

6

Conclusão

NAS SERRILHAS

Da moeda celeste, na fresta da porta,
Prensas a palavra,
De onde desenrolei-me
Ao demolir, com punhos trêmulos,
O teto sobre nós,
telha a telha,
sílaba a sílaba,
por amor ao cupri-
radiante prato
do mendigo lá no alto.

Paul Celan

O sentido histórico da música foi amplamente determinado por seus encontros e desencontros com a linguagem. Em um primeiro momento, até o século XVII, tratava-se de uma relação de dependência, a música era inteiramente submetida à palavra. Todas as vezes em que os compositores e cantores se encantavam com o puro fluxo sonoro e colocavam-no em primeiro plano em detrimento do texto, logo eram recriminados, seja pelos teóricos da música, seja pelas instituições que a regulavam, como a Igreja. Foi essa necessidade de submissão da música ao texto que mobilizou, por exemplo, teóricos como Zarlino e os integrantes da Camerata Fiorentina. Para eles, a função dos sons musicais era reforçar o sentido das palavras ao lhe conferir uma maior contundência expressiva, dado que a música teria uma ligação natural com os sentimentos, sendo capaz de representá-los com exatidão.

Essa ligação da música com a representação de sentimentos e a sua estruturação a partir da linguagem verbal foram os motes da retórica musical desenvolvida entre os séculos XVII e XVIII. Aos poucos, a elaboração discursiva da música lhe forneceu ferramentas estruturais que permitiram a sua autonomia diante da palavra. Mas isso não significou um afastamento completo entre música e linguagem. Pelo contrário, a partir de então a própria música passou a ser considerada como uma linguagem, mais especificamente, uma linguagem dos afetos. Essa determinação linguística afetiva foi também o que garantiu a integração da música à doutrina imitativa da poética classicista, ainda que com certas restrições. A música, ao se afirmar como linguagem dos afetos, pôde ser considerada também como a arte capaz de imitar sentimentos.

Uma série de transformações no âmbito do pensamento e da arte na segunda metade do século XVIII alterou também os rumos da definição da música enquanto linguagem. A cisão deflagrada por Kant entre sujeito e objeto, fenômeno e coisa-em-si, homem e natureza, teve na Alemanha reflexos importantes na redefinição do papel da linguagem e da obra de arte. Ambas deixaram de ser submetidas a uma verdade que lhes antecedia e a qual só lhes cabia comunicar ou imitar, e passaram a ser o próprio lugar de aparecimento e desdobramento da verdade.

É nesse contexto que emerge o Romantismo filosófico-literário alemão, em sua tentativa de lidar com as contradições advindas da cisão moderna, a partir da conjunção entre arte e filosofia. A música passa, então, de linguagem dos afetos à linguagem do inefável, tentando dizer o que parece insuficiente se expresso em palavras ou almejando uma dimensão da linguagem que excede a mera transitividade comunicativa. Esse mergulho da música nos limites do dizível foi, antes de tudo, uma tentativa de se alçar a uma verdade considerada inalcançável pela via discursiva das palavras. A busca pela síntese conciliadora do homem com a natureza, o Absoluto, é o que mobiliza Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel, Novalis e os demais autores românticos da virada do século XVIII para o XIX em suas profundas reflexões acerca do dizer musical e da experiência por ele desencadeada. Mas surge aqui um importante dissenso: enquanto uma parte dos autores enxerga na música um ideal simbólico para a arte e para a linguagem, outros a colocam como um ideal alegórico.

O “romantismo simbólico” é pautado pela crença na imediatidade intuitiva do dizer musical, em contraposição ao dizer mediato e intelectual da linguagem verbal. A música seria capaz de expressar a “verdade celeste”, sendo o sentimento seu órgão de recepção. Por isso, há também um desprezo pelas tentativas de descrição, análise e crítica musicais, consideradas como distorções e violências ao seu dizer intraduzível. Os principais representantes dessa visão da música são Wackenroder e Tieck, cujas maiores influências foram o irracionalismo e culto ao gênio do *Sturm und Drang* e as reflexões sobre arte de Karl Philip Moritz, com o seu conceito de *perfeito e acabado em si*.

Já o “romantismo alegórico” – representado, principalmente, pelas ideias de Friedrich Schlegel e Novalis – entende que apenas a infinita atividade reflexiva do pensamento pode desvelar o mundo ao homem, aproximando-o, ainda que

fragmentariamente, do Absoluto. Para tais autores, a compreensão e a fruição da música, embora passem pela afecção emotiva, estão mais ligadas à apreensão intelectual do discurso musical, do desenvolvimento de suas ideias, seus contrastes e reiteraões. Mais que isso, a assematicidade da linguagem musical – a sua obscuridade em termos de representação de ideias não musicais – frustra a transitividade comunicativa, abrindo fissuras nas quais o pensamento é convocado a penetrar, desdobrando-se naquela reflexividade infinita capaz de aludir ao Absoluto. Assim, embora a música seja considerada uma linguagem desprovida de um conteúdo positivo, na medida em que ela é dotada de uma logicidade que não é inteiramente estranha ao pensamento linguístico-racional das palavras, a traduzibilidade é admitida como uma possibilidade. Abre-se o espaço efetivo para o exercício crítico.

Ambas as perspectivas carregam as suas contradições e impasses. Quanto ao ideal simbólico musical, por exemplo, o sentimento de apreensão de uma verdade suprassensível, que excede a compreensão racional, é sentida também como uma carência de determinação objetiva. A compreensibilidade puramente emotiva parece vazia ou insuficiente. Além disso, a materialidade da experiência musical que passa pela concretude do som acaba entrando em contradição com aquilo que ela expressa: trata-se de algo finito com a pretensão de dizer imediatamente o infinito. Desse modo, a pretensa expressão mística do Absoluto é permeada por dúvidas: sendo a música um fenômeno sensível, como ela pode propiciar uma experiência imediata de uma verdade suprassensível? Será que a efusão de sentimentos propiciada pela música é de fato uma experiência mística de contato com a verdade celeste ou não passa de uma ilusão? O pessimismo da personagem Joseph Berglinger de Tieck e Wackenroder diante da transcendência do fenômeno musical, o qual lhe parece por vezes uma mera experiência ilusória de fuga da realidade, é a ilustração mais clara de tais conflitos.

Do lado do “romantismo alegórico” há também um impasse fundamental: o assemantismo da música faz com que a reflexividade por ela desencadeada careça de objeto. Fica-se preso na mera abstração formal, que culmina na própria confissão da impossibilidade de um efetivo dizer musical. Kant – cuja definição do belo na arte é um importante antecedente do pensamento dos românticos de Jena – já apontava isso quando dizia que a música é mais gozo que cultura, ou seja, ela é um jogo de sensações incapaz de propiciar uma reflexão conceitual.

Embora Schlegel e Novalis não sigam Kant completamente, eles também apontam certa limitação da arte dos sons com respeito à reflexividade progressiva romântica. Por isso, embora a música seja considerada a “mais universal das artes”, a forma artística privilegiada nos seus escritos é a poesia.

As posições dos autores do Romantismo filosófico-literário apresentam o cerne das ideias românticas sobre música e linguagem. Tais ideias são desenvolvidas posteriormente por críticos musicais, compositores, filósofos e musicólogos que levam à frente o questionamento acerca da natureza do dizer musical. O primeiro autor importante nesse contexto foi E. T. A. Hoffmann. Em seus escritos literários e críticas musicais ele afirma a música como a expressão do “reino do infinito”. Mas, diferentemente de Wackenroder e Tieck, essa expressão se dá negativamente através do desamparo do sublime; trata-se de uma presentificação da ausência. Além disso, nos escritos de Hoffmann convivem os aspectos transcendente e imanente da música, a sua expressão do inefável e a sua estruturação material e formal. A sua atividade como crítico procurou justamente unir essas duas facetas da arte dos sons, demonstrando como, a partir da organicidade das formas musicais, de sua conformação singular, pode aparecer uma expressão única do anseio infinito romântico.

Robert Schumann, em sua atividade como crítico, também trabalha a música de um ponto de vista duplo: de um lado, prega a sua consistência e originalidade formais e, de outro, defende o seu sentido expressivo capaz de expor os mais finos movimentos da alma. Para o compositor, o desenvolvimento histórico dos materiais e formas musicais é também uma progressiva ampliação da força expressiva da música, que juntamente com as demais artes pode exprimir aquilo que excede o dizer em meras palavras. Mas isso não significa que a música seja completamente intraduzível. Em suas pequenas peças para piano e ciclos de canções, a conjunção de elementos poéticos e musicais, bem como a utilização de recursos oriundos da escrita dos primeiros românticos como o fragmento e a ironia revelam uma mútua traduzibilidade e complementaridade das linguagens artísticas. Por isso, grande parte de seus escritos críticos assumem uma linguagem poética, seguindo o preceito primeiro romântico de que “poesia só pode ser criticada por poesia”.

Os últimos contornos da relação entre música e linguagem no Romantismo alemão foram dados pela discussão em torno da música absoluta e da *Nova Escola*

Alemã, cujos representantes principais foram respectivamente Eduard Hanslick e Richard Wagner. Estavam em jogo ali, principalmente, a autonomia e a autossuficiência do dizer musical. Enquanto Wagner defende uma necessária integração da música às demais artes no drama a fim de que o dizer musical adquira uma maior concretude na esfera da representação, Hanslick enxerga nessas intromissões de elementos extra-musicais uma corrupção do discurso musical autônomo.

O debate retomou também alguns dos principais pontos que marcaram a oposição entre os ideais simbólico e alegórico da música. Wagner, mais próximo do romantismo simbólico de Wackenroder e Tieck (via Schopenhauer), defendeu a prioridade do elemento expressivo da música, o fato de que as formas musicais dão vida “ao conceito mais geral e em si obscuro de sentimento”¹, capaz de propiciar uma experiência de imediatidade com o Em-si do mundo.

De outro lado, Hanslick defende que o único elemento intrinsecamente musical é o fenômeno acústico organizado a partir de uma logicidade própria legada pela tradição e reelaborada em cada obra singular. Assim, a música seria uma linguagem autorreferente, cuja fruição adequada se resume à apreciação intelectual da beleza de suas formas sonoras em movimento. Essa apreciação da pura forma discursiva que não se efetiva na expressão de um conteúdo aproxima Hanslick do romantismo alegórico de Schlegel e Novalis, na medida em que ambos dão um acento à intransitividade do discurso musical.

Essa oposição entre Wagner e Hanslick se configurou como a manifestação mais clara da antinomia entre música como expressão e música como forma, que acompanhou todo o percurso do pensamento romântico. Embora tenha havido um predomínio da perspectiva expressiva, o aspecto formal da música foi constantemente colocado como um adversário da livre expressão. Em seu ensaio *Música, linguagem e composição*, o filósofo e crítico musical Theodor Adorno trata dessa antinomia, demonstrando a precariedade de ambas as posturas:

A estética da expressão confunde as ambiguamente fugidias intenções individuais com o conteúdo desprovido de intenções do todo; a teoria de Wagner se mostra estreita porque imagina o conteúdo da música de acordo com uma expressão infinitamente espalhada por todos os instantes musicais [...] A consequência estética da expressão termina na sedução arbitrária de imputar a compreensão efêmera e fortuita à objetividade da coisa-em-si. A tese oposta, no entanto, das formas sonoras em movimento, cai no estímulo vazio ou na mera existência de algo que reverbera [...] Assim como a música não se esgota em intenções, por outro lado, contudo, não existe música que seja desprovida de elementos

¹ WAGNER, Richard. Op. Cit., 2010, p. 33.

expressivos: em música, até mesmo a falta de expressividade se transforma em expressão.²

Com efeito, cabe destacar que nem Wagner pôde abandonar a logicidade da organização discursiva da música, nem Hanslick pôde negar-lhe uma força expressiva imanente. Em suas palavras, nas “veias do corpo musical belo e bem proporcionado, as ideias e os sentimentos correm como o sangue, não se identificam com ele, não são visíveis, mas animam-no.”³ Assim, a oposição entre conteúdo formal apreensível pelo intelecto e conteúdo expressivo apreensível pela emoção, coloca como mutuamente excludentes duas facetas da música que são, em realidade, complementares. O dizer musical é articulado a partir de sua organização formal, a qual é intrinsecamente carregada de expressividade, de intenções, ainda que estas nos escapem toda vez que procuramos abarcar-las em palavras. Ainda segundo Adorno:

Entre suas intenções, uma das mais insistentes parece o "isto é assim"; a confirmação judiciosa, mesmo sentenciosa, de algo, todavia não manifestamente afirmado. Nos mais altos, decerto também os mais violentos, momentos da grande música, como no início da recapitulação no primeiro movimento da Nona Sinfonia, esta intenção se faz, por meio da mais pura força do contexto, inequivocamente eloquente.⁴

A necessidade interna dos elementos musicais, a sua mútua implicação na constituição de uma estrutura auto-identitária – *perfeita e acabada em si* nas palavras de Moritz ou *conforme a fins sem fim* nas palavras de Kant – traduz-se como um eloquente dizer. Wackenroder, ao descrever a experiência mística de revelação divina pela música, a expõe nesses termos: “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!’”⁵

Entretanto, logo essa eloquência mostra o seu vazio de significação, a música parece presa em seus próprios círculos mágicos. Quase todos os autores românticos, de um modo mais ou menos explícito, depositam nela um anseio pela expressão do indizível, carregado com a percepção melancólica de nunca poder alcançá-lo de fato. Por isso, o *Sehnsucht* termina por ser o grande *leitmotiv* do pensamento e da criação musicais do período romântico alemão. A sua expressão

² ADORNO, Theodor. “Music, Language, and Composition”. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 77, Nº , 1993, p.405. Disponível em: <https://www.jstor.org/>. Acessado em: 15 de maio de 2018.

³ HANSLICK, Eduard. *Op. Cit.*, 2002, p. 103.

⁴ ADORNO. *Op.Cit.*, 2018, p. 403.

⁵ WACKENRODER. *Op. Cit.*,1971 . p. 179.

mais contundente aparece na recensão à Quinta Sinfonia de Beethoven por Hoffmann. O sublime beethoveniano, considerado por ele como a mais alta manifestação do espírito romântico, provoca um desamparo no ouvinte, deixando restar apenas o *Sehnsucht*, a presentificação da ausência, a expressão puramente *negativa* do Absoluto. O anseio melancólico aparece também nas oscilações da personagem Joseph Berglinger diante do dizer musical, por vezes exaltando-o como a linguagem celeste, por vezes descrevendo-o como uma ilusória fuga da realidade; nas canções fragmentárias de Schumann; na constatação de Schopenhauer de que a expressão musical da Vontade está irremediavelmente presa à dimensão sensível do som e que, portanto, a Vontade mesma permanece distante. Portanto, a pretensão romântica de um dizer do Absoluto na música está sempre permeada pela desconfiança de que, no fundo, trata-se de um dizer vazio.

A partir desses desdobramentos do pensamento romântico, talvez possamos arriscar uma definição do sentido linguístico da música como uma contundente e infinita *tendência* à significação, entendendo *tendência* naquele sentido primeiro romântico. A sua destinação a dizer algo é o que mobiliza o discurso musical, fazendo com que ele aponte sempre para além de si mesmo, ainda que seu significado permaneça sempre distante. As reflexões que se estenderam ao longo do Romantismo alemão acerca da natureza da linguagem musical, na tentativa de elucidarem tal significado, desvelaram antes este seu caráter indecifrável. Por isso, o dizer musical é reiteradamente assumido como inefável; afinal, se pudesse ser inteiramente traduzido em palavras, de certa maneira, ele perderia a sua força mágica e misteriosa.

Por outro lado, os autores do Romantismo alemão não só forneceram as bases para se pensar sobre o dizer da música, mas, ao percorrerem os limites do dizível, também trouxeram à tona o fundo sem fundo da linguagem em geral. Como bem colocou Dahlhaus, o pensamento romântico musical foi

[...] a tentativa, sempre renovada apesar dos fracassos, de entrar na posse do incommunicável ínsito à comunicação e do inexpressável inerente à expressão [...] o método, por vezes profundo e por vezes perdido em abstrusidades, de extrair da linguagem manifesta uma linguagem oculta que, antes de ser captada, sempre de novo se esquivava e, no entanto, exige a decifração.⁶

⁶ DAHLHAUS, Carl. *Op. Cit.*, 2001, p. 106.