

Nos limites da linguagem: os ideais simbólico e alegórico da música no Romantismo alemão

Jorge Augusto de Serpa Mendes

Música, linguagem celeste

A valorização da música instrumental ou “música pura”, como diríamos hoje, é um fenômeno que data de fins do século XVIII. A própria distinção entre elementos musicais – sons organizados no tempo de acordo com uma sintaxe própria – e extra-musicais – palavras e significados alusivos – só se estabelece nessa virada de século.

Antes desse período, a música instrumental assumia, de uma forma geral, funções didáticas ou acessórias, como abertura de óperas ou missas. O texto não era considerado um elemento extra-musical, mas parte constitutiva da própria música, junto com o ritmo e as relações entre as alturas. Portanto, as composições destituídas de palavras eram consideradas música menor, “diminuída em sua essência: um modo deficiente ou uma mera sombra do que a música é realmente”.¹ Era necessário o apoio do texto para que a música não se reduzisse a um mero ruído agradável, o qual não deixava sobrar nada para o entendimento.

A consolidação da música como linguagem autônoma é inseparável da emergência do Romantismo, especialmente na Alemanha. O musicólogo Carl Dahlhaus acrescenta que é nesse contexto que se instaura a idéia de *música absoluta*. Embora tal termo só tenha sido cunhado em 1846, por Richard Wagner, de certa forma sua vigência é sentida desde os primórdios do Romantismo. O termo “absoluto” tem sentido duplo: denomina a total autonomia da linguagem musical, a “convicção de que a música instrumental, precisamente porque carece de conceito, de objeto e de objetivo, expressa pura e simplesmente o ser da música”² e, ao mesmo tempo, aponta a noção de que ela é a arte privilegiada para a expressão ou, ao menos, remissão ao Absoluto. Essa metafísica romântica da arte faz da obscuridade representativa da música, que antes era considerada sua grande deficiência, a sua maior virtude, alçando-a à condição de “rainha das artes”.

¹ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad: Ramón Barce Benito. Barcelona: Idea Books. P. 11.

² *Ibidem*. P.10.

Os primeiros escritos relevantes nesse sentido foram dois livros escritos em conjunto por Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ludwig Tieck: *Efusões do coração de um monge amante de arte* (1797) e *Fantasia sobre arte* (1799). Ambos apresentam, por meio de um monge-narrador fictício, uma série de escritos sobre arte nas mais variadas formas, desde ensaios teóricos e históricos até um conto fantástico. Apesar de não utilizarem a palavra “romantismo”, as ideias ali presentes prefiguraram os principais pontos de boa parte das reflexões acerca da arte dos sons no período romântico. Os autores apresentam uma teoria da arte na qual esta é vista como o único meio de falar aquilo que não pode ser descrito com a linguagem convencional. Um texto 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.³

Mais que isso, embora as palavras possam dominar as coisas terrenas, em última instância, também são incapazes de apreendê-las. De certo modo, ainda que não remeta diretamente a Kant, há uma referência à inacessibilidade das coisas-em-si por meio do conhecimento discursivo, conceitual. Porém, o empecilho aqui não é o sujeito transcendental, mas a própria linguagem. Esta é um instrumento capaz de submeter a natureza ao homem, mas que simultaneamente o afasta de sua compreensão última.

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.⁴

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 a fim de percebê-la em toda sua potência para mover o ânimo. É afirmado, assim, outro modo de compreensão do

³ WACKENRODER, Wilhelm Heinrich. *Confessions and Phantasies*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2014. P. 118.

⁴ *Ibidem*. P. 119.

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.⁵

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 ao afastamento da limitada compreensão discursiva racional do mundo para se elevar à compreensão estética emotiva. 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.”⁶

Dentro desta 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, 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 superioridade⁷

Por essa razão, boa parte dos escritos conjuntos de Wackenroder e Tieck, especialmente em *Fantásias*, são dedicados à arte dos sons. Ela surge como um tipo

⁵ Idem.

⁶ Ibidem. P.120.

⁷ Ibidem. P. 188-189.

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 totalmente 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!’”⁸ A música é, em suma, a linguagem do acesso *imediato* à verdade.

A música é o último sopro dos espíritos, o elemento mais delicado, do qual os mais ocultos sonhos da alma tiram seu alimento, como de um riacho invisível; ela brinca em torno do homem, quer tudo e nada, ela é um órgão mais fino que a linguagem, talvez mais delicado que seus pensamentos, o espírito não pode mais usá-la como meio, como órgão, mas ela é a coisa mesma, por isso vive e oscila em seus próprios círculos mágicos.⁹

Cabe ressaltar ainda um importante aspecto das reflexões de Tieck e Wackenroder acerca da arte e da música. Ao longo dos diversos escritos, há um tom pessimista na narração do monge devido à sua percepção de que tanto o *entusiasmo artístico* (termo utilizado ao longo dos livros em um sentido similar ao de *gênio* na concepção kantiana) entre os artistas, quanto a sensibilidade para reconhecer verdadeiras obras de arte entre o público estariam se esvaindo. Esse pessimismo se revela também na biografia da personagem Joseph Berglinger (um músico, amigo de infância do monge), por meio da consciência 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. Para 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. O último texto do *Fantásias* sintetiza a face pessimista dos escritos. São expostas aí 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

⁸ Ibidem. P. 179.

⁹ WACKENRODER apud VIDEIRA, Mario. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão* (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/>>. P.84.

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.¹⁰

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. A música - “a mais alta das artes” - promove a experiência de um instante místico de eternidade e de verdade; mas, afinal, ela pode oferecer 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.¹¹

A consciência da impossibilidade de acesso ao Absoluto e das contradições inerentes à obra de arte em sua autonomia são marcas próprias do pensamento romântico. A especificidade da abordagem das obras conjuntas de Wackenroder e Tieck reside no tom religioso para tratar da arte e na 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 pelo fundo sombrio da ausência. Cabe agora investigar o outro caminho tomado pelo pensamento romântico em torno da música; aquele que, ao invés de procurar um abrigo para a escuridão em uma centelha de luz divina, vislumbrou no próprio caos da escuridão uma potencialidade reveladora do Absoluto, ainda que sob o signo de sua ausência.

Música, linguagem alegórica

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 tarefa dos pensadores alemães, dentre os quais se destacam os idealistas Schelling, Fichte e Hegel, era lidar com as questões irresolutas do pensamento kantiano, fundamentalmente a questão de qual seria a relação do homem com um Absoluto que

¹⁰ WACKENRODER, Op. cit., 2014, P. 195.

¹¹ Ibidem P. 181.

se declarou como incognoscível, mas pelo qual ele experimenta um interesse irrenunciável. Nesse contexto, surge o círculo de Jena, ou o grupo dos primeiros românticos, caracterizados como tal não por serem os primeiros a utilizar o termo “romântico”, mas por transformarem tal termo não só em uma qualidade estética, mas também 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, Schleiermacher e Tieck, além dos filósofos idealistas Fichte e Schelling para discutir questões filosóficas e estéticas. A partir de tais encontros surgiu a vontade de publicar textos em conjunto, para colocar em circulação as idéias surgidas ali.

Enquanto o idealismo alemão, em suas fases posteriores, 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 Kant, o qual negou o acesso do homem às coisas-em-si e a qualquer tipo de incondicionado. Essa consciência da privação do Absoluto é acompanhada, no entanto, de um movimento incessante em sua direção. Para os primeiros românticos, a tarefa da filosofia e da arte é justamente percorrer esse caminho infinito, o qual, em seu devir, tematiza a ausência do Absoluto, mas simultaneamente nos aproxima dele.

Sem dúvida, o traço mais marcante do círculo de Jena é a escrita em fragmentos. Esse gênero singular tem como principais características: o acabamento formal aliado ao inacabamento do sentido, a descontinuidade das argumentações e da sucessão de idéias, anonimato (os fragmentos dos vários autores eram publicados juntamente, sem distinguir a autoria de cada um deles) e reflexão sobre o próprio ato da escrita. Como já foi dito, essa forma fragmentária apontava a ausência da totalidade, a fissura que fora marcada pelo pensamento crítico kantiano. Como se verá, é pela união da filosofia e da arte que essa totalidade perdida pode ser aludida, como um ato de reflexão infinita.

Embora a maior parte dos fragmentos sobre arte se refira à poesia, os poucos que falam sobre música exaltam a arte dos sons chegando a considerá-la como a “mais alta dentre todas as artes”. Partiremos agora de alguns desses fragmentos para empreender uma compreensão mais aprofundada tanto do pensamento filosófico dos

primeiros românticos, quanto da razão para a especial apreciação da música. O primeiro deles é o fragmento 444 da *Athenäum*:

Para alguns costuma ser estranho e ridículo que músicos falem sobre idéias contidas em suas composições; e muitas vezes também pode acontecer que se perceba que têm mais idéias 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 idéias filosóficas?¹²

Primeiramente, o fragmento faz uma crítica àqueles que enxergam a música como uma mera linguagem dos sentimentos. A doutrina dos afetos, surgida na virada do século XVI para o XVII, que associava determinadas melodias e fraseados musicais a afetos correspondentes tinha ainda grande vigência na época. Possivelmente, quando faz referência ao “ponto de vista trivial da chamada naturalidade”, o fragmento se refere também à tese de Rousseau de que a música estaria na origem da linguagem junto com as palavras, e que seu papel seria a expressão das paixões humanas.¹³

Além da crítica a essa concepção de música como linguagem dos sentimentos, são apresentadas duas teses complementares: a “afinidade de todas as artes e ciências” e “uma certa tendência de toda música instrumental pura para a filosofia”. As duas têm em comum a identificação das coisas da arte como coisas de pensamento. O ato de criação artística já é em si um exercício filosófico e, da mesma forma, fazer filosofia envolve sempre a questão da apresentação do pensamento na forma da linguagem sendo, portanto, um fazer artístico. Os primeiros românticos sustentam a necessidade de tornar essa co-relação manifesta, como revela o fragmento 115:

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.¹⁴

¹² SCHLEGEL, Friedrich. *Friderich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Trad: Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971. P.239.

¹³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

¹⁴ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos Fragmentos*. Trad: Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. P.38.

A poesia era a arte privilegiada nos escritos dos primeiros românticos, justamente por tratar do próprio ato da escrita. Mas 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 na atividade de transformar a filosofia, a arte, a sociedade e todo o mundo circundante em objetos para um ato de reflexão infinita, um incessante devir. Essa reflexão não tem fim porque o conhecimento nunca se consuma, a infinitude do Absoluto só pode ser aludida pelo infinito em ato da obra de arte e do pensamento filosófico.

Resta analisar a especificidade da música no primeiro romantismo. Que laço a uniria com a filosofia para além do fato de ser uma forma de arte? Para empreender a busca por tal relação, faz-se necessário citar mais um fragmento:

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 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.¹⁵

A música aparece aqui valorizada por possuir um “sentido alegórico geral e exercer um efeito indireto”. Tal conceito de alegoria pode ser compreendido a partir da descrição feita por Walter Benjamin, em seu livro *Origem do drama trágico alemão*. Embora o autor a trate como uma prática própria aos dramas barrocos do século XVII, ele mesmo afirma que “a técnica romântica leva, por mais do que um caminho, à esfera da emblemática e da alegoria”.¹⁶

Benjamin pretende resgatar o sentido da alegoria barroca, que teria sido desvirtuado pela incompreensão do pensamento classicista 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”.¹⁷ Este, enquanto profanação do símbolo teológico deslocado para a esfera da arte¹⁸, apontava para uma indissociabilidade de forma e conteúdo, a determinação de signos para as idéias nos quais estas se mostram em sua totalidade em uma forma sensível.

¹⁵ NOVALIS apud BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. P.200.

¹⁶ BENJAMIN Op. Cit., 2013. P. 200.

¹⁷ Ibidem. P. 171.

¹⁸ É importante destacar que, para Benjamin, tal concepção de símbolo artístico deriva também de uma deformação do verdadeiro sentido do símbolo teológico. Na página 170 ele coloca: “A unidade de objeto sensível e do suprassensível, paradoxo do símbolo teológico, é deformada para corresponder a uma relação entre fenômeno e essência”.

A alegoria, ao contrário, seria a representação de conceitos por meio da figuração, “um mero modo de ilustração significativa”.¹⁹ Na alegoria, a força de mediação da linguagem se faz presente e, por essa razão, a clareza e a estabilidade do significado são abaladas. Daí a distinção clássica de que o símbolo *é* enquanto a alegoria meramente *significa*.

Mas longe de ser uma deficiência expressiva, a obscuridade de sentido da alegoria barroca é 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 *phýsis* 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.²⁰

Assim como a alegoria do drama barroco, a escrita fragmentária dos românticos busca na opacidade da linguagem a exteriorização da consciência da impossibilidade de tornar o Absoluto presente e, simultaneamente, um modo de remeter a ele indiretamente. Nas suas palavras, o “que há de mais elevado, justamente por ser inefável, só pode ser dito alegoricamente”.²¹ É na apresentação da ausência, na tematização da distância entre significante e significado por meio de um ato de reflexão infinita, que o Absoluto pode ser aludido. Os procedimentos pelos quais os românticos realizam tal operação, paralelamente à própria forma fragmentária da escrita, são a ironia e o chiste. O primeiro consiste na constituição intencional de uma ambigüidade de sentido que não pode nunca se resolver e que, em última instância, ultrapassa a própria intencionalidade que a constituiu. Já o segundo trata dos achados acidentais surgidos no interior da própria linguagem que articulam tramas de sentido imprevistas. Ambos, ironia e chiste, são desestabilizadores do sentido do discurso, criam ambigüidades e paradoxos que afastam qualquer possibilidade de encerrá-lo em uma compreensão unívoca.

A partir desses pressupostos, é possível investigar o porquê de a música ser considerada a arte possuidora de um “sentido alegórico geral” que deve ser buscado

¹⁹ Ibidem. P. 173.

²⁰ Ibidem, P. 188.

²¹ SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments sobre poesia e literatura (1797-1803): seguidos de Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016. P. 524.

pela verdadeira poesia. Algumas pistas se encontram em fragmentos esparsos de Friedrich Schlegel que tratam de alegoria e de música:

Toda poesia é representativa; a isso também pertence a alegoria. A representação é talvez apenas o negativo da alegoria.²²

O chiste é a força da alegoria.²³

O chiste já é o começo da música universal.²⁴

Se a alegoria sempre fora tratada no classicismo como um mero signo representativo, aqui esse aspecto é considerado como o seu negativo. O positivo da alegoria estaria no chiste, na trama imprevista de infinitos sentidos possíveis que nasce da própria linguagem e que desenha um abismo entre significante e significado.

A associação da música ao chiste, instância produtora das ambiguidades da alegoria, sugere que a arte dos sons seria uma espécie de pura potência de sentidos. Na música, pensada como um tipo de linguagem, os 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 promove, então, a presentificação mais radical da ausência da totalização do sentido. Se o ideal da escrita fragmentária é se aproximar do Absoluto justamente pelo movimento paradoxal da apresentação dessa ausência, não é de se estranhar que Schlegel tenha afirmado que a música “é a mais alta dentre todas as artes. Ela é a mais universal. Toda arte possui princípios musicais e, acabada, se torna ela mesma, música. Isso é válido até mesmo para a filosofia e logo, também para a poesia”.²⁵

Música como ideal alegórico e simbólico²⁶

Como exposto acima, a música se mostra aos românticos do círculo de Jena como o ideal de expressão alegórica, enquanto linguagem da tematização da

²² Ibidem. P. 356.

²³ Ibidem. P. 380.

²⁴ Ibidem. P.431.

²⁵ SCHLEGEL apud VIDEIRA, Op.Cit., 2009, p.5.

²⁶ A divisão entre ideal musical simbólico e alegórico contém, sem dúvida, certo esquematismo. As duas visões aqui apresentadas, na verdade, aparecem por vezes atreladas dentro do pensamento de um mesmo autor, como é o caso do próprio Tieck, colaborador tanto dos escritos de Wackenroder quanto da revista *Athenäum*. No entanto, o objetivo aqui é seguir o traçado dessas duas linhas de pensamento que, embora possam em alguns momentos ser coincidentes, são definitivamente bem distintas.

distância entre significante e significado. É justamente aí que reside sua diferença frente aos escritos de Wackenroder e Tieck. Enquanto estes defendem a música como a presentificação do Absoluto, os primeiros românticos afirmam que sua grande virtude é justamente expressar a ausência da totalidade e, a partir disso, constituir um ato de reflexão infinita que aproxima desse Absoluto inalcançável.

A diferença pode ser marcada colocando-se de um lado o ideal de expressão simbólica da música, pela presentificação imediata da totalidade, e, de outro, o ideal de expressão alegórica, pela tematização da ausência dessa mesma totalidade. As duas abordagens refletem dois modos de lidar com a cisão moderna entre sujeito e objeto e com a consequente ausência do Absoluto, assim com dois modos distintos de se relacionar música e linguagem. O romantismo simbólico, ao constatar o duplo movimento da linguagem que, ao abrir o mundo para o homem, ao mesmo tempo afasta-o das coisas-em-si, 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, por sua assematicidade, é considerada a forma artística ideal, pois fala diretamente ao coração.

Já o romantismo alegórico 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, provocando uma pluralidade infinita de significados. Retomando as palavras de Benjamin, há um mergulho no abismo entre o ser figural e a significação. A música, por apontar muito pouco para uma significação precisa, por aludir a uma infinidade de sentidos, é exaltada como uma fonte mais poderosa para um ato de reflexão infinita.

Os dois se encontram pelo modo como enxergam na música um ideal de superação de uma limitação fundamental da linguagem: o seu caráter representativo, que a afasta da pura identidade do Absoluto. Mas enquanto o romantismo simbólico vê na música a anulação dessa face representativa e mediadora, o romantismo alegórico proclama a música como a potenciação dessa mesma face e a sua decorrente explosão em infinitos sentidos. O primeiro busca a identidade pela anulação da diferença, o segundo prega a proliferação da diferença, pois enxerga a secreta ligação entre identidade absoluta e diferença absoluta.

Por outro lado, se a música supera a limitação representativa da linguagem, ela também revela sua própria limitação: o vazio de sua obscuridade, o fato de que ela é potência de tudo, mais ainda é nada. Há em ambos os “romantismos”, um jogo

melancólico entre presença e ausência. No primeiro, a música é promessa de presença, turvada pela ausência. No segundo, ela é alusão à presença pelo mergulho na ausência.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad: Ramón Barce Benito. Barcelona: Idea Books

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguidos de Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. *Friderich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Trad: Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos Fragmentos*. Trad: Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

VIDEIRA, Mario. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão* (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/>.

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