

## Aspectos do Romantismo na música

Marcos Branda Lacerda

### 1

#### Introdução

O Romantismo é o período histórico da música europeia mais difundido entre o público de concerto e também entre aqueles que se dedicam profissionalmente à música sob muitos de seus aspectos. De certa maneira, isto se dá em razão dos fatores cumulativos e evolucionistas em que decorre a História da Música. Em linhas gerais, o Romantismo mantém grande parte dos gêneros da composição musical praticados antes dele, além de apresentar traços originais marcantes de construção artística e de formação ideológica. Com efeito, no Século XIX identificam-se com clareza as grandes formas já amadurecidas em épocas anteriores, como a ópera e parte da música instrumental. O canto lírico, associado à grande orquestra, passa ainda por um processo de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, continuam a ser praticados sob novas luzes os grandes gêneros barrocos e a música vocal polifônica, ainda que constituindo um grupo de obras aparentemente secundário na produção dos grandes mestres. O Século XIX assiste também ao fenômeno da historicização cultural, que leva parte expressiva da produção musical passada para salas de concerto e a fundação de associações musicais profissionais e amadoras. Isso não fica sem consequências sobre a formação do próprio repertório romântico. Finalmente, é nesse período que se dá o ressurgimento de gêneros mais definitivamente criados sob a influência da literatura, atendendo a um público que se formava sob novas condições políticas e econômicas na Europa. Nossa atenção é voltada aqui para aspectos mais gerais dessa música; o que se segue é, na maioria das vezes, uma abordagem resumida dos problemas que se apresentam sobretudo no âmbito da cultura alemã. Começamos pela descrição da formação histórica a partir de ramos culturais estreitamente ligados à música: as características principais do *Sturm und Drang* e alguns elementos da história social daquele período da forma como são abordados em alguns bons trabalhos a que temos acesso imediato. Em seguida, nos detemos em alguns aspectos da prática musical romântica como o Lied e a chamada Peça Característica.

## **Uma visão a partir da história da literatura e os poemas do opus 17 de Brahms**

No final do Século XVIII nasce uma nova ideologia nas artes. Isto se dá mediante a atuação de homens de letras da Alemanha, que possuem um modelo na literatura anglo-saxônica. Reflexo disso está na obra de Brahms "Quatro cantos para coro feminino, harpa e duas trompas, op. 17". Em um destes cantos trata-se de um poema épico de James Macpherson com a tradução para o alemão de Herder. Tive oportunidade de traduzi-lo:<sup>1</sup>

### **Canto do 'Fingal'**

De Ossian (James Macpherson)  
Traduzido para o alemão  
por Johann Gottfried Herder

Deplore aos rochedos de ventos uivantes,  
Deplore!, oh senhora de Inistore.  
Curva sobre as ondas tua bela fronte.  
Tu és mais doce que o espírito das montanhas  
quando ao meio-dia um raio de sol  
o traz sobre o silêncio de Morven.  
Ele tombou, teu jovem jaz ao solo,  
pálido, sucumbiu à espada de Cuthulins.  
Nunca mais a coragem tentará teu amado  
a derramar o sangue dos reis.

Deplore aos rochedos de ventos uivantes,  
Deplore!, oh senhora de Inistore.  
Trenar, o caro Trenar morreu, ele morreu!  
Oh senhora de Inistore!  
Seus cães cinzentos uivam pelas casas;  
eles pressentem o pairar de seu espírito.

Trenar, o caro Trenar morreu, ele morreu!  
Oh senhora de Inistore.  
Veja seu arco atirado ao átrio;  
Nada se move no campo dos cervos.  
Deplore aos rochedos de ventos uivantes,  
Deplore!, oh senhora de Inistore.

Macpherson incursionara por campos gaélicos supostamente à coleta do legado poético popular. Ele definira a obra em que se insere este poema como traduções de versos épicos de Ossian em celebração às conquistas de uma linhagem de guerreiros

---

<sup>1</sup> A tradução dos textos usados opus 17 de Brahms foram feitas originalmente para servir de Notas de programa da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF).

que florescera na Escócia em épocas remotas. Ganhou muita popularidade entre poetas alemães, sobretudo Klopstock, o poeta da *Ressurreição* de Mahler, que historicamente não se situa ainda entre os românticos. Ainda no tempo da publicação dos poemas de Ossian surgiu a desconfiança sobre a autenticidade da obra. O autor jamais revelou as notas originais de sua pesquisa, acentuando a desconfiança de um tipo de fraude literária às avessas, confirmada no Século XIX bem antes da composição destes cânticos de Brahms.<sup>2</sup> No entanto, isso pouco importava; a obra circulou intensamente mesmo nos meios mais eruditos da Europa. Schubert, por exemplo, musicou vários dos poemas devidamente traduzidos. A atuação de Macpherson corresponde aproximadamente ao que pouco mais tarde ocorreria com a Trompa Mágica do Menino, uma vasta antologia de poemas “populares” alemães. Apesar da real origem popular destes poemas, os poetas-pesquisadores daquela publicação sentiram-se no direito de recriar uma boa quantidade deles na extensão que bem entendessem.

Herder, que traduziu momentos da produção de *Ossian* para a língua alemã, não o fez ao acaso. A escolha foi fruto de um comportamento comum à parte da intelectualidade alemã que, no final do Século XVIII, saía também a campo em busca de materiais poéticos de sua cultura. A dedicação de Herder à leitura deste imaginário *Ossian* tem a ver com a visão que tem a respeito do desenvolvimento de línguas autóctones. Em discurso nitidamente ideológico - populista, no dizer de alguns<sup>3</sup> -, ele usa o canto de Macpherson como exemplo de como o desenvolvimento das idéias e da sensibilidade estaria imbricado no uso da língua materna. Ao contrário do que se poderia pensar, não se trata com isso de assimilar traços de *estilo* do autor gaélico (embora isso possa ser dito em relação à obra de Milton, do século XVII), mas sim de tomá-lo como modelo metodológico, capaz de conduzir à aquisição de meios poéticos autênticos mediante a elaboração de recursos propostos pelo próprio idioma em suas formas de uso mais típicas e originais. Na verdade, a obra de Macpherson, em geral, possui um caráter pomposo e hiperbólico que corria na contramão da produção de

---

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre o impacto de *Ossian* na Alemanha, ver Rudolf Tombo, *Ossian in Germany*, New York: AMS, 1966.

<sup>3</sup> Essa opinião é rapidamente manifestada por Konrad Feilchenfeldt e José Paulo Paes. V. Feilchenfeldt, K. "Vorwort" (*Prefácio*), *Des Knaben Wunderhorn*, Frankfurt: Insel, 1974, p. 9-15 e Paes, José Paulo. "O regresso dos deuses: uma introdução à poesia de Hölderlin." In Hölderlin, Friedrich. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 11-56.

uma parte dos poetas cujas obras foram aproveitadas pelos compositores românticos. Poderíamos colocá-lo na contraditória condição de um romântico, de traços neo-classicistas. Esse espírito foi captado por Jean Auguste Ingres em 1813 na pintura *Le songe d'Ossian*.

Brahms parece ter tido intenções pedagógicas na escolha de textos para este ciclo de canções. O poema de Macpherson com tradução de Herder encerra os Quatro Cantos. Os demais poemas estão também intimamente associados a figuras de destaque na formação do espírito romântico. Eles estão transcritos abaixo.

**Ressoa pleno o som da harpa,**  
Friedrich Ruperti

Ressoa pleno o som da harpa,  
Cheio de amor, a desejar,  
Penetra fundo o coração  
E faz a lágrima brotar.

Escorrei, oh lágrimas, apenas,  
Pulse, oh coração, com violência.  
Sepultados amor e sorte,  
Resta-me só a própria morte.

**Canção de Shakespeare**  
William Shakespeare  
Traduzido para o alemão  
por August Wilhelm von Schlegel

Vinde, oh morte, vinde!  
Leva-me à sombra triste dos ciprestes.  
Te afasta de mim, sopro de vida,  
Pois abate-me cruel capricho de mulher.  
A mortalha branca em alecrim banhado,  
Preparai-me!  
A morte, ninguém a encenará tão bem.

Que nenhuma flor - uma sequer -  
Se esparja sobre o esquife negro;  
E alma amiga alguma louve  
Meu pobre corpo onde serão os ossos lançados.  
E, para poupar mil suspiros,  
Ocultai-me onde amante algum, sincero e triste, jamais encontre  
Para lá chorar.

**O jardineiro**  
Joseph von Eichendorf

Não importa em que paragens,  
prados, vales e florestas,

do alto da montanha às suas margens:  
vejo lindas, nobres moças,  
mas a ti mil vezes quero.

Em meu jardim sempre separo  
flores finas, muito lindas  
coroas várias delas faço  
e pensamentos mil  
em saudações enlaço.

Mas nada posso dar a ela,  
murcha pois toda a florada,  
por ser nobre e muito bela,  
e a paixão mais do que nada  
fica ao coração atada.

Labuto com muita raça,  
pareço estar bem animado  
se o coração se despedaça,  
cavo e canto sem parar,  
cavo a cova a me enterrar.

Anatol Rosenfeldt preparou um pequeno volume que aborda diversos aspectos da ideologia subjacente à atuação de personalidades como Herder. Ele dá ao volume o título apropriado de “Autores pré-românticos,” evitando chamá-los de “filósofos,” “poetas,” ou identificá-los com maior precisão e ênfase.<sup>4</sup> No livro figuram textos do final do Século XVIII de Hamman, Herder, Goethe e Lenz, todos eles ideologicamente engajados em romper com materiais oriundos de direções diversas vigentes à época. Essa produção se identifica com o movimento denominado de *Sturm und Drang*. Críticos em relação ao exercício do racionalismo no domínio das artes (*Sum, ergo cogito*), eles pleiteavam a fuga dos cânones classicistas *de escasso poder expressivo*, assim como a neutralização da revalorização destes hábitos que ocorrera nas letras francesas após a atuação dos enciclopedistas. No domínio mais próximo à música, Goethe, por exemplo, verte para o alemão a sátira de Diderot “O sobrinho de Rameau,” que situa alegoricamente o compositor como um pedante membro da academia de ciências e não como um livre-criador.

O primeiro poema, de Friedrich Ruperti (1805-1867), um obscuro personagem das letras germânicas, lembra a subjetividade característica do discurso pietista. Tratava-se de uma corrente religiosa protestante que se opunha à experiência religiosa em

---

<sup>4</sup> Rosenfeldt, Anatol (org.). *Autores pré-românticos alemães*. E.P.U.:São Paulo, 1992. Todas as citações de Rosenfeld são referentes a seu estudo introdutório, p. 7-24.

regime de austeridade e impessoalidade. O pietismo cultuava a expressão sentimental como manifestação da interioridade e admitia a experiência mística em termos individuais. O poema toca a questão do amor, mas não o qualifica.

Brahms insere mais um personagem da cultura saxônica ainda de maior importância para a formação do universo conceitual romântico. O ideal antiformalista confirmava-se também na admiração que cultivaram os pré-românticos pela obra de Shakespeare, vertida aqui por outro romântico de primeira hora. Shakespeare é colocado no contexto conceitual do “gênio” que sintetiza todo um conjunto de atitudes: o artista dotado de força criadora, espontânea e primitivamente original (ao contrário daqueles que dependiam dos processos acadêmicos de elaboração do texto poético); a negligência com respeito a regras (em Shakespeare não há padrões evidentes de versificação e rimas). Rosenfeld assinala ainda: “o gênio é bardo (cantor) e vidente, porta-voz de esferas mais altas... Não imita a divindade e a natureza; é, antes, criador como Deus e a natureza. Ligado às fontes puras do povo e da nação, despreza os cânones eruditos.” Dois poemas de Goethe de seus primeiros anos em Weimar são manifestações desse estado de coisas: “O bardo (Der Sanger)<sup>5</sup> e O divino (Das Gottliche). No primeiro, o poeta narra a aparição surpreendente de um cantor ambulante em uma festa aristocrática. Seduzido por suas canções, o rei oferece-lhe uma jóia, então recusada; ele não deseja senão uma taça do melhor vinho, incitando os demais que agradeçam a Deus, assim como ele agradece sumariamente a todos. No segundo poema, o poeta esbarra na heresia cristã ao atribuir ao homem uma série de atributos próprios ao divino: “Somente o homem / realiza o impossível.”<sup>6</sup> Pois o poema de Shakespeare sintetiza já em seu tempo o discurso teatral sem vinculação a qualquer princípio de ordem formal comparável ao que se recomendava no teatro que viria se estabelecer mais tarde.

O poema de Eichendorf expressa essa ligação às coisas do povo, que é também associada ao despojamento estilístico do discurso shakespereano. O poema é igualmente atado àquela raiz metodológica instituída por Herder de busca de expressão pela palavra própria revelada na fala e no canto populares; o tom do poema

---

<sup>5</sup> A ambientação criada em *O Bardo* de Goethe, se assemelha em tudo à atmosfera do poema de Li Tai Po, usado por Mahler em *A canção da terra*.

<sup>6</sup> Cf. Décio Pignatari. *Retrato do amor quando jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.241.

remete além disso à primeira fonte de inspiração romântica observada por Rosenfeld: ela consiste em uma reinterpretação das idéias de Rousseau, baseadas na “predileção pela paixão rude e bravia, a descrença nos benefícios da civilização, assim como a exaltação da inocência infantil, do ambiente rural, do camponês e das camadas populares, enquanto ingênuas e ligadas a estruturas sociais arcaicas.”

Todos os poemas falam da morte. Duas vertentes interpretativas dão conta de sua importância no contexto do pensamento pré-romântico. A primeira delas manifesta-se mais na produção de caráter dramático e vincula-se à posição política implicada no movimento. Novamente, trago aqui as palavras de Rosenfeld: “...em vez de lutarem, como Lessing e a Ilustração, em favor da eliminação de abusos e, em geral, em favor de uma ordem social mais justa, passam a exaltar a emancipação anárquica do indivíduo... A incompatibilidade entre indivíduo e sociedade... torna-se um dos motivos fundamentais do “Weltschmerz” (dor do mundo), tão característico da época romântica. [...] O homem genial... é fatalmente condenado a definhar no cárcere do mundo. Em última análise, este conflito trágico só pode ser solucionado pela morte.” Sob o viés das atitudes políticas, este fato está expresso sobretudo no poema de Macpherson, no qual a presença do amor é acessória à atitude anti-absolutista do herói.

A outra vertente de interpretação do papel da morte revela-se mais em obras de caráter lírico, do qual o poema de Eichendorf é aqui um bom exemplo. Nesse caso, o romantismo produziu obra que se tornou emblemática, provocando uma intensa adesão do mundo burguês à nova ideologia em toda a Europa. Trata-se de *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe, o romance epistolar e íntimo que expõe a inquietação de uma geração retratada nas aflições e no conseqüente suicídio de um jovem amargurado. Este personagem se vê destruído por um mundo social mesquinho e superficial, onde os anseios naturais de uma pessoa não encontram lugar. “Mais do que a exaltação amorosa, o que na realidade destrói o jovem Werther é seu subjetivismo exacerbado, nutrido pelo pietismo; é o seu voluptuoso e autodevorador sentimentalismo que encontra satisfação no gozo da própria dor e acaba minando a relação entre esse Eu mórbido e o mundo real.”

À nova arte caberia ressaltar ainda fatos reais da experiência humana como forma de caracterização da singularidade individual. Decrescem em importância deliberadamente as formas abstratas, produzidas pelo exercício da razão e, portanto, incipientes para refletir o caráter individual da existência humana. “Agora se destaca ... o indivíduo real, histórico, integrado no seu ambiente e determinado por variáveis biológicas e nacionais que o tornam inconfundível.” O atributo “nacional” como reforço à singularidade individual parece estar aí fora de lugar. Ele tem um sentido duplo. De qualquer maneira, soma-se ao conjunto de recursos poéticos instituídos pelo levante pré-romântico a figura do elemento musical *característico* que tanto servirá aos compositores futuros.

No contexto ainda das posições pré-românticas vale ressaltar ainda um comentário de Rosenfeld sobre o estilo de crítica e dramaturgia de Michael Lenz: “Na sua forma descosida e caótica, como no seu discurso alógico, cheio de anacolutos, elipses e interrupções...” Estes são atributos que nos trazem à mente atitudes de K.P.E. Bach em algumas de suas obras: formas de manifestação antiformalista que poderiam ser consideradas pré-românticas, no lugar de pré-clássicas, como anotado pela historiografia musical.

### **Uma visão sócio-antropológica**

O que ocorrera em termos políticos e econômicos na Europa dos pequenos Estados alemães colaborara na formação do classicismo musical e fomentava a partir daí a continuidade da hegemonia alemã em termos musicais. Norbert Elias vê exatamente na dispersão de ducados, principados, prelados etc. o germe econômico do avanço da música nos territórios alemães do Século XVIII; a proliferação de administrações autônomas teria permitido a subsistência de uma grande diversidade de formações musicais e gerado uma concorrência acirrada pelas melhores cabeças. Nas propriedades aristocráticas, nos inúmeros e, às vezes, minúsculos países que compunham o território alemão, músicos eram tão imprescindíveis como “pasteleiros.” Não estivessem dadas estas circunstâncias, Mozart poderia não ter resistido aos maus tratos da burocracia de Salzburgo; mas ele também não teria como exercer seu trabalho da forma como escolhera, não fôsse um certo tipo de vida que

lentamente se tornava possível em Viena:<sup>7</sup> ele assume, por vontade própria, a responsabilidade de viver com independência a partir dos resultados de seu labor artístico: "... em seus objetivos e anseios pessoais, em sua concepção do que fazia ou não sentido, ele antecipou as atitudes e os sentimentos de *um tipo posterior de artista*."<sup>8</sup> Por exemplo, ele já não atenderia mais a encargos dirigidos para a prática de amadores na forma obediente como caberia a um artista de seu tempo.

No entanto, não estavam dadas ainda as circunstâncias culturais que possibilitariam a realização plena do ideal de vida a que Mozart se sujeitara voluntariamente. Alguns fatos são marcantes para a frustração de sua intenção. As tais academias (concertos públicos), com as quais pretendia chegar à independência financeira, eram ainda de dois tipos: eram destinadas a pessoas convidadas ou dependiam apenas da venda antecipada de subscrições. Com a antecipação financeira implícita nestas formas comerciais, não haveria como garantir resultados satisfatórios. Os concertos abertos a qualquer um que quisesse pagar viriam apenas mais tarde. Em segundo lugar, os modos de produção musical não atingiam o nível dos modos de difusão literária. Corroborando com a dimensão política adquirida pelos literatas alemães pré-românticos, Elias refere-se a isso da seguinte maneira:

"Crescia o público burguês instruído e interessado em livros alemães - muitas vezes em deliberado contraste com a nobreza da corte, basicamente interessada, na época, nos escritos franceses. Desta forma, surgiu no Século XVIII a figura social do "escritor autônomo" [...] O caráter e a forma do movimento literário alemão na segunda metade do Século XVIII refletiam esta composição social.

Na esfera da música, esse desenvolvimento encontrava-se relativamente atrasado. A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres."

Um outro fato mencionado por Elias é de ordem cultural e tem a ver com a qualidade da literatura que chegava à Áustria. Mozart servia aos mundos burguês e aristocrático concentrados no universo da corte. Mesmo nestes estratos burgueses é de se supor, portanto, que não se havia suscitado os questionamentos culturais e políticos

---

<sup>7</sup> Elias, Norbert. *Mozart - Sociologia de um gênio*. São Paulo: Zahar, 1991, p. 29-32

<sup>8</sup> Ob. cit., p. 34.

manifestados na produção literária do Sturm und Drang. Apesar da originalidade e avanço representados em sua música cênica, ele alcançara maior reconhecimento com *Idomeneo* - o herói mítico da Grécia, escrito para a corte da Baviera. Manifesta-se aí o espírito classicista, portanto. Esta obra recorre ao estilo musical antigo e caminha literariamente em direções francamente opostas à obra dramática, a qual a burguesia de outros centros alemães vinha se acostumando.<sup>9</sup>

Mas a cisão entre os hábitos e preferências marcados pelo neoclassicismo e pelas reflexões advindas dos intelectuais da Alemanha, é atenuada pela antropologia voltada para o esclarecimento das questões identitórias na Europa do Século XIX. Anthony Smith<sup>10</sup> concentra-se no desenvolvimento das idéias que conduziram à elaboração de uma linguagem e um simbolismo que servem à delimitação do sentimento e da consciência nacionais na Europa ocidental. Esse assunto repontara de passagem na definição do elemento característico sugerida por Rosenfeld. A primeira dicotomia que Smith nos apresenta se estabelece entre os tipos de nacionalismo "racionalista" e "místico". Ele associa o segundo tipo aos sentimentos pan-germânicos no Século XIX que abarca apenas o que era, naquele momento, mais contundente na Alemanha: a obra de Wagner. Mas sem se distanciar muito desta dicotomia, ele traça um perfil de duas vertentes intelectuais responsáveis pela introdução de símbolos e linguagens na Europa dos séculos XVII e XVIII, que teriam permanecido e até mesmo coexistido no período romântico. De um lado, sob a inspiração de Rousseau, teria se formado uma mentalidade "neoclássica" de apreço a leis civilizatórias mais gerais, gerada a partir de estudos sobre a antigüidade que se institucionalizavam. À esta tendência estaria atada a marca do racionalismo, da defesa de ideais iluministas e republicanos. Paralelamente teria se desenvolvido um outro foco historicista vinculado ao sentimento nacional direto e localizado. Parte dos intelectuais das últimas décadas do século XVIII voltou-se às origens nacionais mais imediatas; eles teriam buscado definir uma linguagem e um simbolismo de cunho nativista, baseados na reconstrução do ambiente medieval das culturas nacionais das quais faziam parte eles próprios. Reconhecemos aí a cisão cultural suscitada pela atuação dos pré-românticos. No entanto, segundo o antropólogo, as duas tendências

---

<sup>9</sup> Charles Rosen reputa a *Idomeneo*, tanto quanto a *La clemenza di Tito*, uma certa incipiência de estilo entre as criações dramáticas de Mozart. In *The classical style*. Edição alemã, Munique: DTV, cap. 4.

<sup>10</sup> Smith, Anthony. *Identidade Nacional*, Lisboa: Gradiva, 1987, p. 96.

não seriam irrevogavelmente inconciliáveis; elas estariam ora em oposição, ora convergiriam para uma mesma direção.

“Este nativismo ou medievalismo contrapõe-se, por vezes, ao neoclassicismo ocidental; outras vezes, associa-se a ele, talvez num nacionalismo “oficial” propagado por regimes ideológicos particulares, como foi o caso da Alemanha Guilhermina [...] Tanto o neoclassicismo como o medievalismo (ou nativismo) são variantes de um romantismo mais amplo, uma aspiração a um passado mais heróico e a uma idade de ouro idealizada, que podem servir de modelo à regeneração coletiva no presente.”<sup>11</sup>

Smith não reconhece diferenças fundamentais entre as concepções de Rousseau e os hábitos literários estabelecidos a partir dele na França, como, segundo Meyer (ver abaixo) e Rosenfeld, estariam expressas no *repúdio a convenções* refletido na obra dos compositores românticos ou nos postulados dos homens de letras alemães do Sturm und Drang. Às artes é conferido um papel fundamental na formação da consciência e do sentimento nacionais, que são vistos por Smith de forma generalizante. Nas referências à música, ele invoca o potencial de expressão nacionalista de caráter sobretudo nativista, mas acrescenta também, com certo exagero, um abrangente conjunto de manifestações simbólicas da música do século XIX de outra natureza: poemas sinfônicos, ópera histórica, danças étnicas, fantasias poéticas, rapsódias, baladas, prelúdios, danças etc. Em suma, o nativismo das danças étnicas, por exemplo, é igualado aos reflexos iluministas da ópera histórica.

### **Nativismo vs. classicismo**

Mas a visão de entrelaçamento das duas tendências é sugestivo de uma duplicidade de significados na cultura romântica, de certa maneira refletida pelos intelectuais do final do Século XVIII. O "nativismo" representava para os alemães a busca de um conjunto de bens comuns a si mesmos e era necessário em princípio em razão da diversificação étnica em Estados dispersos. Central aqui parece-me a questão histórica traduzida no moto "a nação-sem-Estado." De fato, com Schiller (o filósofo, sobretudo), Goethe, Rückert e Wilhelm Müller (autor de *A bela moleira* e mestre de Heine), pelo menos, assistimos a poetas dedicados engajadamente a formas que se constituíam em elementos característicos de uma nascente "Identidade Nacional"

---

<sup>11</sup> Smith, obra cit., p. 117.

alemã, mas também voltados para o universo da erudição da antigüidade clássica. Herder traduzira o poema de Macpherson, ao mesmo tempo em que o personagem Werther de Goethe se afastara para dedicar-se à tradução de Ovídio e Schiller trabalhava na tradução da Odisséia e voltava-se a idéias universalizantes mediante o recurso a gêneros poéticos que em muito simulavam uma grandiloquência atribuível a seu passado classicista imediato. Nisso ele não se distingue de ilustres predecessores na própria Alemanha. Goethe engajou-se através de ações políticas permanentes nos ideais republicanos gestados na França. E poetas, mais tarde adorados pelas burguesias alemãs, como Wilhelm Müller e Friedrich Rückert (de tantas canções de Schubert, Schumann, Brahms e Mahler), eram professores de línguas clássicas em universidades. (Em parte pode-se notar alguns modelos extraídos dessa experiência mesmo em poemas escritos no tom popular.) Alguns poemas musicados ocultam essa ambivalência. Assim, por uma questão de época - *Zeitgeist* -, desenvolvem antes de tudo aquela faceta que se constitui em elemento distintivo preconizado pelo empenho de intelectuais alemães.

Mesmo na literatura da virada dos Séculos XVIII e XIX pode-se notar sinais de reversão das expectativas do Sturm und Drang. Com isso, caem por terra as certezas absolutas sobre os pressupostos de uma nova arte, ou, ao contrário, sobre a remissão a um passado superado do estilo clássico desenvolvido em Viena. *Hiperion*, o romance de Hölderlin de 1797-99, trata de um personagem que em muito se assemelha ao jovem Werther. No entanto, a ambientação é a Grécia moderna, cujas glórias ancestrais deveriam ser restituídas pelo esforço pessoal e titânico de seu protagonista. Sua motivação é também o amor - neste caso, correspondido, mas também fracassado. Neste romance, portanto, um ideal claramente iluminista é associado à inquietude vigente naquele tempo de exacerbação individualista e de violentas transformações políticas. Em *Werther*, essa mistura já estava presente, uma vez que o protagonista se ocupava, em sua solidão auto-infligida, da leitura dos clássicos antes de se deixar obsecar pela realidade à sua volta e pelo objeto de sua paixão.

José Paulo Paes dá o título de “O regresso dos deuses...” às notas que preparou para suas traduções de Hölderlin. Que regresso seria este? Dos deuses de um passado glorioso, ou dos deuses aparentemente ausentes da consciência de intelectuais

alemães? Junto uma apresentação do caráter instigantemente ambíguo da poesia de Hölderlin, ele faz o seguinte comentário sobre os pré-românticos contemporâneos do poeta. Em certa medida, Hölderlin quita-lhes a exclusividade da participação do levante literário alemão em benefício único da tendência nativista:

“Tampouco desmentiu Hölderlin na sua obra uma peculiaridade da evolução literária na Alemanha, onde ao pré-romantismo não se seguiu de imediato, como seria de se esperar, o romantismo propriamente dito, e sim um classicismo renovado, o de Schiller e Goethe, que teria a sua sede espiritual no principado de Weimar. Como esses dois fanáticos da antigüidade clássica, ele também cultuou a Grécia como um ideal de arte e vida, sem deixar contudo de propugnar, concomitantemente, pelos valores diferenciais da cultura alemã, os quais se afirmavam então com raro vigor no campo da literatura, da filosofia, da teoria estética e da investigação erudita.”<sup>12</sup>

A atmosfera cultural em torno da fundação do romantismo era sustentada não apenas pela oposição de cunho nativista ao neoclassicismo praticado pelos poetas franceses do Século XVIII; ela era também acompanhada por um vivo interesse de compreensão daquela antigüidade e também pela assimilação do que estivesse aí presente e lhes servisse também para a comunicação de significados de várias ordens. Hölderlin passa sistematicamente e também de maneira crítica a operar com valores nacionais - relativos à natureza, por exemplo -, à margem de uma sintaxe neoclássica, mas associados à dimensão filosófica dos símbolos da antigüidade clássica. Realizara o que se afigurava como uma perda para Schiller, que diz em *Os deuses da Grécia*:

Regressaram, sim, à sua morada,  
Com as cores todas, os sons da vida  
E o que a faz bela e elevada.  
Fica a palavra de alma perdida.

Esta particularidade da obra de Hölderlin, mais tarde percebida por Nietzsche, pode bem ser usada, metaforicamente ou não, para a compreensão de músicas que estavam ainda por vir no espectro romântico. Na obra de Schiller e Goethe, assim como na dos compositores românticos, uma lógica da estética de longa maturação

---

<sup>12</sup> Paes, ob. cit., p. 11.

sobrepõe-se a uma ideologia totalizadora de arte, indivíduo e nação de fôlego limitado.

## **Música**

Não se pode perder de vista a importância que teve o movimento literário da Alemanha na formação do gosto burguês ou na expressão dos anseios dessa classe e da nova realidade política e cultural da Europa do Século XIX. Mas também não se pode sobrevalorizar estes pressupostos em detrimento de aspectos diversificados que colaboram na construção de uma cultura musical em pleno desenvolvimento e que recebe ainda a afluência de tendências de outras origens, simultâneas e passadas.

Anatol Rosenfeld é “homem de letras.” Seu interesse consiste na apreciação da literatura, sobretudo a dramática. No entanto, contrapondo-se as características do universo ideológico pré-romântico apontadas pela historiografia literária àquela escolha de textos realizada por Brahms, tomada acima representativamente de um contexto musical bastante amplo, pode-se suspeitar a importância do comportamento decorrente destas formulações estéticas para a formação dos compositores da Alemanha do Século XIX. À parte o contexto das ideologias, salienta-se a própria produção em termos estéticos dos poetas como estímulo ao nascimento de novos gêneros musicais que se imporiam com força apenas a partir do início do século. Mozart, contemporâneo do Sturm und Drang, teria sido aliado deste processo não por força de sua atitude pessoal, mas pelo fato de Viena não oferecer ainda as condições culturais necessárias à plena expansão de novos anseios e da percepção de qualidades poéticas ainda não percebidas por seu público, mesmo o burguês. Mas sua música continua viva. Os fundamentos que estabelecera com Haydn permanecem ativos por si mesmos e atingem os píncaros na produção de Beethoven. O legado classicista entra apenas condicionalmente em declínio nos tempos vindouros, contrariamente ao legado musical barroco, cuja prática, durante o período clássico, dependia da religião e de iniciativas particulares. Ademais, interessa-nos também a constatação de que no domínio literário houve espaço para a persistência de um classicismo renovado, representado na obra de Goethe e de outros poetas, como salientou José Paulo Paes.

Leonard Meyer<sup>13</sup> caracteriza o romantismo musical como um conjunto de *atitudes* de seus principais atores e dá a este conjunto o nome de *ideology of egalitarians*. Destacam-se entre estas atitudes o *repúdio a convenções* e a premissa de *acontextualidade*. No primeiro caso, a experiência é vista como a fonte do *conhecimento genuíno*, que toma o lugar do saber instituído veiculado pela *autoridade formal*. Os românticos negariam o valor da tradição transmitida mediante convencionalismos, sejam eles de origem religiosa, ou pelo puro emprego da linguagem, vista como um sistema de normas pré-estabelecidas e de convenções sociais: esta condição seria particularmente favorável ao abstracionismo musical. Wagner, neste sentido, teria buscado ultrapassar os limites da língua através de seus esforços de reconstrução em termos arcaizantes e livre de amarras retóricas e de instrumentos normatizados de elaboração poética. A acontextualidade, por sua vez, se revelaria na enfática negação da relevância de origens [sociais] e no repúdio à linhagem em favor do conceito de igualdade. Neste contexto, uma leitura do passado tornava-se possível não no sentido da aplicação de normas inferidas a partir de seu estudo, mas como revelação de processos naturais. Estaria implícito nesta idéia o conceito evolucionista darwiniano que começou a circular nos meios intelectuais por volta de 1850. *O passado - assim como, às vezes, o exotismo - não apenas reflete o presente, mas também possui a tendência de neutralizar as convenções da linguagem*. O exemplo empregado para caracterizar este estado de coisas vem de *Os mestres cantores*, no qual Wagner teria celebrado *a sabedoria e a virtude do povo em roupagem exótica ... dramatizando a oposição entre o convencionalismo representado pelas regras pedantes de Beckmesser e a natureza fecunda manifesta no gênio espontaneamente revelado de Walther*.<sup>14</sup> Artistas românticos escolheriam livremente no passado os fatos que os interessassem e com os quais se sentiriam eles mesmos especialmente identificados; o exótico e o popular teriam um papel relevante para a ideologia romântica enquanto meios de manifestação da natureza contrários à artificialidade civilizatória.

---

<sup>13</sup> Leonard Meyer. *Style in music*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1989, p. 163-75. Texto citado a partir da palestra *Expressão coletiva e individual em uma forma da canção alemã*, proferida em Campo Grande, Agosto de 2003, não publicada.

<sup>14</sup> Meyer, ob. cit., p. 169.

A definição do musicólogo toca a questão do *gênio* da mesma maneira como a teoria literária, mas não remete a atitude daí derivada aos modelos dos poetas do Século XVIII. O uso particular da linguagem é abordado aqui em relação apenas ao fenômeno "Wagner". É desconsiderada a questão linguística levantada pelos pré-românticos. É certo que Wagner tenha recorrido a arcaísmos, escolhendo livremente no passado os temas que lhe interessavam. A idéia de acontextualidade choca-se com isso, e também com a questão do elemento *característico* e suas implicações relativas ao elemento nacional presentes particularmente em *Os mestres cantores*.

Estes traços ideológicos privilegiam um conjunto de compositores em detrimento de outros, mais discretos na forma de se manifestarem publicamente, ou mesmo mais discretos em assumirem as qualidades próprias ao *divino*, mencionadas acima. Personalidades artísticas são abordadas não apenas por sua obra, mas também pela confirmação de suas atitudes através de opiniões colocadas frequentemente em circulação no meio cultural do Século XIX. Assim, Schumann se destacaria em relação às personalidades de Mendelsohn e Schubert pelas contínuas manifestações sobre a estética daquele momento; as opiniões de Liszt são frequentes: lê-se em Meyer que ele teria reconhecido em Chopin uma agressão à *natureza peculiar de seu próprio gênio* ao submeter sua música a padrões alheios e conhecidos; e Wagner, por sua vez, declarara - certamente aqui em recriminação a Brahms - que *a mais perfeita forma de arte... é aquela, da qual são varridos todos os vestígios de convencionalismo...*<sup>15</sup> É comum caracterizar a visão romântica antiformalista através de hábitos particulares de um restritíssimo grupo de compositores. No entanto, pode ocorrer que surja a impressão de que a ideologia romântica não se manifesta senão em um conjunto restrito de obras.

A abordagem de Meyer do trecho de *Os mestres cantores* pode ser ainda continuada: o personagem Walther manifesta, sim, espontaneidade na criação artística, mas vence supostamente a resistência dos demais apenas quando acolhe - certamente com licença poética e espírito inovador - as regras previamente conhecidas e monitoradas pelo mestre Hans Sachs. Portanto, se considerarmos plenamente o argumento dramático, poderíamos suspeitar que a inovação, ao menos para que

---

<sup>15</sup> Mayer, ob. cit. p. 166.

possua um poder agregador, cederia espaço não ao convencionalismo, mas a valores que reflitam abstratamente a tradição. A participação típica de Beckmesser vinha carregada de arcaísmos fortemente impregnados dos elementos mais comuns e dispersos na obra desde a abertura. Já o arcaísmo da canção de Walther está no uso de um modelo formal antigo, a *Barform*, apresentada e articulada apenas no 3º ato (v. abaixo). Ela é então repetida várias vezes, fazendo lembrar a canção estrófica: mais uma menção ao paradigma do Lied e ao *Volkslied* tão caros aos românticos. É bom lembrar que elementos caracterizadores de *Os mestres cantores* já tinham sido empregados há quase cem anos por Goethe na peça *Goetz*, de 1873. Segundo Rosenfeld, essa peça teria sido “revolucionária pela sua linguagem forte e saborosa, cuja prosa é inspirada nos modelos de Hans Sachs e Lutero...,” aqueles mesmos personagens históricos que constam do drama wagneriano.

Em outra parte de seu estudo, Meyer distingue a produção dos românticos da produção dos clássicos. O classicismo do Século XVIII definia-se pelo uso de convenções aplicadas dentro de *limites racionalmente estabelecidos, pela coerência de formas fechadas e pela clareza dos significados explícitos*. No romantismo, ao contrário, valoriza-se o *elemento particular da inovação individual, a informalidade de estruturas abertas e o poder de sugestão da significação implícita*. Conceitos que se associam ao “estilo” clássico seriam “beleza”, “universalidade” e “ideal,” enquanto aqueles representativos do “espírito” romântico seriam “energia,” “individualidade” e a “expressão característica.” No Século XIX, a experiência passa a valer mais do que o conhecimento transmitido pela autoridade formal e o artista dispensa o que lhe oferece a tradição.”

Não houve um Aristóteles para a música, ao qual pudesse ser atribuída a autoria de princípios formais clássicos de criação musical. Ele apenas notou que por trás da recitação poética haveria, sim, uma “forma de imitação até então sem uma designação própria.”<sup>16</sup> As obras dos vienenses continuaram a ser intensamente praticadas e impregnaram o repertório posterior associadas a novos conteúdos. Há também quem repete *A criação* de Haydn como um marco de novos tempos: todo o esquema de produção está determinado por novos meios empresariais: um texto não

---

<sup>16</sup> Grout, D. J. *A History of Western Music*, New York: Norton, 1960, p. 8.

religioso de autoria incerta é levado a um célebre compositor (a partir de então colocado na condição *freelancer*) que recebe o encargo para a apresentação em um evento inserido na paisagem urbana (Festival Haendel) de uma grande capital européia (Londres). Eles respeitaram “convenções” e “limites racionais”, mas sem abrir mão pelo menos de uma energia que atendia suas inclinações. Mozart foge à regra usando topicamente o modelo do Volkslied (v. abaixo). Por sua vez, o estilo clássico pode ter servido aos compositores românticos como uma metáfora do universo literário do Século XVIII a ser não apenas superado, mas também expandido. Música e literatura tinham em comum pelo menos as expectativas do mesmo público. O repertório mudava também ao gosto das mudanças sociais. O conceito de elemento *característico* abrange a referência a um universo nacional típico, mas não se restringe a isso. Rosen, que incursiona apenas pela estética romântica da primeira fase, inicia sua série de estudos com uma frase expressiva de August Schlegel: “É igualmente fatal haver um sistema e não haver um sistema. Deve-se tentar combiná-los.”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Friedrich Schlegel. *Fragmentos de Athenaeum*. Apud Rosen, Ch.. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000, p.13.