quais terminam por se resignar e negar a Vontade de vida. Com isso, a impressão da tragédia pertence não ao belo, mas ao sublime. “Livramo-nos não apenas dos interesses da Vontade – para nos manter contemplando puramente -, mas sentimo-nos instados a renunciar para sempre ao querer.”⁷⁴ Nessa negação, a verdade metafísica do mundo resplandece derrubando o véu do mundo como representação e revelando ao homem a própria Ideia de humanidade.

A música se encontra numa categoria completamente separada frente às demais artes. Para Schopenhauer, ela é a forma artística capaz de proporcionar o efeito mais poderoso sobre o íntimo do homem, pois é “tão profundamente compreendida por ele como se fora uma linguagem universal, cuja compreensibilidade é inata e cuja clareza ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo.”⁷⁵ Apesar de a música necessitar de relações numéricas e de sua

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibidem*, p. 223.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 228.

dimensão material para se manifestar, o que ela expressa vai além da esfera dos fenômenos e, mesmo, das Ideias.

De fato, a música é uma cópia e objetividade tão imediata de toda a Vontade como o mundo o é, até mesmo como o são as Ideias, cujos fenômenos variados constituem o mundo das coisas singulares. A música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de Ideias, mas cópia da própria Vontade, da qual as Ideias também são a objetividade.⁷⁶

A música é a expressão do Em-si do mundo, da Vontade mesma. Com isso, na medida em que as Ideias e a música estão num mesmo nível de objetividade, a arte dos sons pode expressar toda e qualquer Ideia por analogia, ela se mostra como uma “linguagem universal”. Desse modo, uma mesma melodia pode se integrar em uma canção com textos inteiramente distintos e dizer a essência de todos eles. Pois, as imagens e acontecimentos, cuja essência íntima ela expressa, estão para a música como um exemplo escolhido está para um conceito geral. Mas no caso da música, não se trata de uma abstração, de um afastamento da verdade, mas, pelo contrário, da maior concretude na expressão da verdade metafísica do mundo, da qual as representações são meras sombras. Por isso, o autor chega a defender uma identificação entre música e filosofia:

[Elas] dizem o mesmo em duas linguagens diferentes, e, por isso, poder-se-ia afirmar, por mais paradoxal que soe, que, caso se alcançasse uma explicitação perfeitamente correta e completa, em detalhes, da música, portanto se exprimisse com conceitos o que ela exprime em tons – seria dada de imediato uma explicitação e repetição suficientes em conceitos do próprio mundo, e assim teríamos a verdadeira filosofia.⁷⁷

As semelhanças entre o pensamento de Schopenhauer acerca da música e as reflexões românticas, em especial do Romantismo simbólico de Wackenroder e Tieck, são flagrantes. A ideia de música como uma linguagem universal, mais alta que a expressão em palavras ou conceitos, capaz de expressar a dimensão metafísica do mundo intuitivamente, é comum a todos esses autores. Além disso, também para Schopenhauer a música é atormentada por contradições. Do mesmo modo como a personagem Berglinger de Wackenroder e Tieck, o filósofo exprime o paradoxo inerente ao dizer musical: o fato de que ele expressa o infinito estando preso a uma materialidade finita; afinal, a música é composta de sons dados na sensibilidade, organizados em relações matemáticas mensuráveis. Daí o porquê de ela ser tão imediata e interiormente compreensível e, ao mesmo tempo, parecer absolutamente distante e impalpável.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 229-230.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 238.

[A música expressa] os estímulos internos de nossa vontade, isto é, de nossa essência, da maneira mais exata e precisa, reproduzindo-os mais puramente que qualquer outra arte; e contudo, como as demais artes, de novo mantém-se no domínio da mera representação, que é *toto genere*, em gênero inteiro diferente da Vontade como coisa-em-si: no domínio da mera e pura representação, a música, em verdade, dá a cópia completa e perfeita da Vontade, mas a Vontade mesma, portanto o real propriamente dito, permanece distante e, com ele, todo *tormento*, o qual se encontra só nele. Daí o contraste entre a essência musical tão precisamente compreensível e no entanto tão estranha e distante.⁷⁸

Por fim, cabe ressaltar também que Schopenhauer, tal como os autores do Romantismo filosófico-literário, defende o primado da música absoluta. Para ele, a música que pretende representar ou imitar fenômenos – o que Hoffmann denomina “música pictórica” – abdica de dizer a essência íntima, a Vontade que subjaz tal fenômeno. Ela se rebaixa ao nível da linguagem conceitual, presa ao mundo da representação. Isso não impede que a música possa aparecer unida com a poesia na música vocal ou ao drama na ópera, mas nesse caso ela deve ser o centro.

[A música] fornece o esclarecimento mais profundo e misterioso sobre a essência íntima e própria das ações e eventos que constituem a ópera; como comentário contínuo de tudo aquilo que se apresenta no palco; desvela, por assim dizer, sua alma mais interior.⁷⁹

É justamente nessa linha que Wagner integra o pensamento de Schopenhauer aos seus próprios ideais estéticos da *obra de arte total*, os seus dramas musicais. Em seu ensaio *Beethoven* (1870), dedicado ao centenário de nascimento do compositor, Wagner expõe longamente sobre o modo como a música, ao invés de ser um componente do drama entre outros, como ele próprio pregava anteriormente, deve ser considerada a essência metafísica do mundo a ser desdobrada pelas demais formas artísticas no plano sensível. A cena, os gestos e o texto passam a ser as ações musicais tornadas visíveis.

Assim, também a música absoluta – considerada em *A obra de arte do futuro* como um mero momento de expansão do dizer musical, que carece de objetividade e precisa ser reconduzida à integração com a poesia e a dança no drama – ganha contornos inteiramente distintos em *Beethoven*. Ela passa a ser considerada a essência do dizer musical, a expressão do Em-si do mundo tal como concebia Schopenhauer.

Wagner dedica boa parte do ensaio a diferenciar o fundamento estético da música diante das demais artes. Nesse afã, ele acaba se distanciando ligeiramente

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 237-238.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 236.

do próprio pensamento de Schopenhauer, ainda que permaneça dentro de seu espírito. Para este - embora a música se diferencie das demais artes por expressar não as Ideias, mas a própria Vontade – todas as formas artísticas pressupõem uma atividade intuitiva do artista genial que supera a esfera da representação e consegue comunicar sua intuição das Ideias ou da Vontade através de sua obra.

Wagner realiza uma distinção bem mais radical entre a música e as demais artes, a partir da divisão entre mundo exterior intuitivo da representação e mundo interior imediato da Vontade. Estabelece-se, então, uma oposição entre as artes plásticas, direcionadas à intuição exterior das Ideias, e a música, expressão interior da Vontade. Desse modo, contrariando o próprio Schopenhauer, as Ideias acabam se aproximando muito mais do mundo como representação que do mundo como Vontade. Nesse sentido, a particularidade das artes plásticas “é servir-se da aparência enganosa do mundo, que se estende diante de nós através da luz, por meio de um jogo engenhoso pelo qual se manifesta a ideia de mundo que se dissimula na aparência.”⁸⁰ Daí teria nascido o conceito de beleza [*Schönheit*] que, no alemão, “segundo a raiz da palavra, relaciona-se claramente com a aparência [*Schein*] (como objeto) e com a contemplação [*Schauen*] (como sujeito)”⁸¹.

A música seria o oposto das artes plásticas, pois ela nega a aparência em nome da expressão da essência do mundo. A sua categoria estética não é o belo, mas o sublime, cuja expressão máxima é a Nona Sinfonia de Beethoven. Wagner constrói, com isso, uma ponte entre Hoffmann e Schopenhauer. O anseio infinito despertado pela sublimidade da música de Beethoven é entendido como o signo máximo da expressão da Vontade pela música. O que em Hoffmann adquire um tom melancólico de ausência é positivado como a pura presença da verdade oculta do mundo, a qual só é apreensível na interioridade do sonho e da noite, pois aí estamos livres da luminosidade das aparências.

Dada essa avaliação da essência da arte musical a partir da música absoluta como expressão da Vontade, pode parecer que Wagner abandonou o seu projeto da obra de arte total. No entanto, ele retoma a sua interpretação sobre a Nona Sinfonia de Beethoven como o auge da música absoluta, que já seria também o vislumbre de sua superação através da entrada do coro no último movimento. Evidentemente, essa superação adquire aqui um sentido bem distinto: não se trata

⁸⁰ WAGNER, Richard. *Beethoven*, Rio de Janeiro: Zahar, 2010, pp. 22-23.

⁸¹ *Ibidem*, p. 23.

mais da mera integração da música em uma arte superior, o drama, mas de fazer com que a essência da arte dos sons extrapole também para o mundo intuitivo, fazendo refulgir a verdade que é ocultada pelo véu da aparência. O primeiro passo fora dado por Beethoven, cabia agora efetivá-lo no drama musical.

O fato de Beethoven, em sua Sinfonia n.9, ter simplesmente voltado à forma da cantata coral com orquestra não deve nos induzir ao erro ao avaliar o notável salto da música instrumental para a música vocal; [...] Sabemos que não são os versos de um poeta, seja ele Goethe ou Schiller, que determinam a música: somente o drama possui tal poder – não o poema dramático, mas o drama que se movimenta realmente diante de nossos olhos, como a imagem correspondente da música, no qual a palavra e o discurso pertencem somente à ação e não mais ao pensamento poético.⁸²

A ideia de extrapolar o dizer revelador da música para o âmbito da sensibilidade se insere em um projeto sócio-político mais amplo. Com uma nova interpretação da história das artes, ele afirma que, na antiga Grécia, a expressão musical da essência do mundo se integrava em todas as esferas do saber e das artes, “de modo que vemos por toda parte a lei interior, que se torna inteligível somente a partir do espírito da música, determinar a lei exterior que ordena o mundo das formas plásticas.”⁸³ Mas, então, houve uma degeneração cultural que solapou essa sociedade ideal fundada em princípios musicais. Posteriormente, a música tornou a ganhar vida no cristianismo, transfigurando o olhar do pintor italiano para além da aparência. Mas veio, afinal, o “império da moda”, a degeneração completa das artes e da sociedade, cujo símbolo máximo é o “bom gosto” francês. Tal é o estado da arte para Wagner no momento em que ele escreve. O tom decadentista da época é o mesmo que em *A obra de arte do futuro*, bem como a esperança redentora na obra de arte total. A grande diferença é que, agora, é na música que ele vislumbra a luz que salvará a humanidade, revelando a falsidade das aparências e dos modismos por meio do sublime.

Assim como sob a civilização romana universal surgiu o cristianismo, assim irrompe agora do caos da civilização moderna a música. Ambos declaram: “Nosso reino não é deste mundo.” E isso significa: nós viemos de dentro, vós vindes de fora; nossa origem é a essência, a vossa, a aparência das coisas.⁸⁴

A música deve extrapolar para as demais formas artísticas na constituição do drama, a fim de construir uma nova civilização que se aproxime do esplendor do antigo mundo grego. O ensaio *Beethoven* busca, acima de tudo, prestar homenagem ao compositor que abriu caminho para a restauração do espírito da

⁸² *Ibidem*, p. 81.

⁸³ *Ibidem*, p. 93.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 92.

música, paradoxalmente, através de um gesto que aponta a superação da música absoluta; não para neutralizá-la, mas para que ela transcenda a si própria.

Não é, pois, a obra de Beethoven, mas o extraordinário ato artístico nela contido que devemos considerar o ponto alto do desenvolvimento de seu gênio, assim como afirmamos que a obra de arte que recebeu desse ato toda vida e toda forma deve apresentar, também, a mais perfeita forma artística, justamente aquela forma na qual, para o drama e, especialmente, para a música, todo caráter convencional deveria ser inteiramente suprimido. Esta seria, ao mesmo tempo, a única forma artística nova que corresponderia àquele espírito alemão vigorosamente individualizado em nosso grande Beethoven, uma forma humana pura criada por ele, mas que lhe pertencia originalmente, e que até hoje falta ao mundo moderno quando comparado ao antigo.⁸⁵

Cabe, por fim, destacar de que modo Wagner punha em prática nas suas composições os seus ideais estéticos da obra de arte total, como aparição sensível da verdade expressa pela música. Com efeito, ele realizou profundas transformações na estrutura da ópera (a qual ele fazia questão de diferenciar de seus dramas musicais). Primeiramente, eliminou a divisão de seções entre recitativos (compostos por melodias menos expressivas, mais próximas da declamação) e árias (compostas por melodias mais expressivas). As melodias da voz soam como um grande recitativo, sendo interrompidas por canções apenas quando estas fazem parte do próprio roteiro do drama. Sendo assim, a parte musical mais destacada nas obras de Wagner se encontra na orquestra, através da técnica dos *leitmotive* (motivos condutores). A ideia básica do *leitmotiv* é a de um trecho melódico, um acorde, um timbre ou outro elemento musical individualizado reconhecível, que se associa a um personagem, lugar, sentimento, ideia ou quaisquer outros elementos da ação dramática. Os *leitmotive* sofrem, ao longo do drama, transformações e fusões de modo a representarem novos elementos e sentidos para a trama, além de impulsionarem o desenvolvimento progressivo da forma musical.

Poderíamos interpretar a técnica dos *leitmotive* como uma nova formulação dos *tropos* retórico-musicais dos séculos XVII e XVIII. No entanto, há duas distinções fundamentais: primeiro que, no caso de Wagner, não se trata de um recurso conteudístico inserido em *schematas* formais que lhe são indiferentes, mas são os próprios *leitmotive* em seu livre desenvolvimento que estruturam a forma musical. Segundo, que a pretensão de Wagner não é fazer com que os elementos da música adquiram significados tal como as palavras em um texto. Os

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 81-82.

leitmotive se pretendem como expressões imediatas da Vontade que ganham uma expressão representativa através do drama. A música não deve se rebaixar ao nível do conceito, mas se manter em sua posição de reflexo imediato da Vontade capaz de expressar diretamente as próprias Ideias.

Deste modo, no plano formal, há uma enorme preponderância dos momentos individuais expressivos sobre a totalidade da forma. Se em Beethoven a expressão desse conflito interno ainda era domada por uma rígida totalização dos momentos expressivos através de sua subsunção às formas clássicas e a uma estrutura harmônica bem definida, em Wagner essa expressividade individualizada cumulativa, de fato, implode a forma do todo. Apesar da carência de uma maior consistência formal autônoma, essa liberdade permitiu também uma grande ousadia melódico-harmônica, com cromatismos e acordes ambíguos que nunca se resolvem completamente.

Todos esses elementos estão diretamente ligados aos ideais estéticos de Wagner: a música indomável, que não se deixa capturar em formas arquitetonicamente coerentes, é a expressão da infinitude da Vontade, que não se deixa apreender docilmente no âmbito da sensibilidade. Já os *leitmotive* são as essências (Ideias) dos fenômenos que aparecem configurados pela ação dramática.

As obras musicais e os ensaios de Wagner se mostram como a apoteose do pensamento romântico, uma conjunção de algumas das principais ideias acerca da arte dos sons que foram desenvolvidas entre a última década do século XVIII até fins do XIX. A música aparece como a linguagem imediata da verdade suprassensível (como em Wackenroder e Tieck), cuja expressão máxima é o sublime das obras sinfônicas de Beethoven (como em Hoffmann), mas que deve se integrar às demais formas artísticas a fim de ganhar uma maior objetividade e desenhar a obra de arte do futuro (remetendo à integração das formas artísticas por Schumann e ao projeto primeiro romântico de uma poesia universal progressiva).

Como já foi colocado, o grande antípoda de Wagner e da ideia romântica de música como expressão (seja de sentimentos, de imagens, de ideias, ou do Absoluto) na segunda metade do século XIX, foi Eduard Hanslick, um importante crítico musical vienense, que contribuiu para os jornais *Wiener Musik-Zeitung* e *Neue Freie Presse*. Apesar da formação jurídica, tinha conhecimentos musicais sólidos, chegando a ser professor de História da Música e Estética na Universidade de Viena. Stefan Zweig, em sua autobiografia, descreve como as

críticas musicais de Hanslick tinham “autoridade papal” e decidiam o êxito de uma obra, “e com isso muitas vezes o êxito de uma pessoa. Cada um desses artigos constituía o assunto do dia nos círculos cultos.”⁸⁶

Além das inúmeras críticas para jornal, Hanslick publicou alguns livros sobre história da música e ensaios sobre estética. Dentre eles, destaca-se o ensaio *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*, de 1854. O livro rendeu dez edições e muitas polêmicas. No prefácio à oitava edição, o autor afirma que se desejasse responder a todas as críticas recebidas, “este pequeno livro cresceria em volume de modo espantoso”.⁸⁷ Dentre os muitos opositores, encontravam-se figuras de peso como os compositores Franz Liszt e, especialmente, Richard Wagner. Este, em várias oportunidades, depreciou o pensamento estético de Hanslick em seus escritos e inclusive chegou a satirizá-lo explicitamente na sua ópera cômica *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, por meio da personagem Beckmesser, o vilão da história, que nos primeiros manuscritos de Wagner tem o nome Hanslich.

Uma das principais razões para as inúmeras manifestações contrárias ao ensaio foi a sua afirmação de que os sentimentos nada têm a ver com o belo musical. Embora a música tenha o poder de provoca-los, o fato de essa relação ser sempre subjetiva a impede de ser posta como fundamento para a beleza, pois esta deve se pautar por critérios objetivos, relações obrigatórias. Não é difícil depreender daí que a sua investigação é movida por um espírito cientificista:

O impulso a um conhecimento o mais objetivo possível das coisas, que em nossa época agita todos os campos do saber, deve necessariamente também passar pela investigação do belo. Esta só poderá chegar a ele se romper com um método que parte do sentimento subjetivo para mais uma vez retornar, depois de um poético passeio por toda periferia do objeto, ao sentimento. A investigação do belo, se não quiser tornar-se ilusória, precisará aproximar-se do método das ciências naturais⁸⁸

A postura inicial de Hanslick é a de um cientista que procura isolar o material de sua pesquisa (o belo musical) de tudo aquilo que possa obscurecê-la. Portanto, qualquer elemento considerado extra-musical é descartado: sentimentos, palavras e representações de qualquer espécie.

⁸⁶ ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp.58-59.

⁸⁷ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989, p.8.

⁸⁸ *Ibidem*, p.14.

Sua primeira preocupação se prende à questão da autonomia das artes e da independência de suas leis. Segundo ele, devemos abandonar “a ilusão de que uma arte possa ser obtida por um simples ajuste do conceito geral metafísico do belo (...). O sistema dá lugar, aos poucos, à investigação, e esta se atém ao postulado de que, em qualquer arte, as leis do belo são inseparáveis das propriedades de seu material, de sua técnica”.⁸⁹ Essa é a razão pela qual o ensaio trata da investigação do belo apenas na música (mais especificamente, na música instrumental), pois cada arte tem características próprias e só nas especificidades de cada uma pode-se encontrar a fonte da beleza.⁹⁰ Importante também notar aqui como, para Hanslick, o belo está ligado às propriedades objetivas da obra de arte. Portanto, a investigação da beleza só pode ser uma análise imanente de seus materiais e o modo como se articulam por meio da técnica.

Em seguida, o autor se volta para o ponto mais polêmico de seu ensaio: a questão dos sentimentos.

Em primeiro lugar, estabelece-se como objetivo e função da música o dever de despertar sentimentos ou “belos sentimentos”. Em segundo lugar, classificam-se os sentimentos como conteúdo a ser representado pela música em suas obras.

Os dois enunciados têm em si algo em comum: tanto um quanto outro são absolutamente falsos.⁹¹

A falsidade do primeiro enunciado é apontada dentro daquela perspectiva da objetividade científica: se os sentimentos despertados por uma obra variam de acordo com as idiosincrasias do ouvinte, não haveria como alcançar a objetividade necessária para a fundamentação do belo, o qual deve ser universalmente válido. Quanto ao segundo enunciado, o de que a representação de sentimentos é o conteúdo da música, o seu argumento é o de que sentimentos determinados como amor, fúria e medo dependem de conceitos e juízos (o sentimento de amor, por exemplo, demanda a existência de algo a ser amado). Como a música é incapaz de fornecer conceitos, ela é igualmente incapaz de representar sentimentos determinados. O que ela fornece são movimentos, alturas e timbres, os quais os ouvintes associam a movimentos do ânimo e a experiências musicais anteriores de modo a construir uma rede simbólica. Portanto, não há uma

⁸⁹ *Ibidem*, p.15.

⁹⁰ Aqui também Hanslick vai na contramão do pensamento romântico. Como já se viu, Schumann, por exemplo, defendia que “o princípio de todas as artes é o mesmo, só o material que varia”. Para Hanslick, o princípio estético das artes reside justamente no material, na sua técnica específica, e, portanto, cada uma é dotada de princípios estéticos próprios.

⁹¹ HANSLICK, *Op. Cit*, 1989, p.16.

relação necessária entre uma obra musical e um sentimento que se supõe representado, no fim das contas é sempre uma construção meramente subjetiva. Por isso, a “mesma música, em diferentes nacionalidades, temperamentos, idades e circunstâncias, mais ainda, na igualdade de todas essas condições em diferentes indivíduos, terá efeitos muito diversos.”⁹² A unanimidade quanto à impressão subjetiva é vista por Hanslick como acidental ou como fruto de uma convenção instituída pela tradição, mas que nada tem a ver com o objeto musical propriamente dito. Assim, ele se opõe radicalmente àquelas ideias que sustentavam os *tropos* retóricos, as quais defendiam sua relação natural e necessária com os afetos representados.

É o que acontece em particular com os gêneros musicais, que estão ao serviço de determinados fins exteriores como composições sacras, guerreiras e teatrais. Nas últimas, encontra-se uma verdadeira terminologia para os mais diversos sentimentos, uma terminologia que se tornou de tal modo corrente para os compositores e ouvintes de uma época que, num caso singular, não têm a seu respeito a mínima dúvida. [...] [Porém, cada] época e cada civilização traz consigo um ouvir diferente, um sentir diverso. A música permanece a mesma, unicamente muda o seu efeito com o ponto de vista cambiante do preconceito convencional.⁹³

O autor contesta ainda uma última hipótese: a de que apesar de não poder representar sentimentos determinados devido à demanda de uma referência conceitual (a qual a música não pode oferecer), ela, ao invés disso, poderia representar sentimentos indeterminados. Hanslick nega também essa possibilidade veementemente, pois a ideia de representar algo indeterminado já seria em si um contrassenso. Enfim, para resumir, Hanslick decreta que a relação entre música e sentimentos não tem “nem a necessidade, nem a constância nem, por fim, a exclusividade que um fenômeno deveria apresentar para conseguir fundamentar um princípio estético.”⁹⁴

Tendo estabelecido a impossibilidade de representar sentimentos, sejam eles determinados ou indeterminados, Hanslick indaga se a música pode chegar a representar algo. O autor reconhece que alguns fenômenos podem ser sim imitados através de recursos onomatopéicos, como o cantar de pássaros, chuva e trovões, mas isso não guarda qualquer relação com o belo na música e pode mesmo atrapalhar a fruição artística. E afora essa indicação por meio de

⁹² HANSLICK, *Op. Cit.*, 1989, pp. 18-19.

⁹³ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 20.

onomatopeias, a música seria incapaz de expressar ou representar imagens, fenômenos ou ideias.

Dado que a música não consiste na representação ou expressão de quaisquer coisas, para Hanslick, ela não deve ser considerada como uma linguagem. Ainda que ambas apresentem diversas semelhanças e aproximações (em especial, no canto), “a investigação estética deve progredir sem cessar até o ponto em que a linguagem e a música irreconciliavelmente se separam.”. A grande diferença que as separa consiste em que “na linguagem, o som é apenas um meio para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o som, na música, surge como fim em si.”⁹⁵ Desse modo, cada uma tem uma relação completamente distinta com o som. Na linguagem, ele aponta para fora, para significados. Já na música, o elemento sonoro aponta para dentro, para a beleza formal.

Com isso, Hanslick se põe em luta aberta contra toda a tradição teórica que pensou a música a partir de seu suposto caráter linguístico, “como fizeram, numa época mais antiga Rousseau e Rameau, e tentaram, em tempos mais recentes, os discípulos de Richard Wagner”.⁹⁶ Além disso, condena veementemente certas práticas composicionais que partem desse princípio, como a música programática e o drama wagneriano:

Dos compositores modernos que interrompem incessantemente o grande ritmo para destacar parênteses misteriosos ou contrastes acumulados, costuma dizer-se em tom de louvor que a música visa assim superar os seus limites estreitos e elevar-se à linguagem. [...] Os limites da música não são estreitos, mas sim estritamente estabelecidos. A música nunca pode “elevar-se à linguagem” – rebaixar-se, deveria em rigor dizer-se do ponto de vista musical – já que a música deveria ser manifestamente uma *linguagem sublimada*.⁹⁷

Quando afirma que a música é uma “linguagem sublimada”, Hanslick ameniza a rígida distinção feita anteriormente entre música e linguagem. O objetivo dessa distinção era afastar a arte dos sons de qualquer sentido representativo ou expressivo. Mas, em outros momentos do ensaio, o autor chega a definir textualmente a música como uma linguagem. Com efeito, a construção positiva que o autor faz da essência da arte dos sons é amplamente sustentada pelo modo singular como ela estrutura um discurso.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 56.

Na música, há sentido e consequência, mas musical; é uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de traduzir. Há um conhecimento profundo em aludir também a “pensamentos” nas obras sonoras e, como no falar, o juízo destre distingue aqui facilmente pensamentos verdadeiros de puro palavrório. Reconhecemos de igual modo o fechamento racional de um grupo de sons, ao dar-lhe o nome de “frase”. É que sentimos exatamente o mesmo que em qualquer período lógico, onde termina o seu sentido, embora a verdade de ambos se mantenha incomensurável.⁹⁸

A música é definida como um tipo de linguagem asemântica, puramente sintática. O fim de sua organização discursiva é a constituição da própria beleza da forma, logo, a única coisa que a música pode e deve expressar são “ideias musicais. Mas uma ideia musical já é um belo independente, é uma finalidade em si mesma, e não só um meio ou um material para a representação de sentimentos e ideias.” Desse modo, Hanslick chega à sua polêmica asserção de que o conteúdo da música são “formas sonoras em movimento.”⁹⁹

Isso significa que a *forma* para Hanslick não é o modo pelo qual se expressa um *conteúdo*. Ao contrário: a *forma* é o próprio *conteúdo* expresso pela aparição sensível do som. Portanto, a beleza da música advém das relações entre os sons musicais, o modo como se transformam pouco a pouco, se opõem e se cruzam, constituindo uma totalidade autossuficiente. O uso do termo “orgânico” é uma constante ao longo do texto, como referência à articulação interna entre as partes e o todo, de modo bem semelhante àquela concepção de Hoffmann. Hanslick também compara a música ao arabesco e ao caleidoscópio, por serem jogos de cores e linhas que nada representam e que deleitam pela mera forma. O seu conceito de beleza se aproxima, então, do belo natural kantiano: aquela beleza livre que não pressupõe um conceito do que ela deva ser ou representar, e que o próprio Kant chegou a associar aos desenhos não representativos e à música instrumental.

Por outro lado, Hanslick destaca que as semelhanças do arabesco e do caleidoscópio com a música têm um limite, pois a beleza musical não se dá a partir de um mero agrado sensorial. A música exprime “ideias musicais” e, portanto, possui o que o autor denomina *conteúdo espiritual*: “Ao insistirmos na beleza musical, não excluimos o conteúdo espiritual, mas, pelo contrário, reclamamo-lo. Com efeito, não reconhecemos beleza alguma sem espírito.”¹⁰⁰

⁹⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁰ HANSLICK, . *Op. Cit*, 2002, p. 43.

O termo “espiritual” se associa, ao longo do texto, prioritariamente à racionalidade: ser produzido pelo homem e articulado de acordo com uma logicidade própria. Assim, o conteúdo espiritual seria a organização sonora elaborada por um espírito artístico criador, que, quando percebida, produziria o prazer no ouvinte. Essa racionalidade própria da arte não pode ser subsumida por conceitos lógicos abstratos ou pela matemática. Ela vive instintivamente no ouvido culto, o qual percebe o caráter racional de um grupo de notas ou seu absurdo. “Nesta racionalidade negativa, intrínseca, que é imanente ao sistema sonoro por lei natural, radica a sua ulterior capacidade para a assimilação de um conteúdo de beleza positivo.”¹⁰¹

A racionalidade musical é dada tanto pela forma orgânica singular da obra quanto pela sua ligação a um conjunto de regras construtivas, as quais garantem a sua comunicabilidade. De acordo com Hanslick, tais regras derivam primariamente da natureza, das leis da consonância e dissonância, tal como proclamaram Zarlino, Descartes e Rameau. Entretanto, o autor destaca que essas leis só se tornaram conhecidas pelo uso da ciência, e o modo como são articuladas e desenvolvidas é fruto, acima de tudo, da evolução do espírito humano. Portanto, o sistema tonal – esse conjunto de princípios responsáveis por ditar as leis da estruturação melódica, harmônica e formal – é eminentemente artificial e historicamente determinado.

[É preciso asseverar] que a melodia e a harmonia, que as nossas relações de intervalos e a escala, a divisão dos modos maior e menor segundo a diferente posição do meio tom, por fim, o temperamento sem o qual a nossa música (europeu-ocidental) seria impossível, são criações lenta e paulatinamente nascidas do espírito humano. [...]
Deste processo depreende-se que também o nosso sistema tonal experimentará, no decurso do tempo, novos enriquecimentos e transformações.¹⁰²

E não apenas as leis construtivas da música estão enraizadas no devir histórico. A historicidade da arte dos sons pode ser identificada também no fato de que elementos formais tais como acordes, modulações, cadências e progressões de intervalos perdem a sua força específica, após serem exaustivamente utilizados e explorados. O compositor precisa constantemente criar novas formas engenhosas que deem vitalidade à sua música.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 44.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 89-90.

Outro ponto no qual a arte dos sons é atrelada por Hanslick ao devir histórico é na conexão das obras musicais com as ideias e acontecimentos da época que as gerou, tanto do ponto de vista artístico, quanto científico, filosófico, social e político. O mesmo se dá com as vivências e convicções individuais do compositor. Mas para o crítico vienense tais elucubrações são tarefa da história da arte, não da estética. Esta deve se ater ao questionamento se a obra é bela ou não, independentemente de seu período histórico e das condições nas quais ela germinou. Além disso, em tal processo de dedução histórica, corre-se sempre o risco de confundir eventos simultâneos com uma necessidade intrínseca e, assim, “interpretar a linguagem sonora eternamente intraduzível, segundo a própria conveniência”.¹⁰³

O caráter de qualquer composição tem certamente “uma conexão” com o do seu autor, mas não vem à luz do dia para o esteta; a ideia da necessária interrelação de todos os fenômenos pode exagerar-se à caricatura na sua comprovação concreta. Hoje em dia, é preciso um verdadeiro heroísmo para se contrapor a esta orientação picante e engenhosamente representada, e para afirmar que a “compreensão histórica” e o “juízo estético” são coisas distintas.¹⁰⁴

Portanto, Hanslick recusa a interpretação histórica em nome do belo universal. Embora haja o reconhecimento da historicidade da linguagem musical e de sua relação com os eventos históricos (ainda que essa relação seja insondável), tais aspectos são alheios à questão propriamente estética. A tarefa do esteta é reconhecer quando, nas formas sonoras, há a presença de espírito, ou seja, de uma articulação formal racional e singular. Esse conteúdo espiritual é o que torna uma obra musical bela, independentemente de seu estilo ou época.

O historiador, ao compreender um fenômeno artístico nas suas grandes linhas, deve divisar em Spontini a “expressão do Império francês”, em Rossini a “restauração política” – o esteta tem de se ater exclusivamente às obras destes homens, e investigar o que nelas há de belo e o seu *porquê*.¹⁰⁵

Desta forma, a partir do que já foi dito, é possível depreender alguns parâmetros designados por Hanslick para a consideração da beleza musical. Em primeiro lugar, a adequação da forma singular às linhas gerais da linguagem musical dadas pela tradição, a fim de garantir a sua comunicabilidade. Segundo, a consistência formal das partes da música e sua integração em uma totalidade bem acabada, como um organismo. Por fim, a sua originalidade, dado que as formas e

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 52-53.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁵ HANSLICK, *Op. Cit.*, 2002. p. 52.

materiais musicais tendem a perder vitalidade com o tempo, tornando-se clichês banalizados. Estes parâmetros não constituem normas prescritivas, mas são diretrizes que auxiliam na avaliação das obras musicais singulares. Afinal, Hanslick, na condição de crítico musical, precisava avaliar composições e falar sobre elas. Um exemplo do uso desses parâmetros pode ser visto em sua crítica à Sinfonia nº1 de Brahms:

Brahms lembra o estilo sinfônico de Beethoven não apenas em sua expressão individualmente espiritual e supra sensual, no belo sopro de suas melodias, na graça e originalidade de suas modulações, e em seu senso de estrutura polifônica, mas também – e acima de tudo – na nobre seriedade do todo.¹⁰⁶

No entanto, o próprio Hanslick destaca algo que escapa à consideração analítica e objetivista do crítico; trata-se da outra faceta atribuída ao termo “espiritual”. Ele significa também “algo de místico para além e acima do objeto e do conteúdo de uma coisa”¹⁰⁷. É o elemento genial, fruto da inspiração do compositor:

Aquilo que o pintor ou o poeta encontram observando o belo da natureza, o compositor deve produzi-lo, concentrando-se em seu interior. Ele precisa aguardar o momento feliz, quando um canto começa a soar nele: então ele se concentrará e criará, de dentro de si, algo que não tenha rival na natureza e que, por isso mesmo, diferentemente das outras artes, não pertença decididamente a este mundo.¹⁰⁸

A primeira ideia musical, a semente da música, brota de dentro do compositor espontaneamente e traz à sensibilidade algo que não pertence ao nosso mundo. Dessa maneira, Hanslick se aproxima daquela ideia romântica presente em Wackenroder, Tieck e Hoffmann de que a música é capaz de dizer algo que está além da linguagem comum: nós a compreendemos, mas não podemos traduzir tal compreensão em palavras, pois o seu sentido as excede. Nas palavras de Hanslick, o reino da música “não é deste mundo. Todas as descrições fantasiosas, características, paráfrases de uma obra musical são figuradas ou errôneas. O que em qualquer outra arte é descrição, na música, é já metáfora.”¹⁰⁹

No fim, Hanslick acaba entrincheirado dentro de sua própria argumentação: ele defende o isolamento do belo musical diante de quaisquer referências a significados, sentimentos ou ligações com o mundo, mas precisa

¹⁰⁶ HANSLICK, E. *Vienna's Golden Years of Music (1850-1900)*. New York: Simon and Schuster, 1950, p. 136.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 106.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.146.

¹⁰⁹ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Lisboa: Edições 70, 2002, p. 43.

conferir-lhe dignidade artística e uma razão de ser. A linguagem musical não pode expressar nada que lhe seja exterior, mas também não pode se reduzir a um dizer solipsista, sob o risco de cair na inoquidade. A necessidade de atribuir um sentido mais alto ao belo musical acaba conduzindo Hanslick a se aproximar de autores aparentemente distantes de sua linha argumentativa. Neste sentido, podemos citar o trecho mais emblemático do ensaio: as quatro últimas frases da primeira edição, ricas em imagens metafóricas e exaltações sentimentais e espirituais. A música aparece, surpreendentemente, como um microcosmo do universo tal como compreendia Moritz a respeito da arte e Wackenroder e Tieck acerca, especificamente, da música.

Ora este teor espiritual conecta também, no ânimo do ouvinte, o belo da arte sonora com todas as outras grandes e belas ideias. A música não o produz apenas e absolutamente mediante a sua beleza mais peculiar, mas ao mesmo tempo como cópia ressoante dos grandes movimentos do universo. Por meio de profundas e recônditas relações naturais, intensifica-se o significado dos sons muito além delas próprias e permite-nos sentir sempre ao mesmo tempo o infinito na obra do talento humano. Visto que os elementos da música – ressonância, som, ritmo, força, fraqueza – se encontram em todo o universo, o homem encontra assim, por seu turno, todo o universo na música.¹¹⁰

Uma interpretação mais apressada do pensamento musical de Eduard Hanslick pode supor que se trata de uma concepção puramente formalista e positivista da música. Todavia, ao avaliar com mais atenção o texto, levando em conta as suas contradições internas e relações com alguns dos principais autores românticos, é possível vislumbrar sob o seu seco empirismo, uma concepção expressiva e metafísica da música, por meio do que Hanslick denomina “conteúdo espiritual”. Na medida em que é “criação de um espírito que pensa e sente, uma composição musical tem, portanto, em alto grau, a capacidade de ser ela mesma plena de espírito e de sentimento”¹¹¹, escreve o autor. É certo que tal conteúdo é completamente imanente às formas musicais, se uma nota é alterada em uma melodia, sua dimensão espiritual também o é. Esse acento na absoluta imanência da expressividade nas formas sonoras é onde Hanslick termina por resguardar o sentido de seu formalismo.

Assim, apesar dos vários embates entre Hanslick e Wagner, eles acabam se encontrando nesse ponto: para ambos, a música é uma linguagem intraduzível em palavras que diz algo pleno de espírito e sentimento. Mas para o primeiro, o dizer

¹¹⁰ *Ibidem*, p.105.

¹¹¹ HANSLICK, *Op.Cit.*, 1989, p.68.

musical intraduzível é autocentrado e só pode ser compreendido como uma forma bela a ser fruída. Já para o segundo, a ênfase recai sobre o conteúdo: a música é uma linguagem imediata da Vontade, que diz a essência metafísica do mundo ao sentimento do ouvinte e que, apesar de intraduzível para a ordem conceitual, pode ser desdobrada em formas perceptíveis à intuição através do drama.

Além dessa oposição mais clara entre música como *forma* e como *conteúdo*, entre *formalismo* em nome do *belo* e *expressivismo* em nome do *sublime*, há também uma distinção que concerne à própria estruturação musical. Hanslick defende que o valor do dizer musical reside, acima de tudo, em sua consistência formal, ou seja, na subsunção dos momentos individuais em uma totalidade estruturada organicamente. Wagner, ao contrário, constrói sua música a partir dos elementos expressivos individuais, os *leitmotive*, em detrimento da consistência formal do todo. Por isso, Hanslick acusa Wagner e também Liszt de comporem músicas amorfas, que não fazem sentido se ouvidas fora do drama ou sem o acompanhamento de um programa.

Quando preparava a segunda edição [de *Do belo musical*], apareceram os poemas sinfônicos de Liszt, que rejeitavam de modo mais cabal do que até então, a autonomia da música, apresentando-a como um expediente utilizado para evocar imagens. Além disso, possuímos também o *Tristão* e *O anel dos Nibelungos*, de Richard Wagner, e sua doutrina sobre a “melodia infinita”, ou seja, a amorfia elevada a princípio, o êxtase do ópio cantado e tocado, para cujo culto foi até inaugurado, em Bayreuth, um templo.¹¹²

Por outro lado, Wagner acusa Hanslick de ser conservador, por ficar preso a determinados modelos formais da tradição sendo incapaz de reconhecer as novas formas musicais. Além disso, diz também que sua teoria renega a expressividade da música, reduzindo a experiência estética a um insípido deleite formal:

[...] a arte musical sofreu uma evolução que a expôs a um tão grande mal-entendido quanto a seu verdadeiro caráter que dela se exigiu um efeito semelhante ao das obras das artes plásticas, ou seja, o de suscitar prazer nas belas formas. E como isso coincidiu com uma crescente deterioração do juízo acerca das artes plásticas, não é difícil avaliar o profundo aviltamento da música diante da exigência de renunciar à essência que lhe é mais própria para, enfatizando seu aspecto mais exterior, despertar nosso deleite.¹¹³

Com relação à problemática da música como linguagem cada um adota também um caminho distinto. Wagner, apesar de defender a música como expressão do Em-si do mundo, sente a necessidade de desdobrar o dizer musical no drama a fim de lhe garantir uma objetividade na esfera da representação. Já

¹¹² *Ibidem*, p. 11.

¹¹³ WAGNER, *Op. Cit.*, 2010, p. 32.

Hanslick afirma a existência de um dizer musical puro e autossuficiente, mas abdica de sua interpretação, se resignando com o fato de que a linguagem musical é intraduzível e submetendo esse dizer à abstração do belo.

De qualquer maneira, no crepúsculo do Romantismo musical, a relação entre música e linguagem permanece como uma questão incontornável, mesmo para Hanslick, que tentou negar tal relação. O dizer da música permanece como uma questão aberta, provocando debates e múltiplas interpretações.