4

Música e linguagem no Romantismo filosófico-literário

4.1

Música, linguagem celeste

A primeira dificuldade que se impõe ao abordar questões relativas ao Romantismo reside na própria polissemia do termo “romântico”. Ele é utilizado para caracterizar tanto uma corrente filosófica, quanto uma postura frente ao mundo ou ainda para definir determinados movimentos artísticos. No caso da música, ele delimita um período histórico caracterizado pelo impulso dos compositores para romper com as convenções harmônicas e formais do classicismo vienense em nome de uma expressividade singularizada. Cada obra busca em si mesma a fonte de suas regras construtivas. O apelo às pequenas formas - nas quais se pode prescindir de uma estrutura arquitetônica mais exigente em nome de uma maior inventividade e intensidade expressiva - e à música programática – na qual uma ideia poética ou programa serve como sustentação da estrutura musical, permitindo uma maior liberdade formal – é um sintoma dessa rejeição às convenções. As sinfonias não programáticas, embora mantenham a estrutura da sinfonia clássica, se conformam a partir de uma dialética na qual o impulso expressivo leva à produção de contrastes e tensionamentos que tendem a implodir a totalidade formal, mas que acabam, justamente a partir desse jogo contrastante, constituindo-a.

As raízes desse ímpeto expressivo do Romantismo musical podem ser identificadas no pré-romantismo alemão. O culto ao gênio, a quebra das convenções e a valorização da esfera subjetiva do sentimento são características herdadas de autores pré-românticos, em sua rebelião contra a postura iluminista que reduzia a subjetividade à razão e submetia a natureza e a arte a um conjunto de leis e regras racionais. Tal inspiração fica explícita no fato de que poesias de integrantes do *Sturm und Drang* como Goethe, Schiller e Bürger, por exemplo,

foram amplamente utilizadas por compositores como Schubert, Schumann e Brahms para a constituição do *lied* romântico.

Outra contribuição importante do *Sturm und Drang*, nesse caso mais especificamente de Herder, foi a atitude de voltar-se para as raízes culturais nacionais. Em seu ensaio a respeito de Shakespeare, um dos textos inspiradores do *Sturm und Drang*, o autor pré-romântico afirma que cada povo em uma determinada época é capaz de produzir obras diferentes, que emergem da natureza desse povo e da genialidade dos seus artistas. Por isso, Shakespeare é considerado tão grande quanto Sófocles, a diferença entre as obras dos dois residiria unicamente na distância temporal e geográfica, em suma na diferença cultural.

Em se agora neste tempo mudado, para o bem ou o mal, surgiu uma era, um gênio que criou obras dramáticas a partir desta matéria-prima tão naturalmente, sublimemente e originalmente como os gregos o fizeram; e se esses trabalhos atingiram o mesmo objetivo por caminhos bem diferentes; e se eles foram entidades muito mais multiformemente simples e uniformemente complexas, e assim (de acordo com todas as definições metafísicas) um todo perfeito - que tipo de tolo agora compararia e até mesmo condenaria as duas coisas porque a última não era a primeira? De fato, a essência do último, sua virtude e perfeição, reside no fato de que não é o primeiro, que do solo de sua época uma planta diferente cresceu.¹

O principal alvo das críticas de Herder é o classicismo francês, por sua pretensão de criar obras tal como fizeram os gregos, a partir de regras supostamente universais ditadas pela *Poética* de Aristóteles. Segundo ele, as regras presentes no texto aristotélico são, na verdade, descrições do modo de compor que emergiu naturalmente da cultura grega. Portanto, submeter-se a tais regras não garante a criação de obras autênticas. Pelo contrário, é só por meio do gênio e do mergulho do artista em sua própria cultura que tais obras podem nascer.

A “redescoberta” de Händel e Johann Sebastian Bach por Mendelssohn, a inspiração de temas e metros das canções folclóricas germânicas por parte das poesias dos *Sturmer und Dranger* musicadas por Schubert e a temática de óperas wagnerianas em torno da mitologia nórdica são alguns exemplos desse movimento dos compositores românticos em direção às raízes culturais nacionais.

¹ HERDER, Johann Gottfried. *Selected writings on aesthetics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006, pp. 297-298.

Por outro lado, a compreensão do Romantismo musical é inseparável das reflexões dos autores do que será aqui chamado Romantismo filosófico-literário², o movimento romântico propriamente dito. O seu núcleo pode ser identificado no círculo de Jena e nos escritos conjuntos de seus diversos membros na revista *Athenäum* entre os anos 1798 e 1800. Neles, o termo “romântico” é assumido pela primeira vez como uma categoria central que, juntamente com o “sentimental”, o “progressivo” e o “poético”, articula a teia conceitual pela qual é inaugurado um novo modo de se pensar a poesia, a arte, a filosofia e seu movimento histórico. No entanto, autores como Wackenroder, Hölderlin, Hoffmann e Jean Paul também se inserem nesse conjunto heterogêneo de reflexões e obras literárias que emergiram na virada do século XVIII para o XIX, cuja afinidade pode ser determinada pela comum autoconsciência de pertencer à era moderna – este novo tempo, marcado pelo irremediável contexto de cisão – e pela crença de que a arte é o lugar privilegiado para lidar com as contradições inevitáveis dessa modernidade cindida, seja para resolvê-las (ainda que momentaneamente), seja para tematizá-las.

As reflexões mais aprofundadas acerca das relações entre música e linguagem no período romântico se deram justamente no seio desse Romantismo filosófico-literário, especialmente nos anos derradeiros do século XVIII. Tais ideias - instigadas pela força expressiva de algumas composições de C. P. E. Bach, Haydn, Mozart e, principalmente, Beethoven -, bem como as inovações no campo da literatura, forneceram um amplo material que foi explorado posteriormente pelos compositores românticos da geração de 1810. Como coloca Charles Rosen:

As extraordinárias mudanças estilísticas da música do século XVIII tardio podem ter fornecido muito da inspiração para a literatura na virada do século, mas as formas literárias resultantes eram profundamente excêntricas. Foram essas obras – paradoxais, anticlássicas, sempre com proporções desequilibradas – que, por sua vez, influenciaram a música da geração seguinte de compositores. Os mais claramente afetados pela literatura foram Schumann, Berlioz, Liszt, mas nem Mendelssohn, nem Chopin ficaram ilesos aos desenvolvimentos literários [...]³

² A escolha do termo “Romantismo filosófico-literário” deriva não só do fato de que se trata de um conjunto de escritos literários e proposições filosóficas, mas, principalmente, porque nos seus momentos mais significativos as dimensões literária e filosófica foram intimamente conectadas, seja nas exposições estéticas e metafísicas em textos ficcionais por Wackenroder, seja na formulação radical de Friedrich Schlegel: “Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia: toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas.” SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 38.

³ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da USP, 2000, p. 128.

Os primeiros textos do Romantismo filosófico-literário a atribuírem um papel de destaque à música foram dois livros contemporâneos à revista *Athenäum*, escritos em conjunto por Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck (o qual também integrou o círculo de Jena): *Efusões do coração de um monge amante de arte* (1797) e *Fantasia sobre arte* (1799). Apesar de não utilizarem a palavra “romantismo”, as ideias ali expostas prefiguram os principais pontos de boa parte das reflexões acerca da arte dos sons ao longo do período romântico. São tematizados a inefabilidade da experiência artística, a qual é considerada como uma linguagem superior capaz de apreender a verdade celeste; a especificidade da música e sua superioridade devido à relação direta com o sentimento e à sua assematicidade constitutiva; a nova condição autônoma da arte, juntamente com os dilemas oriundos da perda de sua função social; e a condição do artista romântico, que almeja permanecer no reino elevado da arte, mas que está preso às contingências das normas sociais.

Antes de adentrar mais profundamente nessas questões, é preciso expor a estrutura e a temática geral dos dois livros. O primeiro aspecto a ser destacado é o fato de que se trata de obras ficcionais. Em ambas, há um monge-narrador amante de arte, que expõe seus ensaios acerca de obras e artistas, além de textos variados, como cartas e poesias, em torno do assunto que não são de sua autoria, mas que estão em sua posse e são considerados relevantes para o desenvolvimento de suas ideias. Com isso, ambos os livros são compostos de textos nas mais diversas formas, sendo o monge-narrador/organizador o elemento que garante a unidade de tais escritos. Assim se dá a apresentação do *Efusões*:

Os seguintes ensaios ganharam vida pouco a pouco na solidão da vida monástica. [...] Eles não são compostos no tom dos dias de hoje porque esse tom não está sob meu poder e porque, se posso falar honestamente, eu sou incapaz de gostar dele. Na minha juventude eu estava envolvido no mundo e em muitas coisas mundanas. Minha inclinação mais forte era em direção à arte e eu desejava dedicar a ela a minha vida e todos os meus limitados talentos. [...] Mas eu continuamente pensava sobre os grandes, abençoados santos da arte com um quieto e sagrado temor; parecia estranho, de fato, quase absurdo para mim que eu devesse guiar o carvão ou o pincel na minha mão, sempre que o nome de Rafael ou Michelangelo vinha à minha mente. [...] Eu nunca pude me imaginar – de fato, tal pensamento me pareceria ímpio – separar os Bons dos assim chamados Ruins entre os meus favoritos e, no fim, coloca-los em uma ordem para observá-los com um olhar frio e crítico, como jovens artistas e os assim chamados amigos da arte tendem a fazer hoje em dia.⁴

⁴ WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Confessions and Phantasies*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2014, p. 81.

Chama a atenção na apresentação o tom religioso e afirmativamente antiquado do narrador, o que revela uma proximidade entre arte e religião, além de um desprezo pela época na qual o texto é escrito. Sobre o primeiro aspecto, é possível perceber uma forte influência do Pietismo⁵ que se estende ao longo dos vários ensaios, o que gerou inclusive uma das principais críticas à obra: a de que se trataria de uma sobreposição da religião cristã sobre a arte, além de uma tentativa de fundar um tipo de arte religiosa patriótica alemã. O principal autor de tais críticas foi Goethe, mas segundo Mary Hurst Schubert, tal posicionamento tinha muito mais a função de defender o seu pendor clássico, que já se afirmava nesse período, do que ser justo com as próprias obras de Wackenroder e Tieck. Na verdade, o tom de devoção é adotado pelos autores não para exaltar o que haveria de religiosidade cristã na arte, mas para louvar a própria arte e os artistas, chamados já na introdução de “santos”. Como se verá, a arte e a experiência estética são vistas como meios de acesso imediato à dimensão divina e daí a importância da influência pietista.

O tom antiquado, como já foi dito, revela o desprezo do narrador pela época na qual escreve. Segundo ele, após o ápice cultural do Renascimento, que produziu as mais divinas obras artísticas, o seu tempo presente seria de decadência. Como ele mesmo descreve em um dos ensaios, “o entusiasmo que inflamou todo o mundo durante aquela idade de ouro agora persiste em alguns poucos corações como uma pequena e fraca lâmpada.”⁶

Outra questão importante a aparecer já na apresentação do livro se refere ao juízo acerca de obras de arte e artistas. Há uma censura ao olhar frio que elabora vereditos e hierarquias pelo uso da razão. Para o monge, a fruição artística tem como órgão o sentimento, não o intelecto. Em um dos ensaios, ele escreve:

Mas, com os talentos do intelecto vocês elaboram um rigoroso sistema a partir dessa palavra [beleza] e querem obrigar todos os homens a sentirem de acordo com suas prescrições e regras - apesar de vocês mesmos não sentirem.⁷

⁵ Movimento religioso de origem luterana, inaugurado por Philip Jacob Spener em sua obra *Pia desideria* (1675). Um de seus principais fundamentos é a desvalorização do papel mediador das instituições religiosas, pregando o contato íntimo e direto do homem com Deus. Esse misticismo, ligado à ideia da revelação imediata de Deus ao homem, é deslocado, nos textos de Wackenroder e Tieck, da esfera da religião para a arte.

⁶ WACKENRODER, *Op. Cit.*, 2014, p. 87.

⁷ *Ibidem*, p. 111.

Essa questão da experiência estética e do juízo aparece continuamente ao longo dos ensaios, sempre destacando a preponderância do sentimento diante da razão. O *leitmotiv* que guia os dois livros é, no entanto, o processo criativo dos artistas. A grande questão parece ser: como as grandes obras de arte ganham vida através de seus autores? A primeira parte do *Efusões* é majoritariamente dedicada a grandes pintores e seu processo de criação, começando pelo artista da inspiração divina, Rafael. São colocados em perspectiva outros pintores como Leonardo Da Vinci, Michelangelo e Albrecht Dürer. Cada um a seu modo consegue se alçar à elevação artística: Da Vinci pela erudição, ciência e observação; Michelangelo pela sublime força poética e originalidade; Dürer pela expressividade das figuras humanas retratadas. No entanto, o que lhes torna verdadeiros artistas é o *entusiasmo artístico*, a misteriosa força divina capaz de produzir, através de alguns homens escolhidos por Deus, as verdadeiras obras de arte. Não há como determinar regras exatas nem padrões de beleza, ela emerge espontaneamente da inspiração criativa e nem mesmo o próprio artista é capaz de explicar como criou.

Segundo o monge, essa ausência de regras pré-determinadas abre infinitas possibilidades de aparição do belo, de acordo com o modo como cada artista elabora seu potencial criativo. A luz do belo “se espalha em centenas de raios, reflexos que encontram nossos olhos encantados de várias formas através dos grandes artistas que os céus colocaram na terra.”⁸ A mesma metáfora da luz reaparece quando o monge defende que diferentes culturas possibilitam diferentes modos de aparição do belo: “o sentimento artístico é apenas um e mesmo raio divino que, no entanto, é refratado em centenas de cores diferentes nas várias regiões.”⁹ Percebe-se aqui uma aproximação com o pensamento de Herder, pela valorização do gênio (aqui chamado entusiasmo artístico) e pelo papel atribuído à individualidade dos artistas e das diferentes culturas, o que possibilita infinitos modos de aparição da beleza artística.

Além das crônicas sobre grandes artistas, há também escritos dedicados àqueles que se dedicam à arte sem possuírem a capacidade inata para fazê-lo e que, por isso, sucumbem na ânsia de produzir grandes obras. É o caso de Francesco Francia, um dedicado e estudioso pintor italiano que se considerava o

⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁹ *Ibidem*, p. 110.

maior dos artistas, até que vê uma pintura de Rafael. Ele fica tão impactado que vem a falecer. Segundo o monge, ele se tornou um mártir do entusiasmo artístico.

Desta forma, a primeira parte do livro discorre sobre diferentes pintores, os inspirados e os mártires, intercalando com alguns ensaios mais amplos acerca da arte. Já a segunda parte é toda dedicada à biografia da personagem Joseph Berglinger, um amigo de longa data do monge. Desde pequeno, sua paixão era a música, apesar de o pai, médico, considerar as artes como um mero deleite sensorial inútil e pressionar o filho a seguir a mesma carreira que ele. De certa forma, a vida Joseph Berglinger é um reflexo da vida do próprio Wackenroder, filho de um próspero advogado que também o censurava por almejar uma carreira artística. Aparece aqui aquele embate, já apresentado pelo *Sturm und Drang*, entre o reino das artes e a vida prática.

Na história ficcional, Berglinger foge da casa dos pais para estudar música e consegue, afinal, trabalhar na residência episcopal como regente da orquestra. No entanto, os conflitos não cessam: primeiramente, toda a parte mecânica, o aspecto-técnico musical, é visto como um entrave para a sua livre expressividade artística. Além disso, Berglinger se dá conta de que o público é indiferente à música, o “sentimento e inclinação para a arte se tornaram fora de moda e indecorosas.”¹⁰ Assim, confrontado com as pequenezas terrenas que o cercam, a subordinação da arte às vontades da corte, a inveja e vaidade das pessoas com quem convive, Berglinger leva uma vida infeliz e vê sua capacidade criativa atrofiada. O grande infortúnio se dá com a morte dos pais e a condição miserável em que ficam relegadas as suas irmãs. A partir de todo esse sofrimento, ele consegue, enfim, escrever sua obra-prima, mas a fadiga espiritual o leva à morte. Segundo o monge, afinal, Berglinger não era um dos grandes artistas inspirados, mas um mártir, um amante da arte que morreu em sua devoção, tal como Francesco Francia.

O segundo livro, *Fantasia de um monge amante de arte*, não difere muito do primeiro. Trata-se de uma compilação feita por Tieck, após a morte precoce de Wackenroder, de textos que figurariam na continuação que ambos estavam planejando para o *Efusãoes*. Com o mesmo monge-narrador, o livro possui uma primeira parte com ensaios complementares sobre a vida de pintores e elaborações

¹⁰ *Ibidem*, p. 155.

acerca da arte e também uma segunda parte dedicada a Berglinger. Mas nessa continuação, trata-se de escritos variados de autoria do músico que teriam sido compilados pelo monge, entre cartas, digressões acerca da música e um conto fantástico.

Apresentada a estrutura e as ideias gerais dos dois livros, pode-se agora discorrer mais propriamente sobre as reflexões originais acerca da música e da linguagem que ali são apresentadas. Um ensaio central nesse sentido é *Sobre duas linguagens maravilhosas*, presente no *Efusões*. Nele, o monge inicia falando sobre como a linguagem das palavras foi um presente de Deus que permitiu ao homem dominar a natureza, mas que é incapaz de lidar com as coisas celestes.

Nós temos as coisas terrenas em nossas mãos quando falamos seus nomes; -- mas quando ouvimos a infinita bondade de Deus mencionada, ou a virtude dos santos, os quais são de fato temas que devem tomar todo o nosso ser, então nossos ouvidos se enchem de sons vazios e nosso espírito não se eleva como deveria.¹¹

Mais que isso, embora as palavras possam dominar as coisas terrenas, em última instância, também são incapazes de apreendê-las. A linguagem verbal é um instrumento capaz de submeter a natureza ao homem, mas que simultaneamente o afasta de sua compreensão última. Assim, as coisas-em-si são inacessíveis ao conhecimento discursivo, conceitual.

Nós não sabemos o que uma árvore é; nem o que é um prado ou um penhasco; nós não podemos nos comunicar com eles na nossa linguagem; nós [humanos] só podemos entender uns aos outros.¹²

O ensaio prossegue afirmando que, para aproximar o homem da verdade celeste, Deus lhe concedeu duas outras linguagens: a Natureza e a Arte. A primeira é falada só por Deus, enquanto a segunda foi concedida a alguns poucos escolhidos por Ele. A Natureza é aqui considerada de modo estético, ouvir o que ela diz significa abdicar da pretensão de dominá-la com as palavras para percebê-la em toda sua potência para mover o ânimo. É afirmado, então, outro modo de compreensão do mundo e da verdade, que não passa pela esfera do pensamento discursivo racional, mas pela intuição do sentimento.

[...] o Criador depositou no coração humano uma tal simpatia maravilhosa por essas coisas [os objetos da natureza], que elas lhe trazem, por caminhos desconhecidos, emoções ou sentimentos, ou como quer que os chamem, os quais nós nunca alcançamos por meio das palavras medidas.¹³

¹¹ *Ibidem*, p. 118.

¹² *Ibidem*, p. 119.

¹³ *Idem*.

Já a Arte, descrita aqui mais sob a ótica da pintura, é a linguagem pela qual o homem pode falar o divino. O artista se utiliza de imagens reconhecíveis para dizer algo mais profundo e indecifrável. A arte é, então, um tipo de hieróglifo que funde as qualidades espiritual e sensível movendo todas as faculdades humanas. Por meio de sua perfeição interna, ela desvela os tesouros do coração humano, sua parte invisível, divina. Ambos, Natureza e Arte, conduzem o homem a se afastar da limitada compreensão discursiva racional do mundo para se elevar à compreensão estética emotiva. Pois, enquanto o conhecimento filosófico move apenas a razão, a Arte e a Natureza, “parecem fundir todas as partes de nossa natureza (incompreensível para nós) em um único órgão, o qual percebe e compreende os milagres celestes.”¹⁴

Assim como em Moritz, a arte aparece como uma linguagem superior capaz de expressar imediatamente a verdade, em contraposição à linguagem das palavras que, por seu caráter mediador, é sempre limitada. De fato, Wackenroder e Tieck assistiram aos cursos de estética e história da arte dados por Moritz em Berlim. O gosto clássico e a admiração pelos artistas renascentistas aparecem como influências importantes. No entanto, a influência mais decisiva reside nessa limitação da capacidade da linguagem das palavras para compreender o mundo em contraposição à potência reveladora da experiência estética. Em um ensaio sobre o pintor Albrecht Dürer, em *Fantasia*, a arte e a religião são colocadas lado a lado como espelhos côncavos mágicos que refletem “simbolicamente todas as coisas do mundo, através de cujas imagens mágicas eu aprendo a perceber e entender a verdadeira natureza de todas as coisas.”¹⁵ Por isso, simples palavras seriam incapazes de descrever obras de arte.

Um belo desenho ou pintura, em minha opinião, não deve na verdade ser descrito; pois, no momento em que se diz mais que uma palavra sobre ele, a imagem voa do painel e flutua no ar por conta própria. Por essa razão, os velhos cronistas da arte me parecem muito sábios quando meramente chamam uma pintura como uma esplêndida, incomparável, magnífica obra; pois me parece impossível dizer **mais** sobre ela.¹⁶

Haveria, porém, um modo legítimo de efetivamente traduzir obras de arte: através de uma nova forma artística. No texto *Descrição de duas pinturas*, é justamente esse o esforço realizado pelo monge. As duas obras são “descritas”

¹⁴ *Ibidem*, p.120.

¹⁵ *Ibidem*, p. 170.

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

através de poemas. O mais importante, nesse caso, é menos a fidelidade descritiva do que a emulação artística.

Novamente, parece haver aí uma importante influência de Moritz, o qual já escrevera que a descrição de uma pintura pela poesia só ocorre “se ela abarca com as palavras as mesmas proporções que na arte plástica são traçadas pelos contornos”¹⁷, ou seja, a ênfase é dada não ao conteúdo da descrição, mas à beleza da própria exposição. E essa mesma ideia, posteriormente, reaparece nos escritos românticos da *Athenäum*, quando se diz no fragmento 117 que “poesia só pode ser criticada por poesia”, a saber, que escrever sobre obras de arte implica em manter a essência poética no ato dessa escrita. Apesar de haver nuances que diferenciam tal posicionamento nos três casos,¹⁸ há em todos eles a afirmação de um tipo de substrato comum a todas as formas artísticas que deve ser sustentado na descrição ou na crítica de arte, a fim de se manter fiel à potência estética da obra. Por isso, a linguagem deve abandonar o seu uso vulgar representativo e se elevar à condição de poesia.

Como já foi dito, a ênfase da primeira parte de cada um dos livros - *Efusões de um monge amante da arte* e *Fantásias sobre a arte* - é dedicada à pintura e, nas teorizações acerca da arte, ela assume invariavelmente o papel central. No entanto, todos esses textos remetem ao passado, a uma era de ouro perdida. O momento em que se passa a tratar de um período mais recente é justamente quando entra em cena a música, com o relato da vida de Joseph Berglinger e com os seus escritos. Implicitamente, há uma determinação histórica na qual a pintura é identificada com o clássico (a “era de ouro”) e a música, com o moderno.

Porém, mais que uma superioridade histórica, o que se afirma ao longo dos escritos dos dois autores é que a música é absolutamente a mais poderosa das artes, em especial a música instrumental. Dentro daquela concepção de arte como uma linguagem pela qual o homem pode experimentar uma percepção imediata da verdade celeste pela via do sentimento, ou seja, pela anulação da esfera racional,

¹⁷ SABINO, *Op. Cit.*, 2009, p. 118.

¹⁸ Em Moritz o belo reside na perfeição interna da obra e, portanto, descrevê-la implica em realizar uma nova obra perfeita e acabada em si; Wackenroder e Tieck veem na emulação poética da descrição uma fidelidade e um respeito à sacralidade da obra de arte e à sua atuação sobre o sentimento; por fim, o romantismo de Jena vê a crítica como potencialização do poder poético da obra de arte, ou seja, sua capacidade de produzir uma reflexividade infinita, e é por isso que a crítica deve ser também poética.

discursiva e representativa, não é de se estranhar que a música assuma uma posição relevante. Afinal, a arte dos sons sempre fora reconhecida por sua assematicidade e por seu poder pático. A compreensão imediata e, ao mesmo tempo, intraduzível em palavras, aliada ao poderoso efeito sobre os sentimentos que uma peça musical proporciona, denotariam a capacidade da música de exprimir o indizível. A arte dos sons é reconhecida como uma legítima forma artística autônoma (independente da poesia) e sua obscuridade representativa, antes considerada uma deficiência, é exaltada como uma de suas grandes virtudes.

Em sua atual perfeição ela é a mais jovem de todas as artes. Nenhuma outra é capaz de fundir essas qualidades da profundidade, do poder sensual, e da sombria e visionária significação de uma maneira tão enigmática. Essa notável e íntima fusão de qualidades aparentemente contraditórias constitui todo o mérito de sua superioridade¹⁹

Por essa razão, boa parte dos escritos de Wackenroder e Tieck, especialmente em *Fantasia*s, são dedicados à arte dos sons. É possível apreender dentro deles modos distintos, porém complementares de se abordar a música e a experiência estética que ela proporciona. Um deles é a já amplamente explorada ideia de música como linguagem dos afetos. No ensaio *A natureza da arte musical e a psicologia da música instrumental de hoje*, cujo autor fictício é o compositor Joseph Berglinger, o nascimento da música é explicado pelo desejo dos povos primitivos de expressar suas “emoções ainda não desenvolvidas”. Com o refinamento da alma humana, consolidou-se também um elaborado sistema para expressar tais emoções.

Entre as relações individuais, matemáticas, tonais e as fibras do coração humano uma inexplicável simpatia se revelou, através da qual a arte musical se tornou um mecanismo compreensível e flexível para retratar as emoções humanas.²⁰

Para criar uma grande obra musical, é afirmado que o artista precisa de conhecimento técnico para manusear esse complexo sistema e, principalmente, de riqueza emocional para preencher a sua obra. O texto aproxima-se, então, daquele ponto de vista retórico musical do século XVIII, propagado principalmente por Mattheson. No entanto, é defendido aqui que “apenas a essência pura e informe, o movimento e a cor, e principalmente as milhares de nuances das emoções fluem

¹⁹ WACKENRODER, Op. Cit., 2014, pp. 188-189.

²⁰ *Ibidem*, p. 188.

nessas ondas.”²¹ Os sentimentos causados pela música são movimentos no ânimo que escapam da capacidade de definição e, mesmo, apreensão.

Por essa razão, a fantasia do ouvinte acaba sentindo a necessidade de transformar esse movimento do ânimo em formas apreensíveis. Constantemente, ao longo dos ensaios, há referências a uma proliferação de cenas que se desenrolam ante os olhos do ouvinte por influência dos sons musicais. Por meio de tais imagens, ele “transforma as excitações informes em desenhos distintos das emoções humanas, as quais desenham aos nossos sentidos figuras elusivas em uma mágica ilusão.”²² É o caso da primeira vez em que Joseph Berglinger ouve a música na Igreja:

O presente desapareceu diante dele; sua interioridade foi limpa de todas as trivialidades terrenas, as quais são a verdadeira poeira no brilho da alma; a música penetrou nos seus nervos com gentis tremores e, conforme seguia, fez com que diversos desenhos surgissem diante dele. [...] lhe parecia muito distintamente como se estivesse vendo o Rei David dançando em frente à Arca da Aliança entoando orações²³

Por fim, a partir dos dois supracitados efeitos da experiência estética musical – o de despertar sentimentos indefinidos e de mobilizar a fantasia do ouvinte para a criação de imagens que deem concretude a tais sentimentos –, a arte dos sons aparece como a verdadeira linguagem celeste. A sua potência emotiva abstrata e misteriosa que mobiliza nossa fantasia é tratada como o signo de sua capacidade de dizer o inefável.

Ela retrata os sentimentos humanos de modo sobre-humano, pois ela nos mostra todas as emoções de nossa alma sobre nossas cabeças em uma forma incorpórea, vestida em trajes dourados de harmonias celestes, -- porque ela fala uma linguagem que nós não conhecemos na nossa vida ordinária, que nós aprendemos, não sabemos quando ou onde, e que alguém poderia considerar como sendo tão somente a linguagem dos anjos.²⁴

Como se vê, a histórica relação da música com os sentimentos não é abandonada, apenas reformulada. Eles continuam a assumir um papel central, mas deixam de ser o conteúdo comunicado pela linguagem musical para se tornarem o meio pelo qual a música diz a verdade celeste. Desta forma, como já foi visto a respeito da arte em geral, Tieck e Wackenroder pregam uma exaltação do sentimento como o órgão mais legítimo para se aproximar de Deus, em

²¹ *Ibidem*, p. 192

²² *Idem*.

²³ *Ibidem*, p. 148.

²⁴ *Ibidem*, p. 180.

detrimento da razão. Por isso, também, a música é exaltada em detrimento da linguagem das palavras.

Venham, sons musicais, me resgatem dessa dolorosa busca terrena por palavras, me coloquem em vossas nuvens brilhantes com vossos milhares de raios e me elevem ao paraíso.²⁵

A música surge como um tipo de linguagem imediata da verdade divina, mais poderosa que qualquer outra arte porque seu objeto é o puro sentimento, justamente o órgão de apreensão dessa verdade. O âmbito da linguagem das palavras é abandonado. Ao ser completamente tomado por uma obra musical, o ouvinte suspende todas as determinações particulares e dirige-se à pura experiência da identidade. “Nesse momento o ser humano parece querer dizer: ‘Isso é o que eu queria dizer! Agora eu o encontrei! Agora eu estou sereno e feliz!’”²⁶

Aqui fica ainda mais explícita a proximidade da dimensão artística para Wackenroder e Tieck e para Moritz, quando este afirma que o belo é, acima de tudo, uma afirmação do puro ser, enquanto harmonização entre parte e todo, homem e natureza. E, de fato, em um dos ensaios sobre música, os autores românticos, pela voz de Berglinger, afirmam que os sons musicais incitam o despertar da inocência da infância e, então, o mundo passa a ser visto “com olhos frescos e eu me dissolvo na universal e alegre reconciliação.”²⁷

No entanto, cabe ressaltar um último aspecto das reflexões de Tieck e Wackenroder acerca da arte e da música, que as afastam do pensamento de Moritz e que permite defini-las efetivamente como românticas. Desde o princípio, há um tom pessimista na narração do monge devido à sua percepção de que tanto o entusiasmo artístico para criar obras de arte entre os artistas, quanto a predisposição para reconhecê-las entre o público estariam se esvaindo. Esse pessimismo se revela também na biografia de Joseph Berglinger, por meio da consciência da personagem de uma profunda fissura entre o reino sagrado da arte e o reino imperante da utilidade e da vida prosaica. A arte oscila entre a positividade de sua potência reveladora do divino e a negatividade de sua inutilidade mundana. Além disso, mesmo a força divina da arte é permeada por dois fantasmas: a sua efemeridade e a desconfiança de que seja apenas uma ilusão.

²⁵ *Ibidem*, p.194.

²⁶ *Ibidem*. p. 179.

²⁷ *Idem*.

As elaborações mais detidas a esse respeito aparecem nos escritos de Berglinger no *Fantasia*, mais especificamente em *Um conto fantástico de um santo nu* e em duas de suas cartas.

O conto revela a angústia pela ausência de sentido da vida – percebida como um incessante devir temporal vazio -, que só pode ser suspensa pelo instante místico do amor e da música. A história se passa no Oriente e trata de um homem, que nós ocidentais consideraríamos como um louco, mas que em sua terra era considerado como um santo. Ele se isolou da sociedade e passou a viver em uma gruta, devido à sua obsessão com a Roda do Tempo. Ele a sentia girar e ouvia incessantemente o violento e ruidoso som que ela produzia. A angústia com a Roda do Tempo impedia o santo de ter uma vida normal, de se dedicar a qualquer outra coisa. Mais que isso, por medo de que a Roda cessasse o seu movimento interrompendo o fluxo temporal, o homem passava todos os seus dias impulsionando-a, ajudando a girá-la. As caravanas que apareciam para conhecer o santo e mesmo pessoas desavisadas que passavam próximas à gruta eram tratadas com extrema violência, afinal como poderiam agir e pensar em torno de preocupações triviais e terrenas, diante da Roda do Tempo e de seu fluxo incessante? Assim transcorre a vida angustiada do santo ao longo de muitos anos. Contudo, certa vez, um casal de amantes vai à floresta nas proximidades da gruta e tem uma noite de amor. Nesse momento, uma música começa a ser entoada pelos céus, cessando a maldição da Roda do Tempo e libertando o espírito do santo de seu corpo, fazendo com que este subisse aos céus dançando ao ritmo da canção. Ou seja, o poder mágico do amor e dos sons musicais cria um instante de eternidade que acaba com a angústia diante do incessante devir.

Esse tema é desenvolvido em outro escrito de Berglinger, um relato pessoal apresentado em uma de suas cartas. Ele narra um passeio que faz à tarde, no qual é atraído a uma praça onde está sendo tocada uma animada música. Por meio dos sons musicais, o espírito de Berglinger é transfigurado e, nas palavras dele, todo o mundo circundante se mostra como um “drama que eu mesmo criei ou uma placa de cobre que eu mesmo esculpi: eu acreditava estar vendo o que cada figura expressava e significava e como cada uma era o que deveria ser.”²⁸ É reproduzida, então, aquela dimensão mágica da música capaz de suspender o transcorrer vazio

²⁸ *Ibidem*, p. 187.

do tempo, preenchendo-o de sentido. Mas com o fim da festividade, das canções e do dia, a vida volta ao seu movimento normal. O curso do tempo seguiu e tudo aquilo foi, afinal, apenas mais um dia na sucessão temporal monótona na qual o homem está enredado, como em um “estranho jogo de tabuleiro de casas brancas e negras, no qual ao fim ninguém vence exceto a amaldiçoada Morte.”²⁹ Berglinger conclui que o instante de eternidade da música é, afinal, apenas um instante. Trata-se de uma experimentação intensa do tempo, mas que é incapaz de realizar uma transformação duradoura e efetiva no fluxo das vidas e dos acontecimentos, dada a sua efemeridade. A positividade da arte dos sons apresentada no conto do santo nu é contrastada pelo pessimismo que domina a conclusão desse relato.

Esse tom pessimista se revela de modo definitivo no último dos textos de *Fantasia*, mais uma carta de Berglinger. São expostas ali as contradições inerentes à relação entre arte e mundo. Ante todas as mazelas deste: doença, pobreza, guerras; o artista se retira das coisas mundanas para se alçar ao divino e, com isso, vira as costas ao resto da humanidade.

A arte é um sedutor e proibido fruto; quem quer que tenha provado alguma vez o seu mais profundo e doce sumo está irremediavelmente perdido para o mundo ativo e vivente. Ele se arrasta para além e além dentro de sua autogratificação e suas mãos perdem totalmente a capacidade de se estender efetivamente para um companheiro. – A arte é uma superstição enganadora e ilusória; na qual nós pensamos que temos diante de nós a essência última e mais profunda da humanidade; e todavia, ela nos impõe meramente um belo produto humano, no qual estão colocados todos os pensamentos e emoções egoístas e auto satisfatórias, que permanecem estéreis e inefetivas no mundo da ação.³⁰

A arte termina por mostrar sua face melancólica: como aquilo que promete o encontro com a verdade divina, mas que não pode propiciá-lo de fato e que, afinal, se revela como uma mera fuga da realidade. Essa face, expressa principalmente pela personagem Joseph Berglinger, convive, ao longo dos livros, com aquela na qual a arte se mostra efetivamente como a linguagem da imediata revelação divina, representada mais fortemente pelo monge.

Percebemos, então, que as duas linhas de força que movem os escritos de Wackenroder e Tieck representam a dedicação à religião da arte, juntamente com uma angustiante dúvida acerca da própria fé – constantemente confrontada com as amarguras da vida social, que revela a fugacidade e o caráter ilusório da

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Ibidem*, p. 195.

experiência estética. A música – “a mais alta das artes” – promove a experiência de um instante místico de eternidade e de verdade; mas, afinal, aquilo que ela pode oferecer é apenas uma experiência estética e não a verdade mesma.

Mas quando os anjos olham do céu para este delicioso brinquedo que nós chamamos arte, -- então eles devem sorrir com uma tristeza compassiva dessa raça de crianças na terra e da inocente artificialidade dessa arte dos sons, através da qual a criatura mortal deseja se elevar até eles.³¹

A consciência da força irrefreável do tempo e das contradições inerentes à obra de arte em sua autonomia são algumas das características marcantes do pensamento romântico a aparecerem nos escritos de Wackenroder e Tieck. Suas especificidades mais marcantes são o tom religioso pietista para tratar da arte e a esperança de uma força estética mística, especialmente ligada à música, capaz de alçar o homem à reconciliação com o Absoluto. A música seria um tipo de linguagem acima das palavras, cujo órgão é o sentimento, que teria a capacidade de fornecer um acesso imediato ao divino. Por outro lado, essa força mística da música e da arte em geral é também permeada por dúvidas e mesmo por um profundo ceticismo. O raio luminoso da pura presença é ofuscado, afinal, pelo fundo sombrio da ausência.

Cabe agora investigar o outro caminho tomado pelo pensamento romântico; aquele adotado pelo círculo de Jena que, ao invés de procurar um abrigo para a escuridão na centelha de um raio divino, vislumbrou na própria escuridão uma potencialidade reflexiva capaz de aludir e aproximar do Absoluto ausente. Como eles mesmos colocam, somente “é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo.”³²

4.2 Música, linguagem alegórica

Como já foi dito, o pensamento crítico de Kant se apresentou como um divisor de águas na filosofia, especialmente na Alemanha. Na virada do século XVIII para o XIX a grande tarefa dos pensadores alemães era lidar com as questões irresolutas do pensamento kantiano. Nesse sentido, os idealistas Schelling, Fichte e Hegel tentaram, cada um a seu modo, encontrar uma síntese

³¹ *Ibidem*, p. 181.

³² SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 153.

para a cisão deflagrada pelo projeto crítico em seus respectivos sistemas filosóficos.

Fichte, em sua doutrina-da-ciência, busca a resolução para o antagonismo fundamental kantiano entre sujeito e objeto no interior do próprio sujeito, na intuição reflexiva de sua própria atividade pensante (pensar do pensar). Ao intuir a si mesmo, o sujeito torna-se também objeto e, portanto, para Fichte, ele suprime a dualidade. A essa auto intuição imediata o filósofo associa o conceito de *intuição intelectual*, o qual Kant julgara um contrassenso, pois para ele a única fonte da intuição é a sensibilidade, sendo a atividade do intelecto sempre mediada pela intuição sensível. O que Fichte procura é, no entanto, uma intuição logicamente anterior à cisão sujeito/objeto. Logo, seu ponto de partida não poderia ser a sensibilidade empírica e contingente, mas uma intuição não condicionada, imediata. Assim, a *intuição intelectual*, desprezada pelo pensamento de Kant, se torna um conceito fundamental para o idealismo alemão.

Schelling também se apropria de tal conceito, mas o desloca da auto intuição na interioridade subjetiva para a efetivação objetiva na obra de arte. Por um lado, a própria atividade criativa do gênio, que une intencionalidade consciente e inspiração inconsciente, já representa no âmbito do sujeito a síntese da dualidade natureza/liberdade. Por outro lado, a obra de arte, fruto desse gênio, é dotada simultaneamente de uma infinitude espiritual e de uma finitude material. Logo, o belo artístico seria o infinito exposto finitamente, síntese de sujeito e objeto e, portanto, objetivação da filosofia:

A obra de arte apenas reflete para mim aquilo que não é refletido por mais nada, aquele Idêntico absoluto, que mesmo no Eu já se dividiu; assim, aquilo que para o filósofo já se divide no primeiro ato da consciência, e que é, de outra forma, inacessível a qualquer intuição, resplandece através do milagre da arte, a partir de seus produtos.³³

Por fim, seguindo um caminho distinto, Hegel submete as antíteses kantianas ao movimento dialético, progressivo e teleológico do Espírito Absoluto. O belo da arte seria, para ele, um dos modos de desdobramento histórico da verdade, mas que só encontra sua consumação última na filosofia. É o pensamento filosófico que assume o poder e a tarefa de acolher todas as antíteses e resolvê-las reflexivamente.

Em meio a esse contexto marcadamente pós-kantiano, surge o círculo de Jena, ou o grupo dos primeiros românticos, caracterizados como tal não por serem

³³ SCHELLING *apud* VIDEIRA, *Op. Cit.*, 2009, p. 111.

os primeiros a utilizar o termo “romântico”, mas por transformarem tal termo em uma qualidade estética, bem como em uma codificação histórica e uma abordagem filosófica. Os seus principais escritos foram publicados na *Athenäum*, revista que durou apenas dois anos (1798 a 1800) e que se originou dos encontros entre os irmãos Friedrich e August Schlegel, Caroline Schlegel (esposa de August), Novalis, Fichte, Schelling, Schleiermacher e Tieck para discutir questões filosóficas e estéticas. A partir de tais encontros surgiu a vontade de publicar textos em conjunto, para colocar em circulação as ideias surgidas ali, apesar de nem todos os presentes nestes encontros terem participado efetivamente dos escritos da *Athenäum*, como é o caso de Fichte.

Enquanto o idealismo alemão procurou uma síntese para as dicotomias objeto/sujeito, finito/infinito, fenômeno/coisa em si, natureza/liberdade; o primeiro romantismo assumia a incontornabilidade da cisão moderna decretada pelo pensamento crítico de Kant³⁴. Sendo a síntese conciliadora inatingível, a única alternativa seria a superposição das antíteses: “Uma vez que se tenha predileção pelo absoluto e não se possa deixar disso, então não resta outra saída senão contradizer sempre e vincular extremos opostos.”³⁵ A consciência da privação do Absoluto é acompanhada por um movimento incessante em sua direção, mas esse movimento dialético não se resolve, ao invés de retilíneo ele é pendular ou cíclico, por isso não tem fim. A tarefa da filosofia e da arte seria justamente percorrer esse caminho infinito, o qual, em seu devir, tematiza a ausência do Absoluto, mas simultaneamente nos aproxima dele.

O médium no qual se dá esse desdobramento progressivo da filosofia e da arte é a reflexão, ou seja, a relação do pensamento consigo mesmo. Mas, diferentemente de Fichte, os primeiros românticos entendem que, primeiro, essa reflexividade não se extingue no segundo grau do pensamento (pensar do pensar), mas pode se desdobrar infinitamente como pensar do pensar do pensar etc. Segundo, que ela não se enclausura no sujeito, mas se estende ao todo real. “Tudo o que se pode pensar, pensa a si; é um problema do pensamento”³⁶, afirma Novalis. A crença de que o universo inteiro pode se integrar à esfera do

³⁴ Por essa razão, Schelling, que chegou a fazer parte efetivamente do círculo de Jena e publicar na *Athenäum*, posteriormente se distancia do grupo. Afinal, seu sistema filosófico supõe a possibilidade real da síntese conciliadora na obra de arte.

³⁵ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 45.

³⁶ NOVALIS *apud* BENJAMIN. *Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011, p. 62.

pensamento abre espaço para que a atividade reflexiva do sujeito possa se encontrar com a dos objetos através da intensificação de sua reflexão. Assim, progressivamente, o conhecimento poderia se alargar, superpondo os diversos centros de reflexão, até o limite ideal da totalidade. Como afirma Walter Benjamin, os primeiros românticos veem “desdobrar-se na reflexão o todo real na completude de seu conteúdo com crescente evidência até atingir a mais elevada clareza no absoluto.”³⁷

No entanto, como já foi destacado, o fim do caminho é apenas um ideal, que como tal, não pode ser inteiramente alcançado, apenas almejado. “O espírito que conhece as orgias da verdadeira musa jamais chegará ao fim desse caminho, ou terá a ilusão de que o alcançou”³⁸, adverte Friedrich Schlegel. Afinal, mesmo “o maior sistema é apenas um fragmento.”³⁹

Essa posição cética quanto à possibilidade de completude sintética do ato reflexivo é não apenas uma constatação gnosiológica geral, mas se liga também a um diagnóstico histórico: o exílio do Absoluto se identifica com o período moderno, em oposição à harmonia e plenitude clássicas. Esse diagnóstico pode ser identificado também em Schiller que, em *Poesia ingênua e sentimental* (1795), escreve:

Enquanto é natureza pura, quer dizer, não é natureza rude, o homem atua como indivisa unidade sensível e como todo harmonizante. [...] Se o homem entrou no estado de cultura e a arte nele pousou a mão, suprime-se a harmonia sensível, e ele ainda pode se manifestar apenas como unidade moral, ou seja, empenhando-se pela unidade. A harmonia entre seu sentir e pensar, que no primeiro estado ocorria realmente, agora existe apenas idealmente [...] Visto porém que o Ideal é um infinito que nunca alcança, o homem cultivado jamais pode se tornar perfeito em sua espécie, tal como o homem natural pode se tornar na sua.⁴⁰

Do mesmo modo, a era moderna é identificada pelos primeiros românticos pelo seu inacabamento - a ausência da harmoniosa totalidade clássica - e seu progressismo - o seu incessante e infinito movimento no sentido de uma reconciliação futura (ainda que tomada de antemão como inatingível). Não à toa, é de enorme importância para todos os seus autores, assim como para toda a *intelligentsia* alemã da época, o grande evento político moderno: a Revolução Francesa. Ela desencadeia uma nova percepção do tempo histórico, que passa a ser sentido como um devir transformador capaz de alterar todos os âmbitos da

³⁷ *Ibidem*, p. 41.

³⁸ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 484.

³⁹ *Ibidem*, p. 207.

⁴⁰ SCHILLER, *Op. Cit.*, 1991, pp. 60-61.

vida social. Por isso, a “Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época”⁴¹, segundo Friedrich Schlegel, como ele escreve em um dos fragmentos da *Athenäum*. Trata-se de três movimentos exemplares de superação da fragmentação moderna.

A doutrina-da-ciência de Fichte, como já foi assinalado, representa o esforço filosófico para superar a cisão entre sujeito e objeto. A Revolução Francesa caracteriza-se pela promessa de transformação política rumo à harmonia social. Por fim, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se mostra exemplar sob dois aspectos. Primeiramente, do ponto de vista mais propriamente literário, ele une o espírito antigo (harmonia formal) ao moderno (desdobramento auto reflexivo) e, então, abre a perspectiva do “que parece ser a tarefa suprema de toda arte poética, a harmonia entre o clássico e o romântico”⁴². Por outro lado, a sua potência poética extrapola para a vida. Por meio do relato da biografia de um homem de origem não aristocrática que, ao longo de sua trajetória, desenvolve pouco a pouco todas as suas potencialidades espirituais e as efetiva na prática social, aparece o movimento de reconciliação entre indivíduo e sociedade. O romance de Goethe é uma “doutrina da formação da arte de viver, que se tornou o gênio do todo”.⁴³

Um ponto importante a ser ressaltado é o fato de que as três marcas da época são caracterizadas como *tendências*, ou seja, movimentos que apontam caminhos para a filosofia, a política e a literatura, mas que não chegam a um fim. Eles são direções, não pontos de chegada. Como já foi assinalado, o movimento preconizado pelo *progressismo* romântico se dirige a uma resolução futura, ao mesmo tempo em que se volta para sua impossibilidade. Nesse movimento pendular, cuja meta é a própria manutenção do movimento, o que se pretende é sustentar a força criadora da vida, uma vez que “o acabamento absoluto só existe na morte.”⁴⁴ Essa incompletude essencial é expressa pelos primeiros românticos na própria forma predominante de seus escritos: o fragmento.

O termo “fragmento” poderia sugerir que se trata de escritos antes completos ou com pretensão de completude, os quais, por alguma razão, sofreram uma fragmentação acidental. Mas o fragmento romântico é premeditado: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao

⁴¹ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 83.

⁴² SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 549.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 485.

surgir.”⁴⁵ Trata-se de uma forma breve e direta de se abordar os mais diversos assuntos, muitas vezes superpondo-os (como ocorre no fragmento sobre as tendências da época, que coloca em um mesmo plano a filosofia, a política e a literatura) e que dispensa um encadeamento argumentativo e dedutivo. Formas semelhantes já haviam sido escritas, como as máximas francesas dos séculos XVII e XVIII e os ensaios de Montaigne. Mas no caso dos românticos, esse tipo de escrita adquire uma feição própria: ele alude àquela ausência de totalidade, ao fato de que o Absoluto é inalcançável e que só podemos nos aproximar dele fragmentariamente, por um infinito processo de reflexão. Há, portanto, uma autoconsciente identificação da forma poética da escrita com o seu conteúdo filosófico e das coisas da arte como coisas de pensamento. Para os primeiros românticos, “toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas.”⁴⁶

A arte é para os primeiros românticos mesmo o mais fecundo centro-de-reflexão, a mais elevada expressão filosófica. A utilização da poesia como sinônimo para arte não é fruto de uma simples preferência arbitrária dos integrantes do grupo de Jena pela arte poética, mas se explica pelo fato de que ela é a forma artística que se exterioriza na linguagem, e a reflexão – essa atividade gnosiológica fundamental - é essencialmente conceitual, lingual.

Nesse ponto, cabe destacar a proximidade da reflexividade primeiro romântica com o juízo reflexionante kantiano do belo artístico. Ambos enxergam a arte (em especial, a poesia) como um centro condensado de reflexão a partir do qual se desenrola uma infinita atividade do pensamento, um alargamento dos conceitos a partir da forma de apresentação dos mesmos, bem como de conceitos afins. Mas enquanto Kant submeteu essa atividade reflexiva ao prazer subjetivo do juízo de gosto, os primeiros românticos enxergam nesse alargamento progressivo dos conceitos o próprio caminho do pensamento, da filosofia. É justamente nessa acentuação da reflexividade que pode ser demarcada a singularidade de suas ideias a respeito da arte e da experiência estética frente ao misticismo e irracionalismo que dominam os demais autores do período, como é o caso de Wackenroder.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁶ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p.38.

Nesse sentido, a brevidade e o inacabamento da escrita fragmentária representa menos uma falta que um excesso de pensamento. Ele traz consigo uma condensação de ideias de modo a desencadear aquela atividade reflexiva infinita. A partir dessa exaltação do inacabamento e da infinitude de sentido para a arte e para a expressão filosófica, cuja forma mais própria é o fragmento, pode-se compreender aquilo que, no círculo de Jena, se denomina “romântico”:

O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.⁴⁷

Mas se, por um lado, o fragmento, enquanto forma particular da poesia romântica, não pode jamais ser de maneira perfeita e acabada - na medida em que o seu sentido jamais se estabiliza e sua essência é um infinito vir a ser -, ele deve também, contrariamente, “ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.”⁴⁸ Essa formulação não deve ser confundida, evidentemente, com a noção de Moritz de arte como uma totalidade perfeita e acabada a ser fruída em uma contemplação não pensante. No caso dos primeiros românticos, trata-se de uma necessária auto limitação formal, a qual serve como garantia de autonomia para a obra, de que sua potência intrínseca de sentido não será coercitivamente aprisionada por categorias externas, mas que, ao contrário, caso haja essa tentativa, estas serão atingidas por espinhos. Como afirma Pedro Duarte, predadores “como os preconceitos estéticos, as categorias filosóficas prontas ou instituições da sociedade burguesa terminam com espinhos cravados em si, ou seja, são contaminados por algo que antes pertencia apenas às obras e aos fragmentos”⁴⁹. Essa contaminação do mundo pela essência poética romântica é parte mesmo do projeto romântico, tal qual a contaminação da poesia pela vida. À autonomia, garantia da independência do conteúdo dos fragmentos, soma-se uma necessária heteronomia, o diálogo e, em última instância, mesmo uma almejada fusão entre arte, filosofia e vida:

⁴⁷ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 65.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁹ DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 116.

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor.⁵⁰

Outro fator importante na escrita fragmentária romântica é o seu anonimato. Diversos fragmentos foram publicados na *Athenäum* sem indicação de autoria. Por um lado, essa atitude se liga ao ideal da *simpoesia* e *sinfilosofia*, a ideia de que o indivíduo tem sempre uma visão limitada do mundo (fragmentária) e que, portanto, só por meio do diálogo e do ato de pensar e criar conjuntamente pode se aproximar da verdade: “Filosofar significa buscar a onisciência em conjunto.”⁵¹ O isolamento do indivíduo é sentido de antemão como uma carência e, por isso, escreve Friedrich Schlegel na introdução de *Conversa sobre poesia*:

O homem sai de si mesmo sempre de novo, para procurar e encontrar o complemento de sua essência mais interior na profundidade de um amigo. O jogo da comunicação e da aproximação é a ocupação e a força da vida, o acabamento absoluto só existe na morte.⁵²

Por outro lado, a ausência de autoria retira o último elemento externo capaz de garantir uma unidade e coerência estabilizadoras aos fragmentos. Anônimos, sem um título que lhes defina um tema e sem uma estrutura discursiva que elabore uma cadeia de argumentos, os fragmentos “querem-se de certa forma postos por si mesmos, absolutamente”⁵³, como bem colocaram Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe. Seu inacabamento e instabilidade radicais coagem o leitor a participar de sua construção de sentido. Assim, o processo dialógico dos fragmentos se estende para além do ato de criação conjunta e se atualiza sempre que eles são lidos novamente.

Além da própria forma do fragmento, a escrita dos primeiros românticos possui duas outras marcas características: a ironia e o chiste. A primeira consiste na constituição intencional de uma ambiguidade que não pode nunca se resolver e que, em última instância, ultrapassa a própria intencionalidade que a constituiu. Normalmente, a ironia implica no deslocamento de um sentido aparente para outro sub-reptício, escondido pelo autor. Mas na ironia romântica esse outro

⁵⁰ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 64.

⁵¹ *Ibidem.* p. 113.

⁵² *Ibidem.* p. 485.

⁵³ LACOUÉ-LABARTHE, Phillippe; NANCY, Jean-Luc. “A Exigência Fragmentária”. In: *Terceira Margem – Revista do Programa de Pós graduação em Ciência da Literatura*, Ano VIII, Nº 10. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004, p. 70.

sentido também nos desloca e assim sucessivamente até o infinito, tornando impossível achar o sentido verdadeiro, já que há uma superposição de sentidos possíveis. O chiste, por sua vez, se refere aos achados acidentais surgidos no interior da própria linguagem que articulam tramas de sentido imprevistas. Ele aparece quando, animado pela imaginação, o autor deixa a linguagem falar por si própria, revelando um sentido até então oculto ao próprio autor. Ambos, ironia e chiste, são desestabilizadores do sentido do discurso, criam ambiguidades e paradoxos que afastam qualquer possibilidade de encerrá-lo em uma compreensão unívoca. Juntamente com a própria forma fragmentária, ironia e chiste são partes essenciais do conteúdo filosófico do primeiro Romantismo, em seu mergulho nas potencialidades da linguagem e no seu desdobramento reflexivo.

Abordados os aspectos gerais do pensamento e da forma de escrita dos primeiros românticos, resta analisar de que modo era tratada a música, a qual chega a ser exaltada em determinados momentos como a mais alta dentre todas as artes, apesar de ocupar uma parte relativamente pequena dos seus escritos. Partiremos agora de alguns desses fragmentos para empreender uma compreensão mais aprofundada tanto do pensamento dos primeiros românticos, quanto da razão para a especial apreciação da arte dos sons.

Podemos dividir as referências acerca da música em torno de dois conceitos principais: *sentimental* e *alegoria*. Embora sejam complementares e se comuniquem, eles se referem a duas abordagens distintas. Começemos com os fragmentos ligados ao sentimental.

Tal conceito é claramente influenciado por Schiller, que o definiu como o principal fundamento da poesia moderna em oposição à ingênua, clássica. Enquanto os poetas ingênuos são guiados pela imitação da natureza, a qual se mostra como uma unidade indivisa e integrada ao homem, os poetas sentimentais ficam imersos em sua interioridade, pois têm a ciência de que estão definitivamente separados daquela. Deste modo, o objeto na poesia sentimental é sempre mediado pelo ato reflexivo do poeta que, por não poder se integrar à natureza realmente, a busca idealmente. A formulação dos primeiros românticos parte do mesmo pressuposto. Sua descrição mais extensiva aparece na *Conversa sobre poesia*, na voz da personagem Antônio, representante fictício de Friedrich Schlegel:

Esqueça por um instante o significado usual pejorativo de sentimental, sob cuja denominação se entende quase tudo que é comovente e lacrimoso de uma maneira trivial [...]

O que é, então, esse sentimental? O que nos interpela, onde domina o sentimento, não exatamente o sentimento sensível, mas o espiritual. [...] ele é o sopro sagrado que nos comove nos sons da música. Ele não se deixa apanhar violentamente, nem agarrar mecanicamente, mas pode ser amistosamente atraído pela beleza fugaz e nela se envolver; e também as palavras mágicas da poesia podem ser penetradas e animadas por sua força. [...] Ele é uma essência infinita, e seu interesse não se prende ou se sujeita de forma alguma apenas às pessoas, aos acontecimentos, situações e inclinações individuais; para o verdadeiro poeta, por mais intimamente que sua alma o possa abranger, tudo isso é apenas alusão ao mais elevado infinito, hieróglifo do amor único e eterno da sagrada plenitude de vida da natureza formadora.⁵⁴

O *sentimental* está muito próximo do *romântico* e do *progressivo*. Todos esses conceitos se ligam à essência infinita da poesia moderna cuja matéria para a reflexão é inesgotável e que alude ao “mais elevado infinito” (o Absoluto), tendo, ao mesmo tempo, a ciência de que não se pode alcançá-lo inteiramente. Todavia, em outros fragmentos, fica claro que o *sentimental* não se confunde com o *romântico*, ele é apenas um de seus momentos. Trata-se do anseio desencadeado pela incompletude essencial do homem, mas que ainda não efetuou, necessariamente, o movimento reflexivo em direção ao incondicionado (o *progressismo*). Ele pode permanecer na pura negatividade:

Apenas por meio do progressismo absoluto – aspirar ao infinito – o sentimental se torna sentimental e esteticamente interessante. Senão, é apenas psicológico, quer dizer, interessante física ou moralmente como parte de uma individualidade digna.⁵⁵

Por isso, Friedrich Schlegel se pergunta: “Pode mesmo haver música progressiva, ou essa será uma arte puramente sentimental, como a escultura é uma arte clássica, e a poesia, uma arte progressiva?”⁵⁶ Poderíamos traduzir: será a música a mera expressão do anseio, da ausência, ou ela pode constituir por si própria uma atividade reflexiva rumo ao absoluto?

Em outro fragmento, complementar a esse, Schlegel acrescenta que a “poesia clássica tem um tom escultural, a poesia sentimental tem um tom musical, e a progressiva, um tom poético.”⁵⁷ Aparece em ambos os fragmentos citados uma tripartição, na qual o musical e o plástico aparecem como formas artísticas antagônicas encaradas como forças a serem desenvolvidas conjuntamente pela poesia poética ou progressiva. Essa oposição entre o plástico e o musical é apresentada em outros fragmentos sob distintas formas:

Será que a pintura não domina o ingênuo, assim como a música o sentimental?⁵⁸

O espírito e a palavra são a essência da arte. A palavra é plástica, o espírito é musical.⁵⁹

⁵⁴ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, pp. 533-534.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 122.

O objeto da música é a vida. O objeto das artes plásticas é a formação.⁶⁰

Harmonia é o centro das artes plásticas; o entusiasmo, ao contrário, é o centro da música.⁶¹

Têm-se de um lado os princípios musicais (sentimental, espírito, vida, entusiasmo) e, de outro, os plásticos (ingênuo, palavra, formação, harmonia). A música se liga ao anseio sentimental, que é também o espírito vivificador que anima a força criativa: ela é potência caótica da diferença. As artes plásticas se ligam à exterioridade, à objetivação figuradora da arte na busca de uma completude harmônica: potência ordenadora da identidade⁶².

Se, por um lado, a música carece de uma maior determinação objetiva (plástica) capaz de lhe garantir o progressismo reflexivo conceitual, por outro, ela tem a força desestabilizadora e anímica sentimental a qual a linguagem poética almeja a fim de se libertar da prisão das representações estáveis. Afinal, o princípio de toda poesia é “suprimir o curso e as leis da razão razoavelmente pensante e nos colocar de novo na bela confusão da fantasia, no caos original da natureza humana.”⁶³ Por isso, será no “canto que a última linguagem vai se dissolver.”⁶⁴ A linguagem poética tende à música, busca nesta a força capaz de implodir a pura transitividade comunicativa e representativa, a fim de empreender o seu desdobramento reflexivo. Por fim, Schlegel acrescenta: “É aí que se encontra o que é mágico e objetivo na linguagem dos hieróglifos.”⁶⁵

A referência aos hieróglifos é significativa, pois nos conduz ao segundo conceito ao qual os românticos ligam a música: a alegoria. Walter Benjamin, em seu livro *Origem do drama trágico alemão*, defende que a expressão alegórica inaugurada pelos dramas barrocos tem suas origens na exegese dos hieróglifos egípcios por parte de literatos no Renascimento e da posterior tentativa de escrita “hieroglífica”. Estes eruditos começaram a exercitar um tipo de escrita através de

⁵⁹ *Ibidem*, p. 265.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 291.

⁶¹ *Ibidem*, p. 379.

⁶² M. H. Abrams destaca, em *O espelho e a lâmpada*, como o termo “plástico” era empregado no século XVIII pelos cosmogonistas como um “princípio vital, inerente à natureza, que organiza o caos em um cosmo por meio de uma energia que se autodesenvolve” em oposição à visão mecanicista e atomista da natureza. Assim como o pensamento romântico inglês, os românticos alemães também parecem ter absorvido daí a analogia do princípio plástico da natureza com o artístico. ABRAMS, *Op. Cit.*, 2010, p. 218.

⁶³ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 520.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 409.

⁶⁵ *Idem*.

imagens das coisas ao invés de palavras. Mas as imagens, aos poucos, passaram a se tornar cada vez mais distantes daquilo que representavam, instaurando ambiguidades. “Quanto mais o desenvolvimento da emblemática levava a novas ramificações, tanto mais crescia a opacidade desta expressão.”⁶⁶ Posteriormente, os dramas barrocos transpuseram esta expressão alegórica da emblemática para a escrita alfabética, por meio do uso ostensivo de metáforas e demais expressões indiretas das coisas.

Ainda segundo Benjamin, o sentido da alegoria barroca teria sido desvirtuado pela incompreensão do pensamento clássico no século XVIII. A expressão alegórica era vista como o mero contraponto da expressão simbólica, “o fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo”.⁶⁷ Enquanto profanação do símbolo teológico deslocado para a esfera da arte, a expressão simbólica apontava para uma indissociabilidade de forma e conteúdo, o modo de apresentação de ideias no qual estas se mostram em sua totalidade em uma forma sensível. A alegoria, ao contrário, seria a representação indireta de conceitos por meio da figuração, “um mero modo de ilustração significativa”.⁶⁸ Na alegoria, se diz A por meio de B, a identidade se constrói no solo da diferença e, assim, a força de mediação da linguagem se faz presente. Por essa razão, a clareza e a estabilidade entre significativo e significado são abaladas.

Para Benjamin, longe de ser uma deficiência expressiva, a obscuridade de sentido da alegoria barroca seria o fundamento de sua potência artística. O aspecto enigmático, hieroglífico de tal expressão é um mergulho proposital no abismo entre o ser figural e a significação, que extingue a falsa aparência da totalidade orgânica do símbolo desvelando o caráter fragmentário e transitório da natureza.

Pela sua própria essência, estava vedado ao Classicismo apreender na *physis* sensível e bela o que nela havia de não livre, de imperfeição, de fragmentário. Mas são precisamente esses momentos, escondidos sob uma ostentação desmedida, que a alegoria barroca proclama com uma ênfase inaudita.⁶⁹

Embora Benjamin trate a alegoria como uma prática própria aos dramas barrocos do século XVII, ele mesmo afirma que “a técnica romântica leva, por

⁶⁶ BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 183.

⁶⁷ *Ibidem*. p. 171.

⁶⁸ *Ibidem*. p. 173.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 188.

mais do que um caminho, à esfera da emblemática e da alegoria”.⁷⁰ Assim como a alegoria do drama barroco, a escrita fragmentária, chistosa e irônica dos românticos busca trazer à tona a opacidade essencial da linguagem, o fato de que ela é simultaneamente o meio de apreensão da identidade e o gérmen da diferença, o instrumento de comunicação e a fonte da incompreensão. Isso implica também, para os românticos, no fato de que o homem não é senhor da linguagem. Não apenas um autor fala através dela, mas também a linguagem diz a si mesma através de um autor, resistindo à sua intencionalidade. As “palavras frequentemente se entendem melhor a si mesmas que aqueles pelas quais são empregadas”⁷¹, escreve Schlegel. A expressão alegórica representa uma dobra da linguagem sobre si mesma e, de certa forma, um retorno à sua essência própria. Por isso, em *Conversa sobre poesia*, a personagem Ludovico defende que “originalmente, a linguagem é idêntica à alegoria” e, portanto, ela “está muito mais próxima da poesia do que outros meios dela.”⁷²

Essa opacidade congênita da linguagem conduz também àquela impossibilidade de tornar o Absoluto presente em sua imediatidade, pois se a diferença lhe é constitutiva, a identidade absoluta não pode ser alcançada. Então, é apenas com a consciência do abismo entre significante e significado, que o Absoluto pode ser aludido, através da potenciação da essência alegórica da linguagem. “Noutras palavras: toda beleza é alegoria. O que há de mais elevado, justamente por ser inefável, só pode ser dito alegoricamente.”⁷³ Assim, a escrita alegórica romântica – sob a forma da ironia, do chiste e do fragmento – expressa o “sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total.”⁷⁴

Resta, agora, investigar a fundo a relação entre música e alegoria. No seguinte fragmento de autoria de Novalis, são exploradas as relações entre música, poesia e alegoria:

Poemas, belas sonoridades apenas, cheios de belas palavras, mas também sem sentido nem conexão – quando muito, algumas estrofes isoladas que sejam compreensíveis -, como fragmentos das mais diversas coisas. A verdadeira poesia poderá, quando muito, ter um sentido alegórico geral e exercer um efeito indireto, como a música, etc. Por isso a natureza

⁷⁰ *Ibidem*, p. 200.

⁷¹ SCHLEGEL, F. *Lucinde and the fragments*. Trad: Peter Firchow. Minneapolis: Lund Press, 1971, p. 260.

⁷² SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 551.

⁷³ *Ibidem*, p. 524.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 37.

é pura poesia – tal como o gabinete de um mágico, de um físico, um quarto de criança, um sótão assombrado ou um quarto de arrumos.⁷⁵

A poesia era a arte privilegiada nos escritos dos primeiros românticos, justamente por ser a arte que se conforma na própria linguagem, a esfera própria onde se desdobra a reflexão. Ao falar de poesia, os fragmentos se referem não só à arte poética, mas também à própria essência do que é romântico. Poetizar e romantizar se apresentam como sinônimos e consistem naquela atividade de transformar a filosofia, a arte, a sociedade e todo o mundo circundante em objetos para um ato de reflexão infinita. Contudo, aqui a poesia (enquanto forma artística) não almeja o “poético”, mas o “musical”, mais especificamente o seu “sentido alegórico geral”. Este se refere à ausência de sentidos prontos ou conexões, ao puro valor da exposição que exerce um efeito indireto. Trata-se da acentuação da força própria dos signos (sons, palavras) e do conseqüente enfraquecimento dos significados, a fim de abrir infinitas possibilidades de sentido à imaginação.

Ora, a música é a arte na qual o sentido emerge dos próprios sons e de suas relações mútuas, em sua conformação autônoma, relegando ao segundo plano a dimensão representativa. Segundo o próprio Novalis, o “músico obtém e tira de si mesmo a essência de sua arte; não poderia ser atingido pela mais leve suspeita de imitação.”⁷⁶ Se pensada analogicamente como um tipo de linguagem, os seus significantes – os sons organizados no tempo – têm uma enorme preponderância sobre os significados. Estes são sempre obscuros e, por isso mesmo, estão abertos a uma infinidade de determinações possíveis. A música representa, então, a mais radical resistência à totalização do sentido. O discurso musical se dirige à significação sem nunca efetivá-la.

A respeito da relação entre poesia, linguagem e alegoria, Friedrich Schlegel escreve que toda “poesia é representativa; a isso também pertence a alegoria. A representação é talvez apenas o negativo da alegoria.”⁷⁷ O seu positivo, pode-se concluir, é justamente o caos mobilizador da diferença intrínseco à linguagem, a sua opacidade constitutiva, e que se revela, entre outras coisas, no chiste, a “explosão do espírito estabilizado.”⁷⁸ Por isso, Schlegel defende que o “chiste é a

⁷⁵ NOVALIS *apud* BENJAMIN, *Op. Cit.*, 2013, p. 200.

⁷⁶ NOVALIS *apud* TODOROV, *Op. Cit.*, 1979, p. 175.

⁷⁷ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 356.

⁷⁸ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 34.

força da alegoria”,⁷⁹ mas também que “já é o começo da música universal.”⁸⁰ Música e chiste compartilham da mesma ênfase na potência de sentido intrínseca ao significante.⁸¹

No entanto, a música possui uma limitação fundamental: a completa impossibilidade de efetivação representativa do dizer musical faz com que este dizer se auto consuma, imobilizando o movimento reflexivo. Fica-se preso na pura negatividade. É por essa razão que a música é essencialmente sentimental, ela é força da alegoria, mas não pode ser ela mesma alegórica. Falta-lhe a dimensão representativa, o direcionamento plástico para a totalização simbólica. Pois o lugar da poesia romântica é justamente esse meio entre a auto referência musical e a representação plástica, entre a face chistosa e a face simbólica da linguagem, “entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão como numa série infinita de espelhos.”⁸²

Mas, embora a poesia seja o centro da filosofia da arte dos primeiros românticos – como síntese dos impulsos musical e plástico –, na medida em que a música representa a ênfase na autonomia e liberdade formais como força anímica da alegoria, ela permanece como um tipo de modelo ideal da arte romântica. Segundo Schlegel, ela é “entre as artes o que a religião é na Terra, e a álgebra na matemática. Ela é nada e tudo, ponto central e circunferência, o belo mais elevado e o arbítrio.”⁸³ Ela é aquilo a que toda arte almeja, ainda que não deva alcançar completamente para não se perder no vazio de sua obscuridade. Por isso, “um conto de fadas pode e deve ser inteiramente musical”⁸⁴ e o “método do romance é a música instrumental.”⁸⁵

⁷⁹ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 380.

⁸⁰ *Ibidem*, p.431.

⁸¹ Nesse sentido, cabe destacar um interessante escrito do físico J. W. Ritter, figura bastante próxima do círculo de Jena. No trecho de seus *Fragmentos dos papéis póstumos de um jovem médico* (1810) dedicado à música, influenciado pela observação de Schlegel de que “palavras frequentemente se entendem melhor a si mesmas que aqueles pelas quais são empregadas”, ele enfatiza a opacidade da linguagem musical, que desafia a intencionalidade representativa: “as notas são seres que compreendem uns aos outros. Cada acorde pode, na realidade, ser uma mútua compreensão de notas, e que vem até nós como uma realidade já dada.” RITTER *apud* ROSEN, *Op. Cit.*, 2000, p. 116.

⁸² SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 64.

⁸³ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 283.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 275.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 274

Por razões semelhantes, a música tem também uma profunda ligação com a filosofia, como revela o fragmento 444 da *Athenäum*.

Para alguns costuma ser estranho e ridículo que músicos falem sobre os pensamentos contidos em suas composições; e muitas vezes também pode acontecer que se perceba que têm mais pensamentos em sua música do que sobre ela. Quem, no entanto, tem sentido para as maravilhosas afinidades de todas as artes e ciências ao menos não considerará a questão a partir do ponto de vista trivial da chamada naturalidade, segundo a qual a música deve ser apenas a linguagem dos sentimentos; não achará impossível uma certa tendência de toda música instrumental pura para a filosofia. A música instrumental pura não tem de produzir por si mesma um texto? E nela não desenvolve, confirma, varia e contrasta o tema, tal como se faz com o objeto da meditação numa série de ideias filosóficas?⁸⁶

Primeiramente, o fragmento faz uma crítica à ideia de música como mera linguagem dos sentimentos. Possivelmente, quando Schlegel faz referência ao “ponto de vista trivial da chamada naturalidade”, ele se refere a teses como a de Rousseau de que a música seria a expressão natural imediata das paixões humanas. Contra isso, a música é afirmada como uma linguagem dotada de pensamentos e de um “texto”, no qual seu tema é desenvolvido e contrastado. Além disso, ela tem “uma certa tendência para a filosofia.” Destaque-se a palavra tendência, tão importante e largamente utilizada nos escritos dos primeiros românticos. Ela indica um direcionamento da música à filosofia e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de concretização. A música perfaz o caminho do pensamento filosófico, pelo exercício intrínseco de sua linguagem e de seus pensamentos (ideias musicais) no interior de uma logicidade própria. Por outro lado, ela não pode ser efetivamente filosofia, pois ela carece de determinação conceitual. O que ela dá a pensar é o seu próprio jogo formal e possíveis alusões desencadeadas pela imaginação do ouvinte. Logo, ela precisa, mais que qualquer outra arte, da pedra de toque da crítica, a fim de que sua linguagem musical seja traduzida para a linguagem conceitual e ela possa, então, se integrar ao médium-de-reflexão. Embora os primeiros românticos não tenham se dedicado a isso, talvez pelas próprias dificuldades intrínsecas a tal tradução, autores como E. T. A. Hoffmann e Robert Schumann levaram adiante esse projeto crítico para a música em seus escritos ficcionais e resenhas para jornais musicais.

Além da tendência da música para a filosofia, os primeiros românticos também enxergaram o caminho inverso: “A filosofia deve se dissolver em chiste e

⁸⁶ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1971, p.239.

música antes que consiga entrar aqui.”⁸⁷ A música e o chiste, tal como para as artes, são modelos para a filosofia. Neles, a linguagem fala por si só, ela ultrapassa qualquer intencionalidade comunicativa e abre as fissuras a partir das quais pode se desdobrar a reflexão.

Por todas essas razões, a música se mostra como a grande tendência romântica, o ideal sentimental e alegórico ao qual a arte e a filosofia devem se direcionar:

Ela é a mais *universal* das artes. Toda arte tem princípios musicais e, quando se completa, torna-se ela mesma uma música. Isso é válido até mesmo para a filosofia, assim como para a poesia, talvez até para a vida. O amor é música, ele é algo mais elevado que a arte.⁸⁸

Cabe agora colocar em perspectiva o pensamento dos primeiros românticos acerca da música, marcando as suas diferenças frente aos escritos de Wackenroder e Tieck. As duas abordagens, a que chamaremos aqui *alegórica* e *simbólica*, refletem dois modos de lidar com a cisão moderna entre sujeito e objeto e com a consequente ausência do Absoluto, assim como dois modos distintos de se relacionar música e linguagem. O romantismo *simbólico* de Wackenroder e Tieck, ao constatar o duplo movimento da linguagem que, ao abrir o mundo para o homem, ao mesmo tempo afasta-o das coisas-em-si e da verdade divina, busca na arte uma espécie de linguagem superior capaz de dizer ao homem uma verdade não mediada, cujo órgão de recepção é o sentimento. A música, em sua assematicidade, é considerada a forma artística ideal, pois fala diretamente ao coração. As influências mais decisivas do romantismo simbólico são o irracionalismo e o culto ao gênio do *Sturm und Drang*, bem como as ideias de Moritz acerca da autonomia do belo, pautadas pelo conceito de *perfeito e acabado*.

Já o romantismo *alegórico* dos primeiros românticos enxerga a incontornabilidade do caráter mediador da linguagem. Ao invés de buscar uma linguagem imediata, ele proclama a intensificação da ambiguidade inerente ao seu caráter mediador. Retomando as palavras de Benjamin, há um mergulho no abismo entre o ser figural e a significação, de modo a avivar a atividade reflexiva, esse médium próprio do pensamento capaz de remeter ao Absoluto, ainda que fragmentariamente. A música, em sua obscuridade representativa e auto

⁸⁷ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 331.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 283-284.

referencialidade, se aproxima do caos originário da linguagem e, por isso, é exaltada como uma fonte mobilizadora ideal da reflexividade. Nesse caso, a influência mais decisiva é o pensamento de Kant, cuja noção de juízo reflexionante no belo artístico é deslocada, pelos primeiros românticos, do sujeito para o lado do objeto e de sua conformação. Desse modo, eles entendem a fruição artística, acima de tudo, como pensamento, como atividade reflexiva que se desdobra a partir da obra de arte e que pode progredir infinitamente revelando com uma clareza crescente a totalidade do real.

Nesse sentido, a música – arte assemântica por excelência e, por isso, condenada por Kant como “simples jogo de sensações” – precisa ser afirmada também como um poderoso centro de reflexão, do contrário não poderia ser considerada sequer uma forma artística. “Toda música *pura* deve ser filosófica e instrumental, (Música para pensar).”⁸⁹, escreve Friedrich Schlegel. A assemantividade e auto referência da arte musical não são restrições ao pensamento, são antes um convite à reflexão por meio da crítica. Com efeito, como coloca Benjamin, o “trabalho da filosofia da arte dos primeiros românticos pode [...] ser resumido no fato de eles terem procurado demonstrar em seus princípios a criticabilidade da obra de arte.”⁹⁰ O romantismo simbólico, ao contrário, parte do pressuposto inverso: o de que as palavras são inaptas para dar conta do fenômeno artístico, principalmente, da música, a mais inefável das artes. Seu único modo de apreensão seria o sentimento. Há uma clara oposição entre a noção de arte como *perfeita e acabada*, apta apenas para ser sentida, e como *fragmento*, apta a ser pensada. Talvez a formulação mais clara dessa oposição seja a de Friedrich Schlegel, que escreve de modo sarcástico:

Se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica como desmembramento e todo desmembramento como destruição da fruição, pensassem conseqüentemente, então “Oh!” seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável.⁹¹

Como se verá, a crítica musical que se estendeu ao longo do século XIX refletiu ambas as perspectivas: de um lado, a expressão do paradoxo de ter de falar sobre a música enquanto se afirma que ela é a linguagem do inefável, a qual basta a si mesma e dispensa palavras. Não raras vezes, essa atitude redundou em um embaraço e, mesmo, na desqualificação do próprio discurso crítico. De outro, as

⁸⁹ *Ibidem*, p. 230.

⁹⁰ BENJAMIN. *Op. Cit.*, 2011, p. 114.

⁹¹ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 1997, p. 29.

críticas mais bem sucedidas, levando à frente as ideias dos românticos de Jena consciente ou inconscientemente, realizaram uma transposição do discurso musical para uma ordem conceitual reflexiva na qual a obra particular ganha voz e se integra ao *continuum* das formas artísticas e seu desdobramento histórico.

A divisão aqui estabelecida entre os ideais *simbólico* e *alegórico* da música no Romantismo contém, sem dúvida, certo esquematismo. Primeiramente, porque pode ocultar o desequilíbrio de ambas as perspectivas em termos de representatividade. Na verdade, a compreensão alegórica da música tem pouquíssimos apologistas, mesmo no interior do círculo de Jena. Pode-se dizer que os únicos autores que de fato a defendem teoricamente são Friedrich Schlegel e Novalis. Além disso, as duas posições por vezes se cruzam e se confundem. Em *Efusões do coração de um monge amante da arte*, há trechos que remetem para o caráter hieroglífico e misterioso da arte, em especial da música, “a mais obscura de todas as artes”.⁹² A obscuridade da linguagem da música como índice de uma riqueza de significados aproxima Wackenroder da alegoria.

De outro lado, Friedrich Schlegel revela certo misticismo quando escreve que o que é “realmente moderno na música atual respira também o espírito do tão propagado sentimento de Deus.”⁹³ E que é “na música que o idealismo deveria se deixar expressar de forma mais perfeita. Ela só precisa significar Deus. Toda a música deve se tornar uma.”⁹⁴ A situação fica ainda mais complicada em autores como Tieck, colaborador tanto dos escritos de Wackenroder quanto da revista *Athenäum*.

Apesar disso, o que se pretende aqui é desvelar o traçado próprio de cada uma dessas linhas de pensamento que, embora possam ser em diversos momentos coincidentes, são definitivamente bem distintas. Elas se encontram pelo modo como enxergam na música um ideal de superação da dimensão representativa e mediadora da linguagem, dimensão essa que a afasta da pura identidade do Absoluto. Mas enquanto o romantismo simbólico vê na música a anulação dessa face mediadora, o romantismo alegórico proclama a música como a sua potenciação. O primeiro busca a identidade pela anulação da diferença, o segundo enxerga o comum pertencimento entre identidade e diferença, e, portanto, entende

⁹² WACKENRODER *apud* VIDEIRA, Op.Cit., 2009, p. 87.

⁹³ SCHLEGEL, *Op. Cit.*, 2016, p. 347.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 370.

que a supressão de um dos termos significa a paralisia do pensamento e a morte da linguagem. Friedrich Schlegel escreve que “seria muito ruim para vocês se, como vocês querem, o mundo devesse se tornar inteira e seriamente compreensível. E não é este mundo inteiro, sem fim, construído pelo entendimento a partir da incompreensão e do caos?”⁹⁵ Então, é apenas na intensificação da reflexividade - o exercício mais próprio do pensar capaz de vincular os extremos opostos - que o Absoluto pode ser aludido. A música, caracterizada por romper com a relação contínua entre signo e significado, abrindo uma profunda fissura entre os dois, é o modelo para a poesia e a filosofia, pois é no espaço dessa fissura que se desdobra a livre reflexão romântica.

Por outro lado, se, para ambas as perspectivas, a música é um ideal de superação da limitação representativa da linguagem, ela também revela sua própria limitação: o vazio de sua obscuridade, o fato de que ela é potência de tudo (imediatidade com o divino; reflexividade absoluta), mas não diz efetivamente nada. Há em ambos os “romantismos”, um jogo melancólico entre presença e ausência. No simbólico, a música é promessa de presença, turvada pela ausência. No alegórico, ela é alusão à presença pelo mergulho na ausência.

O reflexo desse pensamento mais rigoroso do Romantismo filosófico-literário em autores posteriores e nos compositores românticos se deu, em grande medida, nesse registro afetivo da melancolia, da nostalgia e do anseio (os quais estão condensados no termo alemão *Sehnsucht*⁹⁶), resultantes não apenas da condição da música, mas também da autoconsciência da cisão moderna e do conflito insolúvel entre a limitação do real e a infinitude do ideal. Nos romances e poesias, proliferam as referências ao desejo por amores nunca realizados, à saudade de terras distantes ou de um tempo passado e feliz, o anseio por uma dimensão fantástica da vida que lhe restitua o sentido perdido. Do mesmo modo, os compositores da geração de 1810 buscaram, através dos sons musicais, dar voz a esse anseio, como bem descreveu o poeta Jean Paul:

No homem vive um grande desejo que nunca encontra satisfação. Não tem nome. Ele procura seu objeto, mas tudo o que possa nomear, e todas as alegrias, não o satisfazem. Ele torna a voltar quando, numa noite de verão, estiverdes olhando para o norte ou para montanhas longínquas, ou quando o luar se esparramar pela terra, ou quando cintilarem as

⁹⁵ SCHLEGEL *apud* DUARTE, 2011, p. 160.

⁹⁶ No presente trabalho, *Sehnsucht*, esse importante conceito romântico composto pelas palavras *Sehnen* (desejo ardente) e *Sucht* (dependência), será traduzido, na falta de um melhor termo, como *anseio*. Mas deve-se ter em mente que tal anseio tem um forte componente nostálgico e melancólico.

estrelas no céu, ou quando estiverdes felizes... Mas este desejo, ao qual nada pode dar um nome, é nomeado para o espírito humano pelas nossas cordas e sons – o espírito nostálgico chora então mais fortemente e, não podendo mais se conter, exclama em lamentosa fascinação: sim, tudo o que nomeais, isto me falta.⁹⁷

Essa transição implicou também em um afrouxamento da dimensão filosófica. Isso não significa que a reflexão acerca das relações entre música e linguagem tenha cessado. O que ela perdeu em densidade, ganhou em relevo histórico, pois as críticas de jornal e as próprias composições musicais que se seguiram passaram a elaborar concretamente as questões que o Romantismo filosófico-literário colocou teoricamente. Deste modo, figuras como E. T. A. Hoffmann e Robert Schumann, partindo das ideias de Wackenroder, Tieck, Schlegel e Novalis, acabaram constituindo novas formulações acerca tanto do dizer da música quanto do dizer sobre a música, ao longo de seus escritos e composições.

⁹⁷ PAUL *apud* KIEFER. “O Romantismo na música”. In: GUINSBURG (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 221.