

# 1

## Introdução

O compositor manifesta a essência mais íntima do mundo, expressa a sabedoria mais profunda, numa linguagem não compreensível por sua razão

Arthur Schopenhauer

Na música, há sentido e consequência, mas musical; é uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de traduzir.

Eduard Hanslick

A melodia é uma linguagem como a palavra: todo canto que não diz nada não é nada

Rousseau

A música é um mundo dentro de si com uma linguagem que todos nós entendemos

Stevie Wonder

A música é uma linguagem que vai além das palavras e que pode ser entendida e sentida por todos os povos.

Nelson Freire

As definições e asserções acerca da música expostas acima são bastante heterogêneas, pertencendo a músicos, filósofos e musicólogos de diferentes lugares e épocas. Mas todas elas têm em comum o fato de conceberem a música como uma linguagem. Essa analogia não é casual, ela deriva da própria condição histórica da arte dos sons no seio da cultura ocidental. Até o século XVII, a música era inteiramente ligada à palavra; vigorava ainda a definição platônica de música como união de harmonia (as relações e ordenações entre as alturas do som), ritmo (a divisão métrica) e *logos* (a linguagem verbal, como expressão da razão).

Devido a essa ligação histórica, mesmo quando a música conseguiu se desprender da palavra, a sua estruturação formal autônoma permaneceu submetida aos princípios construtivos da linguagem verbal. Na doutrina das formas musicais, a nomenclatura utilizada até hoje não nega sua origem: a música é organizada em frases, sentenças e períodos, que são divididos por pontuações. A música se transformou em um discurso desprovido de palavras, mas ainda assim um discurso. Para se libertar da linguagem verbal, a própria música passou a ser considerada como uma linguagem, o que suscitou imediatamente uma série de questões. Em primeiro lugar, o que ela diz, qual é o seu conteúdo?

A dificuldade da música em representar ideias ou objetos com clareza, juntamente com a sua poderosa força sensível capaz de mover os sentimentos do

ouvinte (e que já era explorada desde a Antiguidade em sua conjunção com a palavra), levou à conclusão mais comum de que ela seria uma linguagem dos afetos. Mas ela foi considerada também, especialmente no Romantismo, como a linguagem do inefável, capaz de expressar aquilo que as palavras não alcançam: o supra sensível, o infinito, o Absoluto. E houve ainda uma tradição formalista, que defendeu a música como uma paradoxal linguagem que diz apenas a si mesma, as suas formas sonoras em movimento. As respostas são, na verdade, inúmeras e acabam se desdobrando em novas questões. No que concerne à recepção da linguagem musical, por exemplo, qual seria o órgão apto a apreender e compreender o seu dizer; a intuição sensível, o intelecto ou o sentimento? E, por fim, qual a relação da linguagem musical com a linguagem verbal, em que medida elas são mutuamente traduzíveis e quais os limites e potencialidades da análise e da crítica musicais?

O presente trabalho se dedica a investigar todos essas questões centradas nos encontros e desencontros entre música e linguagem, tanto no que tange ao entendimento da música como um tipo de linguagem, quanto à sua relação com a linguagem verbal. A ênfase será dada às ideias e discussões que se desenrolaram ao longo do Romantismo musical alemão, pois foi nesse período, entre o fim do século XVIII e o fim do XIX na Alemanha, que a música alcançou definitivamente a sua legitimidade enquanto forma artística autônoma. Afinal, embora a música instrumental já existisse desde o século XVII, até fins do XVIII, a “ópera seguia reinando no espírito (e na carteira) do público, e a música vocal de todos os tipos atraía muito mais atenção na imprensa que qualquer forma de música instrumental”<sup>1</sup>, como coloca o musicólogo Mark Evan Bonds.

Foi apenas no período romântico que as obras instrumentais adquiriram a preponderância estética sobre as vocais. Nesse contexto, autores como Wackenroder, Friedrich Schlegel, E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Richard Wagner e Eduard Hanslick promoveram um intenso debate acerca da natureza da linguagem musical, dos limites da crítica, do conteúdo da música instrumental e das possíveis ligações da música com as demais artes. Mais que isso, a música foi afirmada como a mais alta das artes e como uma linguagem acima da linguagem verbal, capaz de exprimir o inefável. Desse modo, não só a música foi pensada em

---

<sup>1</sup> BONDS, Mark Evan. *La música como pensamento: el público y lamúsica instrumental en la época de Beehoven*. Barcelona: Acantilado, 2014, p. 25.

seus limites a partir da ótica da linguagem, mas também a própria linguagem verbal foi posta em questão a partir da dimensão linguística musical. A mútua provocação entre as linguagens da música e da palavra instigou uma profusão de reflexões acerca dos limites e das potencialidades do dizível.

Mas antes de adentrar propriamente no pensamento romântico musical, é preciso tratar de seus fundamentos históricos e filosóficos. Isso implica em, primeiramente, abordar o modo como se dava a relação entre música e linguagem durante o período de vigência da poética classicista, que vai do século XVI até meados do XVIII. É neste contexto que a música se desprende da linguagem verbal, adquirindo as suas próprias leis linguísticas construtivas e se afirmando como uma linguagem dos afetos.

Deste modo, o primeiro capítulo se dedica a expor como se constituiu, ao longo da poética classicista, uma retórica musical dos afetos, a qual foi responsável pela criação de estruturas discursivas musicais que possibilitaram a emancipação da música diante das palavras. Ademais, trata da relação entre música e *mimesis*, ou seja, o modo como a arte dos sons se integrava ao princípio imitativo que regulava o fazer artístico na poética classicista. Mais uma vez, a esfera afetiva assume o protagonismo: a defesa da música enquanto arte mimética se dá, majoritariamente, pela afirmação de que ela seria capaz de imitar sentimentos.

O segundo capítulo trata das radicais transformações ocorridas no pensamento filosófico, na compreensão da linguagem e, principalmente, na condição da arte, em fins do século XVIII, as quais determinaram, em grande medida, os pressupostos do pensamento romântico em torno da música. No campo da filosofia, o ponto mais relevante é a cisão, definitivamente instituída na *Crítica da razão pura* de Kant, entre sujeito e coisa-em-si. A tentativa de resolver essa separação, buscando a síntese do Absoluto é a marca da filosofia e da reflexão sobre arte na primeira metade do século XIX. É ela também que determina boa parte do pensamento romântico musical. A música ascende como uma forma artística privilegiada, capaz de aludir ao Absoluto ou servir como um tipo de consolo metafísico que integra, ainda que por um instante, o homem com a natureza ou com a dimensão divina.

Quanto aos novos modos de se conceber a linguagem, são destacados, principalmente, os textos de Herder e Hammann, autores fundamentais no pré-

romantismo alemão, que pensaram a linguagem não como um simples invólucro para ideias que lhe são independentes (como se concebia até então), mas como a condição de possibilidade do pensamento, o *a priori* do conhecimento.

Por fim, quanto à questão da autonomia da arte, o enfoque se dá, primeiramente, nos diversos ensaios de Karl Philip Moritz em que este trata das relações entre linguagem, arte e verdade, e na segunda parte, na *Crítica da faculdade do juízo* de Kant. Cada um desses autores apontou um caminho distinto para se pensar a autonomia estética. Os seus reflexos no pensamento romântico determinaram também, em grande medida, os diferentes juízos acerca da arte dos sons.

No terceiro capítulo, passamos a tratar propriamente do pensamento romântico alemão. Neste primeiro momento, o foco é o Romantismo filosófico-literário, ou seja, aqueles autores que não só realizaram a prática e a crítica literárias juntamente com o exercício filosófico, mas que desenvolveram mesmo uma singular aproximação entre arte e filosofia. No primeiro subcapítulo, discorreremos sobre os livros *Efusões do coração de um monge amante de arte* (1797) e *Fantasia sobre arte* (1799), ambos de autoria conjunta de Wackenroder e Tieck. Tais textos são considerados como os fundadores da compreensão romântica da música. Neles, a arte dos sons é considerada como a “linguagem celeste”, a qual proporciona o contato do homem com a verdade divina pela via do sentimento. Na segunda parte, serão analisados os escritos do círculo romântico de Jena, em especial, aqueles de autoria de Friedrich Schlegel e Novalis. Apesar da centralidade da poesia em sua consideração sobre a arte, a música aparece como um ideal artístico e linguístico a que a poesia almeja a fim de desencadear uma infinita atividade reflexiva, capaz de aproximar o homem da infinitude do Absoluto.

No quarto e último capítulo, são analisadas as reflexões e discussões ocorridas propriamente no meio musical ao longo do século XIX. Primeiramente, são abordadas as críticas musicais de E. T. A. Hoffmann, autor fundamental na transição do Romantismo filosófico-literário para o Romantismo musical, e de Robert Schumann, mais conhecido por sua atuação como compositor, mas que escreveu também importantes textos críticos em seu jornal *Neue Zeitschrift für Musik*. Mais que uma mera transposição das ideias do Romantismo filosófico-literário para o âmbito concreto das composições musicais, as críticas desses dois

autores desenvolveram algumas das mais originais formulações acerca da arte dos sons no período romântico, além de trazerem à tona a questão da traduzibilidade entre linguagem musical e linguagem verbal, já que tal tradução é intrínseca à atividade crítica.

Por fim, no último subcapítulo, o foco é a querela da segunda metade do século XIX entre os partidários da música absoluta (aquela que prescindia de textos ou quaisquer outras referências externas) e os integrantes da *Nova Escola Alemã*, que defendiam uma necessária integração da música com as demais artes, pois entendiam que a música absoluta havia esgotado todas as suas possibilidades formais e expressivas com a obra sinfônica de Beethoven. No interior dessas discussões se destacam as figuras de Richard Wagner e Eduard Hanslick. O primeiro entende a música como a linguagem capaz de expressar o Em-si do mundo, a essência metafísica de todo e qualquer fenômeno. Em seus dramas musicais, por meio da integração de todas as formas artísticas na *obra de arte total*, ele pretende trazer à esfera da representação esse dizer absoluto da música, de modo a garantir-lhe uma maior concretude fenomênica.

Já o antípoda de Wagner, Eduard Hanslick, afirma em seu influente e polêmico ensaio *Do belo musical* (1854) que o único conteúdo da música são as formas sonoras em movimento. Questionando todas as teorias românticas de música como linguagem e como expressão, Hanslick, dotado de um espírito cientificista, demonstra a impossibilidade da arte dos sons para representar, imitar ou expressar com clareza o que quer que seja. Segundo ele, a música é uma *linguagem sublimada*, que diz apenas a si própria e cujo fim é gerar prazer a partir da contemplação de sua beleza formal. Mas, como se verá, por trás do esteta cientista, é possível depreender também influências importantes do pensamento romântico. Assim, sob a oposição entre Hanslick e Wagner, entre formalismo e expressivismo, habita uma secreta afinidade. O seu lugar de encontro é justamente o ponto nevrálgico da ideia romântica de música como linguagem: o paradoxo inerente a um dizer que promete a expressão do inefável, de algo que escapa às palavras e mesmo à razão, mas que termina sempre por frustrar a própria promessa.

Todas essas ideias desenvolvidas ao longo do pensamento romântico podem nos parecer, por vezes, distantes, devido ao seu frequente misticismo artístico-religioso, à sua pretensão de atribuir à linguagem musical europeia tonal um

sentido universal e à sua ligação intrínseca a uma determinada realidade sócio-histórica. No entanto, as principais noções que temos sobre música, linguagem musical e crítica hodiernamente advêm justamente de tais autores, logo, investigar as origens de tais noções, bem como a sua fundamentação, é um caminho profícuo não apenas para compreender o fenômeno musical especificamente no período romântico na Alemanha, mas também para iluminar o sentido do dizer da música hoje.