

A-438471 B-70692

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO" – UNESP
INSTITUTO DE ARTES

A MÚSICA COMO IDEAL ROMÂNTICO
O "BEETHOVEN" DE RICHARD WAGNER

Roger Deivyson Lisardo

A MÚSICA COMO IDEAL ROMÂNTICO:
O "BEETHOVEN" DE RICHARD WAGNER



2010000625

SÃO PAULO
2005

T/UNESP
780.1
L769m

Roger Deivyson Lisardo

***A MÚSICA COMO IDEAL ROMÂNTICO:
O “BEETHOVEN” DE RICHARD WAGNER***

Dissertação apresentada em cumprimento parcial
às exigências para a obtenção do título de
Mestre em Música do Programa de Pós-Graduação em Música do
Instituto de Artes da Unesp.

**Profa. Dra. Lia Vera Tomás.
Orientadora**

**SÃO PAULO
2005**



INSTITUTO DE ARTES	
Assinatura:	d/autor
Costo:	
Data de recebimento:	13-12-05
Registro n.º	T. 625
Data:	13-12-05

T/UNESP
780.1
L769.m

FICHA CATALOGRÁFICA

LISARDO, Roger Deivyson.
L769 m *A Música como Ideal Romântico: O "Beethoven" de Richard Wagner/*
Roger Deivyson Lisardo. – São Paulo: s.n., 2005. – 149p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes.

Orientadora: Lia Vera Tomás.

1. Música – Filosofia e estética. 2. Música – História. 3. Richard
Wagner, 1831-1883. I. Título

CDD – 780.1

Índice para catálogo sistemático:
1. Música e filosofia 780.1

Para Tatiana Aguiar.



AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Lia Tomás, pela orientação firme e presente, pela prontidão em trilhar comigo os caminhos da pesquisa, pela sabedoria em me dar as bases necessárias quando eu mesmo deveria encontrar as saídas, por cultivar em mim desde a graduação o gosto pela investigação científica e por ter me ensinado que a obtenção de um título acadêmico é também um processo de engrandecimento pessoal. Manifesto minha enorme gratidão, meu carinho e minha admiração.

Aos professores Dra Yara Caznók, Dra. Maria Lúcia Cacciola e Dr. Marcos Pupo, por aceitarem fazer parte da banca examinadora.

Aos professores da Pós-graduação da Unesp.

Aos professores do departamento de filosofia da USP que, tão prontamente, me receberam em suas classes.

Ao DAAD (Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão) pela bolsa concedida para o Curso de Inverno de Língua e Cultura Alemãs na Universidade de Bremen, possibilitando-me o enriquecimento das fontes bibliográficas e a oportunidade de visitar o Arquivo Nacional Richard Wagner em Bayreuth.

A CAPES pelo imprescindível auxílio financeiro nos últimos cinco meses de minha pesquisa.

À minha amiga Lisa Bäuml Zimmermann que me recebeu em sua casa em Bremen e através de conversas informais contribuiu para esse trabalho mesmo sem o saber.

À minha professora de alemão Liselotte von Bismarck pela dedicação, o carinho e o apoio.

À minha querida sogra Ana Aguiar, pela presença e pela ajuda, sem as quais esse trabalho, provavelmente, não seria possível.

À minha mulher, Tatiana Aguiar, pela paciência em suportar minha ausência e meu mau-humor em muitos momentos, pelo incentivo. Expresso minha gratidão, meu amor e minha admiração.

A meu grande amigo Mário Videira, que esteve a meu lado em aulas, simpósios e palestras desde os primeiros momentos, pelas leituras que realizamos juntos, pelas conversas, pelo incentivo e pela inesquecível amizade.

A Iris Morais Araújo, por todos esses anos de amizade e pela grande ajuda na versão final deste trabalho.

Aos meus queridos Ticiano Biancolino e Yuri Pingo, pela profunda amizade e por acreditarem em mim.

Aos amigos: Adriano Gado, Alexandre Ulbanere, Leonardo Martinelli, Lisandra Pingo, Marcos Aragoni, Rafael Andrade, Sônia Cortês Pingo, Vicente Concilio e Yvonne Herrmann.

Aos meus pais, Iraci e José, e aos meus irmãos, Wenderson e Emerson, por tudo.



RESUMO

Em 1870 o músico alemão Richard Wagner publica um ensaio intitulado *Beethoven*, no qual o autor identifica no compositor de mesmo nome uma “pré-história” do Drama musical. Através da inserção das palavras no último movimento da *Nona Sinfonia*, Beethoven havia deixado as pistas para o nascimento de uma nova arte, simbolizando a passagem do *inesfável* ao Drama. A fundamentação teórica de Wagner no referido ensaio é buscada na filosofia de Arthur Schopenhauer, de maneira que a criação beethoveniana é vista pelo autor como uma efetivação prática desta filosofia. Neste trabalho analisamos de que modo o autor constrói sua argumentação, examinando em que medida o ideal do Drama musical é tributário da concepção de música na metafísica do belo de Schopenhauer, bem como de autores românticos como Tieck, Wackenroder e Hoffmann. Para tanto, discutimos as noções de *gênio*, *sublime* e de religião da arte, que se fazem presentes no *Beethoven* de Wagner, no intuito de demonstrar que o Drama tem seus pressupostos não na ópera, mas na metafísica romântica da música instrumental.

Palavras-Chaves: Richard Wagner; Arthur Schopenhauer; música e filosofia; estética musical; Romantismo.

Área de Conhecimento (CAPES): 80303005 (Música).



ABSTRACT

In 1870 the German musician Richard Wagner publishes an essay entitled "Beethoven" in which the author identifies on this same composer a "prehistory" of the musical Drama. Through the insertion of words in the last movement of the 9th Symphony, Beethoven had left scents for the birth of a new art, symbolizing the passage of the "ineffable" to the Drama. The Wagner's theoretical basis in this above-mentioned essay is the Arthur Schopenhauer's philosophy, so that the Beethoven's creation is seen by the author as a practical effect of this philosophy. In this dissertation, we analyse how the author build his argumentation, examining to which extent the ideal of the musical Drama is ower to the conception of music in the Schopenhauer's methaphysics of the beautiful, as well as to the early romantic authors as Tieck, Wackenroder and Hoffmann. In order to do so, we discuss the notions of "genius", "sublime" and of the art religion, which are presents on Wagner's "Beethoven", for the purpose of demonstrate that the Drama hasn't its pretext on the opera, but on the romantic methaphysics of the instrumental music.

Keywords: Richard Wagner; Arthur Schopenhauer; music and philosophy; musical aesthetics; romanticism.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
I- PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS, PRESSUPOSTOS ESTÉTICOS	22
1. Poética do Inefável: a música instrumental no Romantismo Alemão	22
2. Filosofia do Inefável: a música enquanto essência em Schopenhauer	58
II- DO <i>INEFÁVEL</i> AO DRAMA: o <i>Beethoven</i> de Wagner	88
Algumas considerações finais: Wagner e o <i>museu imaginário</i>	132
Referências Bibliográficas	141

NOTA PRELIMINAR

Trabalhamos com duas edições da obra em prosa de Wagner: os *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Escritos e Poesias Completos) em 10 volumes, e uma edição crítica de 1938, *Ausgewählte Schriften und Briefe* (Escritos e Cartas Escolhidos) em 2 volumes, com notas e introdução de Alfred Lorenz. No que concerne à sua autobiografia *Mein Leben* (Minha Vida), utilizamos a edição completa em dois volumes da editora Schünemann de 1986.

Nessas obras adotaremos como regra para as referências de citações o título da obra abreviado seguido pelo número do volume e a página:

G.S.D – *Gesammelte Schriften und Dichtungen*

A.S.B – *Ausgewählte Schriften und Briefe*

M.L. – *Mein Leben*

No caso do texto *Beethoven*, indicamos, além da edição alemã, as referências da tradução brasileira para que o leitor possa também consultá-la. Como no exemplo:

Sabe-se que a linguagem dos sons é comum a toda a humanidade e a melodia é a linguagem absoluta pela qual o músico fala a todos os corações (A.S.B., II, p.229; WAGNER, 1987, p. 13-14).

As traduções em português são de nossa responsabilidade, salvo as indicações bibliográficas.



*Creio em Deus, Mozart e Beethoven, assim como em seus discípulos e
apóstolos;
Creio no Espírito Santo e na Verdade da Arte Indivisível;
Creio que esta arte emana de Deus e vive nos corações de todos homens
iluminados;
Creio que aquele que somente por uma vez saboreou os sublimes gozos
dessa arte elevada será eternamente dedicado a ela e jamais poderá renegá-
la;
Creio que esta arte torna todos bem-aventurados, de maneira que seria
permitido a cada um morrer de fome por ela;
Creio que fui um acorde dissonante sobre a terra, que através da morte se
tornará magnífico e puro.*

*Creio em um Juízo Final, no qual será terrivelmente condenado todo aquele
que nesta terra ousou impelir a usura nesta elevada e casta arte que eles
profanaram e desonraram através da vileza dos corações e do desprezível
anseio de prazeres mundanos;
Creio que estes serão condenados a ouvir sua própria música por toda
eternidade.*

*Creio que, ao contrário daqueles, os fiéis discípulos da elevada arte serão
transfigurados em um tecido celestial dos mais almejados e resplandecentes
sons, unidos na eternidade com a fonte divina de toda harmonia.*

*Que eu tenha um destino misericordioso!
Amen!*

Richard Wagner em *Ein Ende in Paris* (Um fim em Paris), 1840



INTRODUÇÃO

"De modo que uma interpretação histórica é, quase sempre, uma interpretação de interpretações."

Carl Dahlhaus

Analisar traços da trajetória do músico alemão Richard Wagner é, antes de mais nada, revisitar uma história envolta em polêmicas e contradições, tanto que seu legado tem sido, ainda nos dias de hoje, fruto de diversos debates e querelas. A constante problemática em torno de sua obra e de suas ideologias não se restringem à interpretação das gerações posteriores, de maneira que a figura de Wagner oscilou entre extremos na recepção de seus contemporâneos. Por um lado, ele era alvo das mais ardorosas críticas publicadas na imprensa da época, sendo repudiado em várias recensões de sua obra e retratado em incontáveis caricaturas, nas quais aparece ora como um louco, ora como um ditador. Por outro lado, o autor do *Anel do Nibelungo* também movimentou uma legião de seguidores, que reconheciam em sua obra a salvação da arte e viam em suas ideologias uma saída para a sociedade superficial e corrompida pelas frivolidades de seu tempo. Neste caso, ele era cultuado quase como um demiurgo, culminando na febre do *wagnerianismo* nos últimos anos do século XIX e inícios do XX. Ambas interpretações, apesar de opostas, parecem

repousar sobre um motivo principal, qual seja: a atividade de Wagner não se restringia apenas à composição musical, uma vez que a música era para ele o mais forte instrumento pelo qual seria possível engendrar uma transformação profunda na sociedade como um todo.

Seja como for, Wagner também já foi tema dos mais variados estudos desde sua morte, desenvolvidos não só por musicólogos, mas também por filósofos, historiadores e críticos literários, de maneira que o número de obras dedicadas a ele ultrapassa o de qualquer outro compositor da história da música. Grosso modo, poderíamos dividir tais estudos nos seguintes temas gerais: biografias, análise musical e de libretos, as relações do compositor com a filosofia, a relação com Nietzsche e, por último, as relações do compositor com o anti-semitismo ou Wagner como emblema do Nacional-socialismo¹.

Essa separação não exclui o fato de que as diversas linhas de análise da obra e da figura de Wagner se entrecruzam, de maneira que mesmo um trabalho que se proponha a falar da vida do compositor, por exemplo, acaba passando por todos os outros temas, refletindo a complexidade inerente no ato de tomar tal compositor como objeto de pesquisa. Afinal, o legado wagneriano traz consigo uma multiplicidade de elementos e influências díspares. Entretanto, se por um lado tal legado é passível de ser analisado pelos mais diversos enfoques, por outro, essa própria riqueza de elementos dificulta a escolha do método de análise. Assim, a interpretação de Wagner experimenta inevitavelmente um caráter híbrido, no qual se juntam, entre outros elementos, a atividade de um compositor, a ideologia política e a concepção filosófica de um personagem que, à revelia de seus contemporâneos ou não, presta contas de seu tempo.

¹ As referências seguintes são exemplos de trabalhos sobre Wagner em cada um dos temas indicados acima. Biografias: MILLINGTON, 1995; SCHNEIDER, 1991; BROCHMEYER, 2002 e KÖHLER, 2001. Análise Musical e de Libretos: WAPNEWSKY, 2001. Wagner e a Filosofia: MAGEE, 2001; SANS, 1969. Nietzsche e Wagner: HOLLINRAKE, 1986; CAZNÓK; NAFFAH NETO, 2000; MASEDA, 1993. Wagner e o anti-



Levando em conta este aspecto, o presente trabalho pretende analisar uma faceta de Wagner pouco explorada se compararmos com o grande número de escritos biográficos e trabalhos dedicados à análise musical e de libretos de seus dramas. Trata-se de sua atividade como um escritor que via na sistematização teórica de sua arte a fundamentação necessária para levar a êxito o seu projeto de transformação social.

Dentro de sua vasta produção em prosa há um ensaio, intitulado *Beethoven*² (1870), no qual o autor identifica no compositor da *Nona Sinfonia* o estágio histórico anterior ao nascimento do Drama e a fundamentação necessária para realizar o projeto de transformação social de que falávamos. O presente trabalho se dedica à análise do referido ensaio. Porém, antes de explicitar os elementos internos do texto de 1870 que nortearam nossa análise, torna-se necessário verificar, pontualmente, a atividade de Wagner como escritor e os caminhos pelos quais, segundo ele, a sociedade seria redimida através do Drama.

Escritas nos mais variados momentos, ao longo de toda vida do compositor, não é difícil encontrar contradições nas páginas em prosa de Wagner, embora o próprio autor nunca tenha admitido abertamente isso. Aliás, ele parece ter tomado para si e seguido fielmente o provérbio espanhol proferido por seu tio Adolf Wagner descrito em uma passagem de sua autobiografia *Mein Leben* (Minha Vida), na qual o jovem Richard narrava ao tio um desentendimento com os professores da escola. Escreve ele: “Meu tio me tranqüilizou [...] e como consolo citou o provérbio espanhol: *Um rei não pode morrer*, que significava para ele que um superior da escola não confessa jamais ter se equivocado” (M.L., I, p. 31).

semitismo e a assimilação de Wagner no nacional-socialismo: FISCHER, 2000.

² Sempre que nos referimos ao ensaio de Wagner que leva o nome do compositor Beethoven, usaremos itálico.



Pelas inúmeras páginas de *Mein Leben*, o autor constrói seu processo de formação de maneira uniforme, levando o leitor a inferir que o projeto de *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total)³ já estava esboçado no jovem compositor e que, no decorrer de sua vida, tal projeto havia se desenvolvido de maneira natural e necessária⁴. Todavia, as inúmeras incoerências que permeiam seus escritos mostram que o caminho pelo qual ele chegou à fundamentação estética de sua obra parece ter sido bem mais tortuoso. Não obstante, mesmo que o autor não tenha feito o que prometia na introdução de sua autobiografia, a saber, contar os fatos tal qual eles aconteceram, sem alterar nomes e datas, “na verdade, é mais importante seguir as trilhas da imaginação percorridas por Wagner do que corrigir as incorreções conscientes ou inconscientes” (DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1988, p.80).

No prefácio de suas *Obras Completas* (G.S.D. I)⁵ Wagner esclarece que o leitor não deveria tomar seus escritos como uma “coleção de obras de um escritor”, mas como “esboços da atividade de um artista ao longo de sua vida”. O autor explica ainda que, embora deixe “ao critério do destino” o julgamento de seu legado, seria importante, ao menos, distanciar seus “escritos distraídos” da pretensão de ser um “produto literário”, ou de se constituírem em um “verdadeiro sistema científico”. Tais escritos não possuiriam uma continuidade, pois foram criados em “tempos muito diferentes” e sob as mais diversas motivações. Assim, Wagner opta pela ordem cronológica, identificando as páginas escritas

O termo alemão empregado por Wagner para descrever o seu projeto de unificação de todas as artes no Drama musical, a *Gesamtkunstwerk*, é tradicionalmente traduzido para o português por Obra de Arte Total. No entanto, esta a tradução é, em certa medida, insuficiente, uma vez que deixa de lado a própria idéia de união, que no original o termo propõe, agregando em uma só palavra o adjetivo *gesamt* (inteiro, completo, global) com os substantivos *Kunst* (Arte) e *Werk* (Obra). A *Gesamtkunstwerk* seria a obra de arte tomada integralmente, por inteiro, em oposição às artes separadas que seriam apenas fragmentos dessa totalidade, sendo entendidas, portanto, como artes parciais e dessa maneira imperfeitas. Assim, no intuito de manter a complexidade que tal termo traz, optamos por conservá-lo no original.

⁴ Wagner teria deslocado datas e acrescentado elementos à sua biografia para tornar sua trajetória mais uniforme e notável. (Cf. DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1988).

⁵ O próprio Wagner organizou a primeira edição dos seus *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Escritos e Poesias Completos) em 10 volumes. O prefácio citado aqui apareceu pela primeira vez com os nove primeiros volumes,

por ele como uma espécie de “diário”; acreditava assim, poder livrar sua obra do julgamento dos estetas e dos poetas de profissão.

Ao se justificar em seu Prefácio, Wagner manifesta claramente a preocupação de tentar evitar ser mal entendido em um futuro. Isso mostra a importância histórica que ele atribui à sua obra e a crença na perenidade de seu legado na posteridade. Porém, tal legado não deveria ser simplesmente apreciado pelas gerações posteriores como produto de uma individualidade artística de outrora. Tratava-se, antes, de um processo de transformação não só da arte, mas também da sociedade como um todo, que seria consumado no futuro. Assim, ele conclui seu prefácio dizendo: “Mas um dia todas as artes e o povo reencontrar-se-ão aperfeiçoados e mais belos na música transfigurada em Drama” (G.S.D. I, p. VII).

Ainda que as inúmeras páginas ensaísticas deixadas por ele representem uma tentativa de embasar sua prática enquanto compositor, os caminhos pelos quais Wagner busca tal fundamentação não se restringem apenas ao esclarecimento do emprego de técnicas composicionais. É, também, através de dois elementos inseparáveis que ele erige as bases teóricas para sua criação artística: a reflexão estética e a investigação histórica. Assim, no intuito de verificar de que maneira esses elementos estão inseridos dentro do pensamento wagneriano, o presente trabalho centra foco no músico como escritor, trazendo à baila aspectos de sua produção musical apenas na medida em que possam contribuir para a compreensão de tais elementos. No entanto, não estamos afirmando aqui, por exemplo, que os conceitos de *Gesamtkunstwerk* e de *Kunstwerk der Zukunft* (Obra de Arte do Futuro), que permeiam grande parte das suas teorias sobre a arte, estão desvinculados da atividade do compositor, bem como do seu desejo de propiciar as condições necessárias para o estabelecimento de uma criação artística que, de uma só vez, conjugasse todas as artes. Ao contrário, o projeto wagneriano da *Gesamtkunstwerk* como ponto máximo do

em 1871. Cabe lembrar que o décimo volume foi publicado apenas depois da morte do autor, em 1883.



desenvolvimento da música e da arte constitui-se no elemento principal que o motivou a propor através de sua obra teórica uma reflexão sobre a arte dos sons, embasada em uma tradição estético-histórica anterior e que é, ainda, emblema dessa tradição, na medida em que dialoga com ela e busca, através desse diálogo, sua efetivação. Como observa Fubini:

Ainda que as diversas correntes de pensamento viventes durante a primeira metade do século XIX sejam numerosas e dificilmente reuizíveis a um molde único, talvez nada como Wagner – músico, poeta, filósofo e crítico – resume com tanta eficácia a multiplicidade de aspectos de que se nutre o pensamento romântico (2000, p. 307).

Essa “multiplicidade de aspectos” está impregnada na atividade de Wagner como escritor, de maneira que a grande variedade de temas que permeiam estes escritos reflete o processo de formação intelectual do músico, angariando influências diversas e heterogeneias. Assim, embora ele tenha vivido até 1883, grande parte das concepções sobre música que norteiam seus escritos está embasada no movimento romântico da primeira metade do século XIX, de modo que ele se mostra como um catalisador desse movimento.

A própria concepção do drama musical, comumente identificada como uma criação de Wagner baseada no modelo de arte da Grécia antiga, pode ser entendida, como veremos, como uma extrapolação do conceito romântico de autonomia estética, através da ascensão da música instrumental como obra da força criadora do *gênio*, que tem um fim em si mesma e não se presta mais a qualquer função exterior. Desse modo, o conceito de *Gesamtkunstwerk* é menos uma oposição à música instrumental pura, ou seja, ao princípio de *música absoluta*, do que uma reinterpretação desse princípio dentro do pensamento wagneriano. Assim:

Se, portanto, o drama musical é visto como consequência operística do princípio de autonomia estética, então ele não é de modo algum um fenômeno isolado na história da música do século XIX como um todo, embora distante da história do gênero (DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1988, p. 84-85).

Tomando como ponto de partida tais premissas, nossa pesquisa tem como objeto, como já foi dito, o ensaio *Beethoven*, publicado por ocasião das comemorações do centenário de nascimento do compositor de mesmo nome. Neste texto, Wagner reconhece na obra de Beethoven a manifestação última do conceito de *Vontade* definido pelo filósofo alemão Arthur Schopenhauer em sua obra mestra *Die Welt als Wille und Vorstellung* (O Mundo como Vontade e Representação), publicada em 1818. Segundo Wagner, o autor da *Nona Sinfonia* é o emblema da profundidade da criação musical enquanto manifestação do *sublime*, num gesto de oposição e recusa à frivolidade em que a música se encontraria no século XIX. Assim, a música, corrompida pelos gostos da moda e do prazer superficial, encontrava em Beethoven sua redenção e tornava-se a manifestação mais acabada da *Idéia*, rejeitando, desta forma, a concepção de música como mero prazer aos ouvidos. Entretanto, Wagner só reconhece em Beethoven o compositor capaz de exprimir a essência última do mundo na medida em que reconhece a si próprio, enquanto músico alemão, herdeiro da tradição beethoveniana, possuidor das condições necessárias para continuar seu trabalho. Portanto, o ensaio *Beethoven* ocupa um lugar importante dentro da estética da música no século XIX e uma análise detalhada de seu conteúdo se projeta para além dele, ou seja, propõe uma reflexão sobre o pensamento de música no Romantismo.

Interessa-nos, portanto, investigar como o texto *Beethoven* dialoga com grande parte das concepções de música do século XIX, em que medida a metafísica do belo de Schopenhauer se insere no discurso wagneriano como um instrumento de legitimação filosófica e, por fim, de que maneira ele conduz seu discurso, identificando em Beethoven o estágio anterior ao nascimento do Drama. Em outras palavras: resta-nos interpretar a interpretação que Wagner faz de Beethoven como acontecimento histórico necessário para que o projeto de *Gesamtkunstwerk* tenha validade em seu momento específico para que assim, e só assim, possa se concretizar plenamente. Desta maneira, o presente trabalho pretende

analisar o pensamento de Wagner dentro do ensaio *Beethoven*, constituindo-se em uma investigação de um dado histórico. Por sua vez, o próprio ensaio é já a interpretação de um passado, cujo esclarecimento se torna uma condição imprescindível para a reflexão do momento presente em que Wagner vivia.

Como fundamentação teórica principal, tomamos por base a obra do musicólogo alemão Carl Dahlhaus, que propõe um enfoque analítico do fenômeno musical a partir do entendimento da música como um objeto de pesquisa que se dá a múltiplas abordagens, ou seja, reconhecendo na especificidade da arte dos sons a possibilidade de uma análise que toma a música em seus desdobramentos filosóficos, sociológicos, antropológicos, históricos e estéticos.

A interpretação de um dado histórico está calcada na filtragem estabelecida pela tradição do que deve ou não perdurar no tempo. Mas essa perenidade do que foi não se dá através da permanência de um acontecimento, uma obra ou um personagem do passado como foi, ou seja, como um recordar de um passado incólume no tempo. É antes uma constante releitura do que foi dentro de um presente que remodela as obras e personagens de outrora, garantindo a sua perenidade, na medida em que estabelece relações com o presente. Assim, “aquilo que foi não nos interessa porque foi, mas sim porque, em certa medida, continua sendo, dado que ainda produz efeito” (DROYSEN, 1967, p. 275 apud DAHLHAUS, 2003, p. 12).

Desta maneira, o passado salta aos olhos do presente como um *passado mutável*, que se converte em fato histórico por essa mutabilidade, isto é, pela reflexão posteriormente formulada do que foi em um presente que se tornará, por sua vez, passado e assim sucessivamente. Essa concatenação de interpretações promove uma mudança do fato passado no fluxo do tempo, garantindo sua pertinência na posteridade. Assim, um documento histórico não fala apenas do passado que se estuda, mas também do presente e

das condições sobre as quais o historiador constrói sua história⁶. E Dahlhaus conclui: “A história não é o passado como tal, mas sim aquilo que o conhecimento histórico abarcou dele: o que pesca a rede do historiador” (2003, p. 53).

Segundo essa leitura, o fato histórico é menos um objeto concreto de análise através do qual o historiador constrói uma história “objetiva”, do que uma *hipótese* formulada por este dada a impossibilidade de afirmar que “isto foi realmente assim”. Portanto, a investigação histórica traz algo de subjetividade e carrega em seu bojo o conjunto de interpretações anteriores sob o qual o historiador erige sua história.

No caso da investigação sobre a música, tem-se a conjugação entre dois elementos principais: o narrar do devir da história de uma arte, que tem suas bases nas mudanças sofridas no fluxo do tempo, e a existência estética que a música, enquanto arte, encerra. Quando se ignora seu caráter estético, na tentativa de construir uma história baseada em fatos concretos, corre-se o risco de que o resultado não constitua a história de uma arte. E quando, por sua vez, a percepção estética é analisada autonomamente no intuito de fazer jus à música enquanto arte, pode-se cair em uma subjetividade que não constitui uma história. Assim, estética e história (ser e devir) compenetram-se dentro da rede de elementos que formam a musicologia. Nas palavras de Dahlhaus: “A exposição histórica e sistemática compenetram-se, pois o sistema da estética é a sua história” (1991, p. 9).

⁶ Um exemplo claro disso é a edição comentada dos *Richard Wagner – Ausgewählte Schriften und Briefe* (Escritos e Cartas Escolhidos) publicada em 1938. Na introdução, Alfred Lorenz identifica em Wagner um gênio de primeira grandeza, acrescentando que esta genialidade não se limitava à atividade de compositor. Segundo Lorenz, o músico era também um pensador visionário desconhecido do grande público e uma leitura cuidadosa e aprofundada de seus escritos fazer-se-ia necessária como instrumento de reflexão do momento especial em que a Alemanha se encontrava. Assim, Lorenz acentua o engajamento político de Wagner para corroborar o discurso nacional-socialista de supremacia da raça alemã perante as demais pois, na leitura de Lorenz, Wagner não somente era um exemplo dessa superioridade, uma vez que era um artista de “irradiante grandeza”, mas também em sua obra em prosa já se encontrava esboçado o projeto do III Reich na qualidade de um olhar além de seu tempo, característica inerente aos grandes artistas. Segundo Lorenz: “Quem tiver a [edição citada] estudado profundamente, sentirá com alegria, que os mais sonhados ideais de Wagner foram cumpridos, a saber: profundos pensamentos sobre socialismo, comunidade, poder do povo, amor à terra natal, colônias e

Esta dualidade que o “objeto música” encerra, está ligada, por sua vez, ao que permanece no presente como *obra*, ou seja, aquilo que foi significativo no passado e, na medida em que permanece, traz consigo uma certa *presentidade estética*. Mas o ato de eleger o que é ou não significativo já é o proferir de um juízo estético, cujo veredicto se baseia nas condições do momento em que acontece, que determinam que tal juízo possa ser assim e não de outra maneira. Deste modo, a escolha do que deve permanecer é de natureza complexa e não se dá de forma unívoca, uma vez que encerra juízos estéticos que, por sua vez, estão ligados a concepções históricas, resultando em uma estrutura circular.

O entendimento da criação musical como uma individualidade fechada em si, que tem sua validade em sua própria coerência interna, isto é, o entendimento da música como *obra*, é um fenômeno datado dentro da história da música a partir de meados do século XVIII, e ocorre concomitantemente ao “nascimento” da Estética enquanto disciplina e à emancipação da música instrumental através da Sinfonia. Porém, no momento em que uma criação artística passa a ser entendida como obra e está desvinculada de qualquer função, é necessário que ela seja conservada através do tempo. A pintura e a escultura resolveram a questão com a construção de museus públicos dedicados à contemplação *desinteressada* de seu acervo. Entretanto, essa condição, no que concerne à música, é bastante problemática, uma vez que, como arte temporal, não poderia expor suas obras em um espaço físico. A própria emergência das salas de concerto no século XVIII tentava atender a essa exigência; porém, a execução de obras musicais em um local agora destinado apenas a esse fim não garantia a permanência delas no tempo. Assim: “A música resolveu o problema, criando para si própria um museu ‘metafórico’, um equivalente ao museu das artes plásticas, que ficou conhecido como um museu imaginário das obras musicais” (GOEHR, 1994, p. 174).



Desta maneira, a tradição forma um *museu imaginário*⁷, cujo acervo é composto pelas “grandes” obras e compositores do passado, sendo que o que não foi escolhido para figurar neste *museu* tende a rumar para o esquecimento. Esse *museu imaginário* é, portanto, o cânone sobre o qual a história da música se torna possível, ou seja, é através da concatenação das obras musicais que no curso histórico foram aceitas no *museu*, que o historiador será capaz de constituir uma história narrável. Assim:

A investigação histórica da música opera com um cânone de obras musicais que, segundo a convicção dos historiadores, “pertencem à história”. Isso não só significa que tenham existido no passado e exercido influência, mas também que se elevaram acima dos escombros do passado. “A história” a qual uma obra pertence – ou da qual permanece excluída – não é a soma do acontecido, o que já seria por si impossível. É a essência daquilo que o presente vê como uma tradição pela qual se sente ligado ou pela qual se sente impulsionado, seja por interesse na própria pré-história, seja por um afã de distanciamento de si mesmo, através da apropriação do estranho e distante (DAHLHAUS, 2003, p. 114).

A tradição, enquanto curadora do *museu imaginário*, traz para seu acervo composições musicais que “se elevaram acima dos escombros do passado”, tomando para si a condição de obra mesmo que essa concepção seja alheia ao momento em que tais composições foram criadas. E mesmo as obras e personagens que compõem o *museu* como seleção do que foi mais significativo dentro da produção musical dos séculos XIX e XX, portanto já entendidas como obra, também sofrem a ação do tempo, de maneira que passam por uma constante releitura para justificar sua validade estética no momento presente.

Todavia, se, por um lado, a historiografia da música se baseia no conjunto de

⁷ A idéia de um *museu imaginário das obras musicais* é trazida aqui através das obras de Dahlhaus (2003) e de Lydia Goehr (1994). O termo *museu* indica a permanência de uma obra do passado no presente, cuja compreensão pode ser facilitada através de uma analogia com as artes plásticas. No caso destas, a obra do passado está exposta para um presente de maneira concreta, isto é, a *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci se encontra no Museu do Louvre em Paris, mas não se pode dizer que a obra *Tristão e Isolda* se encontra no Arquivo Nacional de Wagner em Bayreuth, uma vez que a *partitura* é a obra enquanto potência e não a obra em si. É nesse sentido que o termo *imaginário* é desenvolvido pelos autores citados.

cânones formado pela tradição e nas obras e personagens inseridos no *museu*, promovendo uma constante releitura do passado no presente, por outro, o método de análise de um dado passado é menos uma escolha arbitrária daquele que faz uma história, do que condições próprias do que se analisa. E conclui Dahlhaus:

Os fatos da história da música [...] devem cumprir, como fatos históricos, a função de constituir uma narração histórica ou uma descrição estrutural por um lado. Por outro lado, em sua qualidade de situações musicais, dependem do conceito de música imperante em uma época, em uma região e em uma classe social; dependem, portanto, do que se entendia como música (2003, p.51).

Portanto, estudar Richard Wagner, seja como compositor, seja como autor de textos de estética da música é, antes de mais nada, investigar o “que se entendia como música” em seu tempo, revisitar uma sessão de destaque do *museu imaginário* e travar um “diálogo” com as diversas leituras e releituras deste personagem histórico ao longo de mais de cem anos de sua morte. Mas o termo personagem aqui não se refere a aspectos particulares da vida de Wagner, e tampouco está embasado na crença de que os descaminhos do autor do *Anel do Nibelungo* até a construção do *Festspielhaus* em Bayreuth possam servir como ponto de partida para uma análise de seu legado. É na tentativa de amalgamar os diversos traços e caminhos da produção desse autor que tal termo aparece, uma vez que a atitude de descrevê-lo somente como compositor tende a lançar ao esquecimento uma parte significativa de sua produção. É significativa na medida em que, direta ou indiretamente, “ainda produz efeito”, retomando as palavras de Droysen (DROYSEN, 1967, p. 275 apud DAHLHAUS, 2003, p. 12).

A problemática em torno desse *museu imaginário* nos interessa aqui não apenas por uma questão metodológica, mas também porque, como veremos, é sobre as bases de tal *museu* que Wagner fundamenta o seu discurso no ensaio de 1870.



A obra de Beethoven se constitui no mais forte paradigma⁸ tanto na prática como na reflexão sobre música do século XIX. Com Beethoven, o processo de autonomia estética da música instrumental teria sido levado às últimas conseqüências. Só então a música estaria livre como arte fechada em si, não se sujeitando a qualquer interferência externa e muito menos a qualquer função que não a fruição desinteressada da arte por ela mesma, enquanto voz solitária e única de uma individualidade artística. A ela, agora, não caberia mais pintar as paixões e sentimentos da natureza, mas sim deixar entrever o infinito através da centelha da criação do *gênio*. Porém, ao mesmo tempo em que o trabalho de Beethoven, através das sinfonias, se constitui na sublimação da música enquanto arte independente e desinteressada, ele também teria esgotado as possibilidades de “ascensão” deste gênero artístico, deixando nas gerações posteriores um sentimento de imobilidade perante a criação musical.

Entretanto, segundo Wagner, o próprio Beethoven havia deixado as pistas para o nascimento de uma nova arte, que se configurava, menos como uma saída para o estado da criação musical depois da morte do compositor, mas, acima de tudo, como uma continuidade do processo histórico por ele desencadeado. Assim, o irromper das palavras no último movimento da *Nona Sinfonia* assinalava, ao mesmo tempo, o fim da sinfonia enquanto gênero e também o nascimento do Drama musical. Isso não quer dizer que a composição de sinfonias deveria ser apartada da produção musical, mas sim que tal gênero não possuía mais validade histórica.

Desta maneira, como veremos, Wagner busca a reconciliação entre música e palavra, identificando nesta busca o ato necessário e urgente de tomada de consciência histórica perante a ascensão da música instrumental e o legado beethoveniano. Assim, o

⁸ Quando nos referimos a um “paradigma” ou a uma “obra paradigmática” em música, trata-se de um acontecimento dentro da comunidade musical que, em certa medida, se impõe como referência necessária para os futuros trabalhos desta comunidade, seja como um ato de extrapolação dos limites de um gênero musical – como é o caso da *Nona Sinfonia* de Beethoven – seja pela sistematização de um conceito estético-



ensaio *Beethoven* se insere dentro de uma parte significativa da obra de Wagner, uma vez que propõe uma releitura de uma história dentro de um presente, para que através dessa reflexão, esse presente possa construir as bases para a redenção da arte em um futuro.

Ora, o projeto de *Gesamtkunstwerk* não era apenas uma modificação composicional no cenário operístico de seu tempo, que, segundo Wagner, encontrava-se em decadência. Ele certamente almejava fins mais audaciosos: tratava-se de um processo necessário e urgente pelo qual a arte teria que passar, promovendo uma *reeducação* do público através do modelo grego. Porém, não era através da reprodução, pura e simples, da tragédia grega dentro do século XIX que tal projeto seria possível. Tratava-se de uma releitura de um passado que, para servir de modelo, teria que passar por uma minuciosa reflexão dentro do pensamento moderno, para somente assim ser levado a êxito. E, uma vez que a arte, tendo na música seu apogeu, estava longe de ser apenas entretenimento, posto que era vista como elemento indispensável e primordial no desenvolvimento histórico do homem, no projeto wagneriano ela era, em seu sentido último, a possibilidade de uma reforma da espécie humana rumo ao melhor⁹.

Todavia, não bastava apenas a prática musical propriamente dita para tornar possível tal projeto. Era preciso uma reflexão aprofundada do estado de coisas em que arte se encontrava naquele tempo e da especificidade do momento histórico em que ele se encontrava e que, desta forma, permitia que fosse aquele o instante único e necessário para que tal mudança ocorresse, e que ele, Wagner, fosse o responsável por ela. Este é o traço mais marcante não só no ensaio *Beethoven*, mas também em sua obra em prosa como um

histórico através de uma obra teórica. (Cf. KUHN, 1994).

⁹ É importante salientar que os conceitos de humanidade, povo e pátria se confundem dentro da obra wagneriana. Assim, por vezes, a humanidade aparece em seu significado mais geral e por outras parece querer referir-se ao povo alemão como portador de uma cultura superior e, desta maneira, o único capaz de levar a êxito seu projeto.

todo¹⁰.

Wagner escreve no já citado Prefácio a suas *Obras Completas*:

A mim mesmo sempre me casou sofrimento e amargura ter que escrever sobre minha arte, enquanto eu preferia muito mais que outros o fizessem. Quando finalmente eu me habituei a essa necessidade, pois compreendi porque os outros não poderiam falar sobre o que me inspirava naquele momento, foi se tornando, com o tempo, cada vez mais claro para mim que habitaria no meu interior uma elevada compreensão do significado mais abrangente [weiter gehende Bedeutung] da minha criação artística, do que apenas algo que acompanha uma individualidade arrogante, artificial e problemática (G.S.D. I, p. VI).

Podemos inferir que o que o inspirava naquele momento seria algo que por seu caráter de novidade não poderia ser entendido por outras pessoas. Tratava-se de um “renascimento da arte ela mesma”, sobre o qual somente ele, como responsável por tal acontecimento, poderia falar. Assim, mesmo que a tarefa de escrever sobre sua arte lhe causasse sofrimento, era necessário executá-la; pois somente através dela o “significado mais abrangente” de sua criação poderia ser compreendido. Porém, tal compreensão não era uma

¹⁰ Wagner deixou cerca de seis mil cartas e mais de dez volumes de obras em prosa. Segundo o verbete *Wagner* do *The New Grove* (DAHLHAUS; DEATHRIDGE, 1988), pode-se dividir seus escritos em quatro períodos: *O primeiro período (1840-1842)* se refere à época da extrema pobreza em Paris, na qual Wagner foi levado a escrever por necessidade, criando textos jornalísticos e ensaios com um tom ficcional. É dessa época os textos de *Ein deutscher Musiker in Paris: Novellen und Aufsätze* (Um Músico alemão em Paris: Novelas e ensaios), publicados em tradução para o francês na *Gazeta Musical Parisiense* no ano de 1840. Nessa época Wagner já usa à mancha as metáforas religiosas para narrar sua jornada e se, por um lado, o emprego de tais metáforas serve para reforçar a redenção da arte e da música através de sua ação em seu instante histórico especial e único, por outro, as vozes dos movimentos pré-românticos e a religião da arte se fazem presentes no pensamento wagneriano desde sua juventude. *O segundo período (1849-1851)* foi denominado como os Anos da Revolução, nos quais Wagner é influenciado pela crítica da religião de Feuerbach, reconhecendo na revolução estética o meio pelo qual seria possível realizar a *Kunstwerk der Zukunft* (Obra de Arte do Futuro) e propor uma saída para a sociedade da época, que, segundo ele, estava corrompida pela religião. São deste período três dos principais textos de fundamentação da *Gesamtkunstwerk*: *Die Kunst und die Revolution* (A arte e a Revolução) de 1849, *Das Kunstwerk der Zukunft* (A Obra de Arte do Futuro), publicado no mesmo ano e *Oper und Drama* (Ópera e Drama), publicado entre 1850 e 1851. É depois do segundo período que Wagner entra em contato, no ano de 1854, com os livros de Arthur Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação* e *Parerga e Paralipomena*, que o influenciam fortemente. Tal influência deságua no *terceiro período (1869-1872)* que, ainda segundo Dahlhaus e Deathridge, consiste na época em que o compositor retomou *O Anel do Nibelungo*, depois de escrever *Tristão e Isolde* e *Os Mestres Cantores*. Depois do contato com a filosofia schopenhaueriana, Wagner vai dar nova roupagem ao conceito do drama musical, adotando uma argumentação mais abstrata, que, como veremos, culmina no *Beethoven* de 1870. *O quarto período* compreende os anos em Bayreuth e sua colaboração para o periódico *Bayreuther Blätter* (Páginas de Bayreuth). Nessa fase Wagner já gozava de uma grande reputação não só dentro do cenário musical da Europa da época, como também nos círculos intelectuais da Alemanha, nos quais suas ideologias eram constantemente difundidas. Nos ensaios dessa época, como „*Erkenne dich selbst*” (Conhece-te a ti mesmo) e *Heldentum und Christentum* (Heroísmo e Cristianismo), o autor intensifica seus ataques

simples constatação de como o compositor criara sua arte, mas, antes de tudo, uma tomada de posição, um ato de engajamento no partejar de uma nova arte que, em seu significado último, propunha um passo à frente rumo à redenção da humanidade pelo Drama. Assim, Wagner continua seu prefácio convidando para trilhar junto com ele o caminho para esse renascimento, aquele que se guia pelo “ímpeto da imediata necessidade artística”, deixando de lado os que se guiam por “especulações abstratas”. Dessa maneira, seus escritos serviriam para iluminar esse caminho e seriam o testemunho da vida de um artista que, como ele define, buscou a vida em sua própria arte. Porém, ele esclarece: “Mas essa vida é precisamente a verdadeira música, que eu identifico como a única arte verdadeira do presente e do futuro” (G.S.D. I, p. VII).

Assim, o projeto da *Gesamtkunstwerk* estava longe de ser apenas uma reformulação da ópera na qual as partes que compõe o todo operístico teriam o mesmo peso e importância. Tal projeto, como já foi dito, não se esgotava na prática e, dada a sua complexidade, teria que passar por uma investigação teórica que daria as bases para que ele acontecesse. Esse “renascimento da arte ela mesma” refletia sobre o momento presente e apontava para um futuro, no qual a arte seria entendida em sua complexidade e profundidade, deixando para trás a trivialidade que dominara o gosto do público, corrompendo a sociedade como um todo. Deixaríamos de perceber somente “uma sombra da verdadeira arte” para ascender à apreensão da essência da arte em sua plenitude. Portanto, o projeto wagneriano não seria apenas uma transformação dentro do momento presente, ele também traçava uma história do futuro, na medida em que profetizava que, ao fim do caminho, o homem reencontraria a harmonia e a perfeição perdida desde a queda da civilização helênica.

ao judaísmo e aprofunda sua concepção de *raça*, identificando na arte a possibilidade do que ele chamou, nesta

Todavia, não era a releitura de um passado longínquo, nem a necessidade de livrar as artes e a música da condição de algo supérfluo e trivial em que se encontravam, e nem a promessa de um futuro redentor que faziam com que aquele momento fosse o instante histórico capaz de realizar a mudança profunda que tal projeto propunha. O Drama Musical e a idéia da *Gesamtkunstwerk* tinham suas condições de possibilidade em um momento histórico imediatamente anterior, no qual a ação de uma individualidade artística tinha conduzido a música para um estágio de perfeição que desaguardaria inevitavelmente no projeto wagneriano. É neste sentido que a figura de Beethoven adquire uma grande importância dentro da argumentação de Wagner.

Assim, como já sabemos, não bastava para Wagner o entendimento individual da especificidade do momento em que ele se encontrava. Era preciso uma teoria que refletisse tal momento e a possibilidade de contemplação do projeto da *Gesamtkunstwerk*. Era preciso traçar o curso histórico que teria como consequência inevitável o Drama. É desse espírito que se nutre o *Beethoven*. Ao invés de traçar uma biografia do compositor da *Nona Sinfonia* ou analisar sua obra através do texto musical, Wagner conduz seu ensaio de maneira bastante peculiar.

O ensaio versa sobre o desenvolvimento do gênero sinfonia dentro da força criadora de Beethoven; portanto, refletindo sobre a história da música enquanto história das obras que compõem o *museu imaginário*, investigando em que medida o legado beethoveniano se configura como estágio anterior ao estabelecimento da *Gesamtkunstwerk*, que já é em si um retornar a uma história longínqua, qual seja, o drama grego.

Mas, os meios pelos quais Wagner atribui a criação de Beethoven e, sobretudo, a *Nona Sinfonia*, qual seja, esse caráter de condição anterior necessária para o estabelecimento da *Gesamtkunstwerk*, não versa sobre a música enquanto prática e nem se dá pela análise de

última fase, de *Regeneração do Gênero Humano* (Regeneration des Menschengeschlechtes).



um estilo musical anterior que desemboca em outro, como desenvolvimento de recursos técnicos composicionais. É antes a busca de uma legitimação filosófica, que reflete sobre o entendimento da música enquanto manifestação do *sublime*, que lançará novo lume à obra de Beethoven, identificando nela os alicerces do projeto wagneriano. Essa legitimação filosófica é dada no ensaio *Beethoven*, como já mencionado, através da filosofia schopenhaueriana.

Desta maneira, poderíamos dizer que temos dentro do *Beethoven* um entendimento híbrido da música. Se, por um lado, a música é entendida em sua presentidade sonora e na assimilação dessa presentidade pela tradição, através do conceito de *obra*; por outro, a música é objeto de uma investigação filosófica, na qual adquire uma característica mais ligada com a questão da estética musical e da manifestação do sublime através da individualidade do artista que cria¹¹. Esse enfoque, segundo Dahlhaus, está fundamentado nos movimentos pré-românticos. A própria aproximação da música com a filosofia parece estar ligada com esse conceito de música enquanto subjetividade e com a elevação da música à condição de obra de arte, que possui um fim em si mesma e que não mais se legitima através de uma função.

Resta-nos, portanto, investigar o diálogo que o ensaio de 1870 trava com a concepção de música dentro do século XIX, identificando tal exercício como uma interpretação de interpretações.

Assim, na primeira parte deste trabalho tratamos dos pressupostos sobre os quais acreditamos que o *Beethoven* de Wagner é construído. Para tanto, dividimos essa parte em dois capítulos. O primeiro é dedicado ao entendimento da música dentro dos movimentos pré-românticos e dentro do romantismo literário alemão, analisando de que maneira a música instrumental se configura como elemento chave desse entendimento e possui no

¹¹ Seguindo essa linha análise, poderíamos dizer que o *Beethoven* de Wagner está inserido na própria história inerente à investigação musicológica e à estética da música, de maneira que história e estética se entrecruzam na



gênero Sinfonia e na obra de Beethoven sua mais acabada manifestação. Para tanto, lançamos mão de textos sobre música de autores como Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, autores cujas reflexões acerca da arte musical vão definir grande parte da estética da música do século XIX.

No segundo capítulo tratamos do lugar da música na “metafísica do belo” de Schopenhauer. Apresentamos também, pontualmente, aspectos do sistema filosófico do autor em *O Mundo como Vontade e Representação*, sem os quais a concepção schopenhaueriana da música seria incompreensível.

Dessa maneira, podemos, enfim, rumar para a segunda parte, na qual verificamos de que maneira Wagner identifica em Beethoven a concretização da filosofia schopenhaueriana no intuito de fundamentar historicamente o projeto de *Gesamtkunstwerk*. Nesta parte analisaremos a coerência interna do *Beethoven* de Wagner, estabelecendo relações entre o ensaio de 1870 e as concepções de música expostas na parte II e III.

À guisa das considerações finais, propomos uma associação do Drama com a música absoluta, analisando o modo pelo qual o ensaio *Beethoven* traz à tona aspectos da compreensão de música da primeira fase do Romantismo, legitimando o diálogo de Wagner com o “acervo” do *museu imaginário*.



I

PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS, PRESSUPOSTOS ESTÉTICOS

1. Poética do Inefável: a música instrumental no Romantismo literário alemão

*Mas se os anjos do Céu olharem lá do alto para todo
este deleitoso jogo que nós denominamos de arte, –
devem sorrir, enternecidos com o gênero humano na
terra, sorrir-se do artifício inocente desta arte dos sons,
através da qual o ser mortal se quer elevar até eles.*

W. H. Wackenroder

A passagem do século XVIII para o XIX marca a ascensão da música instrumental enquanto manifestação do *sublime*, o entendimento da criação musical enquanto *obra* e conseqüentemente, o estabelecimento do *museu imaginário das obras musicais*. Tais acontecimentos, intimamente ligados, estão baseados no processo de autonomia estética da arte, que agora não tem mais a necessidade de cumprir uma função, estando, assim, livre para a contemplação *desinteressada*, na qual a música passa a ser entendida como produto do *gênio*. A função de imitar a natureza, vista pelo pensamento ilustrado como condição primordial da arte, passa a ser elemento secundário nas últimas décadas do século XVIII.

A arte como imitação da natureza, conceito que perpassa toda a história do pensamento ocidental ao menos até o século XX, quando aplicado à música mostra-se impreciso e lança-se a uma abstração que põe em risco sua legitimidade. Como imitar este ou aquele fenômeno através da abstração do som? Como representar em música? Como garantir a transmissão, através dela, de um conteúdo que é estranho a ela? Essas são algumas

questões das quais se ocuparam e se ocupam as reflexões de música dentro da Estética desde sua origem enquanto disciplina, no século XVIII, quando foi definida por Baumgarten como a ciência do conhecimento sensitivo (BAUMGARTEN, 1993).

Ora, com o pensamento racionalista a natureza passa a ser algo mensurável e passível de ser expressa por conceitos. O método de Descartes visava fornecer ao homem um conjunto de regras que permitiriam ordenar o conhecimento, e apenas a razão seria capaz de levar à contemplação da verdade. O *cogito* cartesiano buscava, portanto, a efetivação de um conhecimento verdadeiro através do exercício da razão. Para tanto, tudo que o espírito humano era capaz de conhecer deveria estar sob o crivo das regras da matemática, pois elas estariam acima das contingências espaços-temporais. Destarte, o projeto de *Mathesis Universalis* cartesiano consistia em estender a todos os domínios do conhecimento estas regras, podendo assim permitir à natureza abrir-se para o entendimento humano.

A arte, portanto, enquanto criação humana e enquanto simulacro de uma natureza mensurável, também deveria passar pelo crivo de uma razão pela qual tudo se dá a conhecer. Assim, o conceito do qual falávamos, aquele da arte como imitação da natureza, é o meio pelo qual o pensamento racionalista vai buscar a ciência do belo. Uma vez salvaguardada como ciência, a arte poderá submeter-se às leis da razão e aspirar, então, a uma validade universal. Entretanto, dentro dessa concepção a música geralmente encontra uma posição modesta perante as demais artes. A poesia seria o grande “órgão da razão”, e a música, por sua vez, por sua “tendência à subjetividade”, teria uma função menor dentro da vida do homem, como escreve Fubini:

Para o espírito racionalista-cartesiano que domina na cultura [...], a arte e o sentimento não desfrutam de autonomia própria e não cumprem nenhuma função essencial na vida do homem; representam apenas formas inferiores de conhecimento. Nas classificações hierárquicas das artes, geralmente se coloca a música em último lugar, e a poesia em primeiro. Este privilégio concedido à poesia não corresponde necessariamente a um maior conteúdo artístico, mas sim a um maior conteúdo conceitual [...]. A música se dirige aos sentidos, ao ouvido; a poesia, à razão: isto, em última análise, constitui o motivo de sua supremacia (1971, p. 14-15).

O Abade Charles Batteux publicou em 1746, impregnado deste espírito racionalista, um tratado de título bastante elucidativo, a saber, *Lex beaux-arts réduits à un même principe* (As Belas-artes reduzidas a um mesmo princípio). Conforme ele esclarece na introdução: “As regras são multiplicadas pelas observações feitas sobre as obras; elas deveriam se simplificar, conduzindo estas mesmas observações a princípios comuns” (1961, p. 1). E este princípio do qual fala Batteux não é outro senão o princípio da imitação, nele teria a arte seu objetivo primeiro. Mas e a música? Escreve Batteux: “A música me fala por sons: essa linguagem me é natural: se eu não a compreendo, é porque a arte corrompeu a natureza, ao invés de aperfeiçoá-la” (1961, p. 262-3).

Assim, percebemos a música como uma linguagem natural dos homens, passível de ser compreendida, submetida ao entendimento humano. Batteux emprega aqui o conceito de *mimese*, no qual a arte não imita simplesmente a natureza mas, na medida em que a imita, a aperfeiçoa. O autor denuncia ainda a superficialidade da arte de sua época ao afirmar que a arte corrompeu a natureza, já que aquela se tornou alheia à sua função mais primordial, desviando-se de seu caminho natural e verdadeiro. Portanto, segundo ele, só a volta da imitação, entendida como *mimese*, poderia dar as condições necessárias para que a arte continuasse sua tarefa, qual seja, imitar a natureza e, assim, aperfeiçoá-la. Se a busca de uma regra comum está legitimada pela imitação de uma natureza estática e sujeita ao conhecimento humano, todas as artes devem cumprir as mesmas regras para tornar a multiplicidade das observações em matéria unívoca da razão humana. Pois, por mais que se

reconheça a multiplicidade, o século XVIII almeja o único e universal, para que uma lei estabelecida e comprovada pelo exercício da razão possa ser válida para todas as manifestações particulares e diversas do objeto analisado¹. Assim, embora Batteux explique separadamente cada uma das artes, toda arte particular pode e deve passar pela regra da imitação para assim, e só assim, ter validade dentro do pensamento ilustrado.

A questão da imitação não é, de forma alguma, nova dentro da reflexão sobre arte, mas no século de Batteux não só a pintura e a escultura serão entendidas como arte mimética, como também a dança, a poesia e a música. Mas como a música poderia integrar o quadro das artes, uma vez que só cabe a ela falar por sons? Ora, imitar os sentimentos e as paixões humanas é o fim para o qual deve se orientar esta arte:

A palavra nos instrui, nos convence, é o órgão da razão: mas o som e o gesto são os órgãos do coração: eles nos emocionam, nos ganham, nos persuadem. A palavra exprime a paixão somente por meio de idéias às quais os sentimentos são ligados, e como por reflexão. O som e o gesto chegam diretamente e sem nenhum desvio ao coração. Em resumo, a palavra é uma linguagem instituída, que os homens fizeram para comunicar mais distintamente suas idéias: os gestos e os sons são como que o dicionário da simples natureza; eles contêm uma língua que todos sabemos logo ao nascer [...] ela é viva, curta, enérgica (BATTEUX, 1961, p. 254-5).

Os gestos da dança e o som da música possibilitariam ao homem o decifrar da natureza em seu sentido mais profundo, uma vez que falam dos sentimentos naturais contidos no homem desde o seu nascimento. Por essas artes ele, enfim, estaria completo através da conjugação entre razão, que é dada pelas palavras, e coração. Mas para que a música cumpra sua função é necessário que ela sirva de suporte para as palavras, tornando as idéias mais “tocantes” para o espírito humano, pois o sentimento e a percepção da natureza, enquanto produtos do homem, também devem passar pela razão. Assim, a música da qual fala Batteux é a vocal, ou seja, a música como suporte da poesia. Para ele: “Existem dois tipos de música: uma que não imita mais que os sons e os ruídos ‘*non-passionnés*’: esta

¹ Cf. CASSIRER, 1992.

corresponde à paisagem na pintura. Outra que exprime os ‘*sons animés*’, e contém os sentimentos” (BATTEUX, 1961, p.266).

Esta música *non-passionné*, desprovida de conteúdo, é a música instrumental definida mais adiante como uma *demi-vie* (semivida): apenas a metade de um todo completado pela poesia e que, em sua qualidade de incompleta, é incapaz de cumprir sua função, qual seja, imitar os sentimentos e as paixões. E por não haver nela um sentido preciso e, desta maneira, tornar-se apartada do entendimento humano, a música instrumental é descrita por Batteux como “um idioma desconhecido, e por consequência, inútil” (1961, p.267).

Assim, o pensamento racionalista engendra uma “estética do sentimento” para a arte musical, associando o sentimento ao que é “simples e natural”, usando as palavras de Dahlhaus (1991). Mas aqui devemos atentar para o que está sendo entendido como sentimento, para tanto lembremos Dubos em suas *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura), de 1719:

Assim como o pintor imita os traços e as cores da natureza, da mesma forma o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões da voz, enfim, todos esses sons, com ajuda dos quais a própria natureza exprime seus sentimentos e suas paixões. Todos esses sons, como já expusemos, têm uma força maravilhosa para nos comover, porque eles são signos das paixões, instituídos pela natureza, da qual receberam sua energia, enquanto que as palavras articuladas são apenas signos arbitrários das paixões (1961, p.444).

Portanto, trata-se de um sentimento externo ao artista, já que nele age diretamente a natureza, sendo esta que regula suas ações. É na medida em que imita os sentimentos e paixões, exprimidos pela natureza, que a música torna-se compreensível e pode, assim, configurar-se como arte mimética, pois, como esclarece Dubos, “os primeiros princípios da música são os mesmos que os da poesia e da pintura. Como a poesia e a pintura, a música é uma imitação” (1961, p. 460).

Através da união entre a harmonia, o “grande encanto para as orelhas”, ritmo e voz, que, como base para as palavras, entoa uma melodia, a música pode falar ao coração. Desta

maneira, como Batteux, Dubos também entende a arte musical, sobretudo, como um instrumento com o qual a poesia se torna mais “emocionante” para quem a ouve. Mas explica ele:

Esta arte quis ainda fazer imitações de todos os ruídos que são os mais capazes de nos causar impressões quando nós os ouvimos na natureza. A música serve-se de instrumentos apenas para imitar esses ruídos, nos quais nada existe de articulado, e nós comumente chamamos a essas imitações de Sinfonias [...] apesar dessa música ser puramente instrumental, ela não deixa de conter uma imitação verdadeira da natureza. [...] há diversos ruídos na natureza capazes de produzir um grande efeito sobre nós, quando os fazemos ouvir a propósito nas cenas de uma peça dramática. A verdade da imitação de uma sintonia consiste na semelhança dessa sinfonia com o ruído que ela pretende imitar (DUBOS, 1961, p.447-8).

As sinfonias descritas por Dubos nessa passagem são as aberturas de óperas, que, segundo ele, serviriam para preparar o ouvinte para a encenação dramática que viria. Entendida como parte integrante e inseparável da ação melodramática, essas sinfonias teriam a função de causar efeitos nos que ouvem, como a descrição de uma tempestade em uma ópera de M. Marais, por ele citada. Assim, qualquer consideração acerca da música instrumental como arte autônoma está completamente apartada da exposição de Dubos. Não obstante, o autor reconhece na música instrumental uma “imitação verdadeira da natureza”; mas tal imitação, sem as palavras que falam à razão e nas quais o homem se reconhece, seria incompleta e medíocre. Vejamos:

Essas peças de música que nos comovem sensivelmente quando fazem parte de uma ação teatral, agradariam apenas mediocrementemente, se as fizéssemos ouvir como sonatas ou peças de sinfonia separadas, a uma pessoa que nunca as tenha ouvido na ópera e que, conseqüentemente, as julgaria sem conhecer o seu maior mérito, qual seja, a relação que elas possuem com a ação, na qual, por assim dizer, elas desempenham um papel (DUBOS, 1961, p.460).

Assim, ambos os autores vão identificar na música instrumental, isto é, na música sem palavras, uma arte incompleta e inútil, que não é capaz de cumprir a função de imitar as paixões e os sentimentos da *belle nature*, tornando o conteúdo da natureza, em sua

simplicidade imanente, ininteligível ao homem do século XVIII. Ao compositor cabe, portanto, saber imitar os traços dos sentimentos da natureza da maneira mais verossímil possível. Acerca do papel do compositor nessa estética do sentimento escreve Dahlhaus: “[o compositor] é mais o pintor de sentimentos estranhos do que exibicionista dos próprios” (DAHLHAUS, 1991, p.33). Estamos aqui diante de uma concepção de sentimento que, como veremos, difere daquela empregada na metafísica da música do Romantismo e se distancia, sobretudo, do significado para o qual somos levados hoje a empregar para as palavras “sentimento” e “expressão”, repetida à exaustão na “estética de leigos”, para empregar um termo cunhado por Dahlhaus².

Johann Georg Sulzer também reconhece na música instrumental uma arte incompleta, mais destinada à dança e às marchas militares. Em sua *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Teoria Geral das Belas Artes)³ ele define a música instrumental como “a música cujo canto compõe-se meramente de sons inarticulados” que não expressam as paixões e sentimentos “em uma língua compreensível” e, dessa maneira, são apenas “ruídos vazios” e “não tocam o coração”. A música instrumental não teria uma “finalidade” específica e funcionaria melhor servindo de suporte para as palavras: “com isto aprendemos com absoluta certeza que a música somente cumpre efeito plenamente quando ela está associada à arte poética, quando músicas vocal e instrumental estão ligadas” (SULZER, 2004, “Instrumentalmusik”).

² Segundo Dahlhaus, o conceito “expressão” sofreu uma erosão de seu significado, tornando-se vago e ambíguo no século XX. Tal conceito reconhece na música o meio pelo qual o compositor e o intérprete podem “exprimir” os estados de alma que os motivam, passando tais sensações para o ouvinte. Assim, essa tarefa é entendida, ainda hoje, como o fim para o qual deve rumar toda “boa” música, isto é, o compositor é “bom” na medida em que consegue transmitir tais estados anímicos. Para o período que estamos analisando tal conceito não pode ser empregado, uma vez que na estética musical do XVIII, os conceitos “expressão” ou “sentimento”, não estão associados à “expressão da alma” do compositor ou do intérprete, mas, antes, associam-se à representação da natureza.

³ A obra citada foi publicada em dois volumes, entre 1771 e 1774, e foi o primeiro léxico em língua alemã que procurava sistematizar os conceitos da Estética. Verbetes como “Música Instrumental”, “sinfonia” e “canto” foram definidos por Sulzer à luz da concepção de arte da *Aufklärung*, o Iluminismo alemão.

A supremacia da música vocal perante a instrumental, apresentada aqui pelos escritos dos autores citados, era uma idéia que pairava sobre os mais variados campos da intelectualidade da época. Tal julgamento que, como vimos, identificava na música vocal a “verdadeira música”, capaz de imitar os sentimentos, enquanto que a música instrumental era relegada à condição de arte incompleta, incapaz assim de cumprir plenamente sua função mimética, tem sua raiz já no entendimento de música na Antiguidade Grega. No diálogo entre Sócrates e Glauco do Livro III de *A República*, Platão esclarece os três elementos inseparáveis da arte musical:

- Mas sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo.
- Pelo menos isso, sou.
- E pelo que respeita às palavras, sem dúvida que não diferem nada do discurso não cantado, quanto a deverem ser expressivas segundo os modelos que há pouco nos referimos, e da mesma maneira?
- É exacto.
- E certamente a harmonia e o ritmo devem acompanhar as palavras?
- Como não? (PLATÃO, 1993, p. 127).

Desta maneira, vai se formando no pensamento ocidental uma idéia de que a música vocal seria a “verdadeira música”, na qual os sons seriam uma maneira de tornar as palavras mais inteligíveis e facilitar a memorização do conteúdo do texto, seja ele um instrumento de educação do cidadão grego, seja ele um meio de transmissão e propagação da doutrina cristã medieval. Assim, a exaltação da música vocal no século XVIII era menos uma escolha do que era salutar naquele momento histórico, do que uma idéia baseada no entendimento da música como veículo de um texto. Idéia essa que está, por sua vez, ancorada em uma produção musical que a contempla, na qual a música não poderia ser dissociada de sua função.

Portanto, a concepção platônica de que a música ou melodia (*mélós*) é formada pela união entre harmonia, ritmo e palavra, permanece como o traço mais marcante da produção musical ao menos até o século XVII, quando a música instrumental adquire maior

autonomia perante a vocal, como observa Dahlhaus:

A concepção antiga contra a qual a idéia de música absoluta deve se afirmar, herdada da Antigüidade e nunca contestada até o século XVII, definia a música, segundo a formulação de Platão, como formada de *harmonia*, *rhythmos* e *logos*. Por harmonia, compreendia-se as relações entre os sons ordenados em um sistema racional; por ritmo, a ordem temporal da música, que incluía na Antigüidade a dança ou o movimento regado; e por logos, a linguagem como expressão da razão humana (1997, p. 15).

Em um sistema de antíteses, o século XVII assistiu à criação e elevação do melodrama como gênero musical que era capaz de aliar a abstração dos sons musicais com o conteúdo de um texto agora não mais sacro ou religioso. Num gesto de recusa à complexidade da polifonia, que tornava o texto incompreensível, a Camerata Fiorentina retoma a primazia da palavra sobre a música através da linguagem harmônico-melódica e do *recitar cantando*, buscando suas bases no modelo da Grécia Antiga. Paralelamente, a música instrumental começou a se mover em sua própria linguagem, através da improvisação e da ascensão do gosto pelo virtuosismo dos instrumentistas, sobretudo na Itália.

Entretanto, se, por um lado, as formas instrumentais puras começaram a figurar entre a produção musical da época, por outro, é apenas em fins do século XVIII, quando a criação musical passa a ser entendida como *obra*, que aquela concepção de que falávamos será refutada. Sulzer ainda considera a melodia como um correlato do canto. Para ele a melodia, que cumpre melhor sua função quando associada com as palavras, é o essencial na arte dos sons, enquanto que a harmonia serve apenas de meio para tornar o conteúdo do texto mais tocante.

A forma sonata, através de sua estrutura dialético-discursiva, reclamava a sua validade diante do pensamento racionalista, que via na poesia o ponto máximo das artes e acusava a música instrumental de mero “ruído vazio [...] destinado ao divertimento” e que “não toca o coração”, como define o próprio Sulzer. Essa acusação, como vimos, repousava principalmente sobre a idéia de que a música sem texto não é capaz de transmitir o que quer

que seja de forma completa. Ela não pode pintar os matizes das paixões expressas pela natureza e não se dá à vinculação de qualquer significado preciso. Apreciar a música instrumental era lançar-se numa abstração e rumar ao desconhecido, o que para o pensamento ilustrado era submeter a soberania da razão a elucubrações infundadas.

É sobre esse “lançar-se numa abstração” que os movimentos literários pré-românticos vão fundamentar o conceito de música do século XIX. Em outras palavras: é justamente nesse caráter de ser assemântica e de não ser passível de portar qualquer coisa que não seja o som ele mesmo, visto como uma deficiência pela reflexão ilustrada, que em fins do século XVIII, a música instrumental deixa de ser uma *demi vie*, um “ruído vazio”, para se tornar a manifestação mais acabada e *sublime* da criação humana. Assim, “a estética da sensibilidade, que era uma espécie de psicologia exaltada foi substituída pouco a pouco, em fins do séc. XVIII pela estética romântica que fala de música por meio de categorias metafísicas” (DAHLHAUS, 1997, p.60).

O termo *Pré-romantismo* começou a figurar dentro da teoria literária somente por volta de 1910, e entende-se por tal termo não apenas um movimento literário, mas a propensão a uma valorização da imaginação e da afetividade que se estendeu por todos os campos do pensamento no século XVIII, sobretudo na Alemanha. Entendidos comumente como uma reação contra o racionalismo da *Aufklärung* (Iluminismo Alemão), os movimentos pré-românticos estão intimamente ligados aos conceitos da filosofia iluminista e constituem, antes, uma radicalização dessa filosofia, subvertendo seus preceitos, valorizando a intuição e a expressão individual dentro da criação artística⁴.

Na esteira da *Aufklärung* surge o movimento chamado *Empfindsamkeit*, cuja tradução

⁴ Cf. SOURIAU, 1990, p. 1170.



mais próxima seria “sentimentalidade”⁵. A palavra é uma tradução para o alemão de *sentimental* do inglês, e logo se tornou termo-chave do século XVIII. O *Empfindsamkeit* surge por volta de 1760 como proposta de complementação ao racionalismo exacerbado da *Aufklärung*. As principais bandeiras deste movimento serão a valorização da sensibilidade e do sentimento e a secularização de princípios religiosos, sob influência do Pietismo⁶. O maior emblema do *Empfindsamkeit* é, segundo Ritter, a obra de 1772, *Die Leiden des jungen Werthers* (Os Sofrimentos do Jovem Werther) de Johann Wolfgang Goethe (RITTER, 1974, pp.279-308).

Outro importante movimento de renovação literária foi conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) que, segundo Karthaus (2000), vai de fins da década de 60 até inícios da de 80 do século XVIII. O nome do movimento advém da peça de mesmo nome do autor alemão F. M. Klinger, de 1776. Seus representantes, conhecidos como *Stürmer und Dränger*, são em sua maioria jovens na faixa de vinte anos, unidos pela atitude de rebeldia perante os ditames da razão e do absolutismo. Entre os *Stürmer und Dränger* destacam-se J.G. Hamann (1730-1788), J.G. Herder (1744-1803), F.M. Klinger (1752-1831), M.R. Lenz (1751-1792), e ainda os jovens J.W. Goethe (1749-1832) e F. Schiller (1759-1805)⁷.

⁵ Uma tradução para a palavra *Empfindsamkeit*, que define o nome do movimento, só pode ser legitimada dentro do intuito de esclarecer melhor, entre nós, seu uso dentro do século XVIII. O termo é uma substantivação do adjetivo *empfindsam*, e só é empregado para definir o movimento do qual falamos. Como grande parte da terminologia empregada nessa época, a transposição do significado que a tradução sugerida “sentimentalidade” propõe nos nossos dias constitui em anacronismo. Já na época se diferenciavam as palavras *Empfindsamkeit* e *Empfindelci*: a primeira trata da valorização do sentimento em seus estados corporais e anímicos e a segunda é um esvaziamento de sentido e pode ser mais aproximada ao que entendemos hoje dentro da linguagem comum por *sentimentalismo*.

⁶ Segundo Lacoste, o Pietismo foi o maior movimento de renovação religiosa depois da reforma, fenômeno que marcou todos os aspectos da cultura alemã. Tal movimento estava baseado numa transposição afetiva à doutrina cristã, através da interpretação das escrituras. Um contato com o livro sagrado acrescentaria não só ao intelecto do fiel, mas exerceria efeitos em todos os campos da ação deste. O pietismo, iniciado pela Igreja Luterana Alemã em fins do século XVII, via na teologia racionalista uma barreira ao verdadeiro sentido da fé. Uma real ascensão ao Divino seria possível através do sentimento, ele mesmo, puro e genuíno do fiel (Lacoste, 1998, pp.907-909).

⁷ Esses dois últimos, Goethe e Schiller, tornar-se-ão, mais tarde, os pilares do chamado período clássico da literatura alemã, também conhecido como *Kunstperiode* (Período da Arte) ou *Goethezeit* (Era Goethe).



O *Sturm und Drang* surge como uma radicalização da *Aufklärung*, valorizando e trazendo para o pensamento ilustrado o sentimento⁸ enquanto manifestação individual do homem, sob o imperativo do “Pensai menos e vivei mais!”, definido por J.G. Hamann (ROSENFELD, 1991, p.25). O Iluminismo teria concebido o homem enquanto indivíduo senhor de seus atos que, através do bom uso da razão, poderia a um só tempo exercer sua liberdade individual e participar ativamente do todo social. Mas, como esclarece Rosenfeld:

O individualismo da Ilustração, que se manifestou na proclamação dos Direitos do Homem (Revolução Francesa), é levado pelo “*Sturm und Drang*” a tal excesso que acaba negando e invertendo as conquistas do Século das Luzes e os momentos positivos da filosofia do liberalismo (1991, p. 10).

Assim, aquele individualismo baseado na razão como “essência comum a todos os homens”, ainda segundo Rosenfeld, é levado às últimas conseqüências pelo *Sturm und Drang* através da valorização da sensibilidade única e individual do homem, que se manifesta de maneira impetuosa através da criação artística. Agora o conceito de originalidade, ligado à força criadora de uma individualidade, é a categoria mais importante no julgamento estético. Desta maneira, embora o movimento tenha combatido muitos preceitos do Século das Luzes, é nas mudanças promovidas pelo Iluminismo que o *Sturm und Drang* encontrará suas condições de possibilidade, configurando-se antes como tributário do pensamento da Ilustração do que como um movimento de oposição radical.

O mote principal do *Sturm und Drang* é a exaltação do conceito de *gênio*, de tal maneira que o período também é conhecido como *Geniezeit* ou *Genieperiode* (Época do gênio), e era em Shakespeare que tal conceito via sua mais acabada personificação. Em um

⁸ A exaltação do sentimento em oposição à racionalização é uma das características do *Sturm und Drang*, como mencionado acima. Entretanto, é importante fazer uma distinção entre duas palavras da língua alemã que entre nós traduz-se apenas por uma, a saber, “sentimento”. A palavra *Empfindung*, que define o movimento *Empfindsamkeit*, remete mais a um sentimento acentuado, sentido também pelo corpo, mas, sobretudo pela alma; é um sentimento espiritual, daí as associações do *Empfindsamkeit* com a secularização de princípios religiosos e com o Pietismo. Já a palavra *Gefühl*, que está mais ligada com o *Sturm und Drang*, engloba também os sentimentos de calor, dor etc; daí a possibilidade do movimento agregar o conceito de sentimento com a

texto de 1771, intitulado *Para o Dia de Shakespeare*, escreve Goethe:

Com que direito nosso século se atreve a julgar a natureza? Por onde e como iríamos conhecê-la, nós, que desde a mais tenra mocidade sentimos tudo espartilhado e afetado em nós e assim o vemos nos outros? Muitas vezes envergonho-me frente a Shakespeare porque no primeiro momento penso que teria feito isso ou aquilo de maneira diferente. Somente depois percebo que não passo de um mísero pecador. Pois nas personagens de Shakespeare é a própria natureza que se manifesta e os meus seres humanos nada mais são do que bolhas de sabão inchadas de cretinice romanesca (ROSENFELD, 1991, p.69).

Goethe contrapõe ao domínio da razão ilustrada, que acredita decifrar a natureza, à visão esfacelada de um mundo no qual o homem não pode mais apreendê-la em sua completude. O homem moderno estaria apartado irremediavelmente dessa natureza idealizada, que passava a ser entendida como a nostalgia de um tempo perdido. E a busca pelo natural, simbolizada pelo andarilho que caminha pelos campos e bosques sem destino é, antes de tudo, a busca de si mesmo, uma viagem ao interior de si mesmo. O jovem Werther é talvez o maior emblema dessa dualidade entre o homem sensível, ligado à natureza, e a sociedade austera. Na impossibilidade de ser inserido na sociedade civilizada, Werther está sempre andando e contemplando uma natureza que se mostra bela e calma ou se transforma impetuosamente em agitada e monstruosa, conforme os sentimentos que tomam seu peito. Assim, a concepção de natureza do *Sturm und Drang* pouco tem a ver com aquela que serviria de modelo para a criação artística em Batteux e Dubos: é antes um mundo interior, tal qual Werther que diz voltar para dentro de si mesmo e lá encontrar um mundo.

O lema da volta à natureza como saída para o homem oprimido pela sociedade remonta ao *homme naturel* do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, que teria perdido sua inocência e sua pureza primordiais, convertendo-se no *homme artificiel* moderno, privado de sua liberdade inata na obrigação de atender ao conjunto rígido de regras que a vida social

Aufklärung, deixando à margem, embora não descartando totalmente, a questão da Religião.



civilizada lhe impunha. Escreve Rousseau no primeiro diálogo de *Rousseau juiz de Jean-Jacques*:

[...] desiludido com os homens entre os quais não encontrei nem a verdade nem a integridade nem nenhum dos sentimentos [...] sem os quais toda sociedade humana não passa de mentira e intrujice, recolhi-me em mim mesmo; e vivendo somente em contato com a natureza, senti uma doçura infinita na idéia de que não estava só ou falando com um ser morto e insensível [...] (ROUSSEAU [1782] apud CASSIRER, 1999, p.83).

Assim, Rousseau renega o domínio da razão, característica tão inerente ao seu tempo, retirando-se da vida em sociedade para lançar-se na natureza, numa busca do estado natural do homem. A valorização do sentimento com o qual Rousseau dirige sua crítica ao Século das Luzes, ligada ao exercício da liberdade individual, constituir-se-á no grande emblema do *Sturm und Drang*, legitimado através do ímpeto da ação do *gênio* livre que busca não apenas contemplar a natureza, mas tornar-se parte integrante e inseparável dela.⁹

Embora o conceito de *gênio* esteja presente em diversos momentos do pensamento ocidental, é na segunda metade do século XVIII que ele ganha forças e é tomado como característica própria da criação artística. Com Batteux e Dubos, o gênio é entendido não mais associado à idéia platônica, ou seja, ele não é mais a capacidade de lançar-se para a contemplação da Idéia, da essência última das coisas. Mas é sobre a faculdade inata de, esquecendo de si mesmo, imitar a natureza em sua perfeição que repousa tal conceito. Na Alemanha, a palavra gênio (*Genie*) aparece raramente nos escritos do século XVII e passa a ser empregada freqüentemente na literatura, na crítica e na Filosofia no século XVIII como uma apropriação da palavra *génie* do francês e *genius* do inglês, assimiladas através das

⁹ No entanto, Cassirer adverte que o conceito de liberdade dentro do pensamento rousseauiano pouco tem a ver com a atitude de recusa às leis e às regras impostas pela sociedade e pelo Estado, que vai motivar os jovens do *Sturm und Drang*. Como esclarece ele (1999, p.55): "Para ele [Rousseau], a liberdade não significa arbítrio, mas a superação e a exclusão de todo arbítrio. Ela se refere à ligação a uma lei severa e inviolável que eleva o indivíduo acima de si mesmo. Não é o abandono desta lei e o desprender-se dela, mas a concordância com ela o que forma o caráter autêntico e verdadeiro da liberdade." Não obstante, Cassirer reconhece em Rousseau e sua crítica ao racionalismo ilustrado, culto à natureza e exaltação do sentimento, o caminho pelo qual serão

traduções para o alemão de Batteux e Shaftesbury. Com Baumgarten e o nascimento da nova ciência da *Aesthetica*, a filosofia e as ciências “racionais” encontraram um problema na associação com a poesia e as demais artes, pois as “belas artes” se chocavam com os ideais da *Aufklärung*, uma vez que estavam ligadas ao sensível e ao intuitivo. Assim a categoria de *gênio*, associada com a capacidade infinita da intuição, se torna o conceito base da Estética, reconhecendo na manifestação do *gênio* artístico a verdade da arte, apartada, portanto, do domínio da razão (RITTER, 1974, p.279-208).

Tal definição de *gênio* tem no *Sturm und Drang* seu apogeu. “Nesta época chamada na Alemanha de *Genieperiode*, a genialidade é mais uma atitude, um comportamento excêntrico, freqüentemente barulhento, que um privilégio concedido ao artista ao término de um trabalho paciente” (SOURIAU, 1990, p.786). Cabe ao *gênio* também contestar as regras vigentes, numa atitude de recusa ao absolutismo do século XVIII e à vida na sociedade civilizada, como o anjo descrito por Hamann, que desce sobre um rio, abalando suas águas:

Certa vez, um anjo desceu ao lago Bethesda, movimentando suas águas, em cujas cinco termas estavam deitados muitos doentes, cegos, paralíticos, estéreis, esperando que as águas se movimentassem. Da mesma forma o *gênio* deverá descer para abalar as regras, senão elas permanecerão água; e, se quisermos experimentar a ação e a força das regras deveremos ser os primeiros a entrar no lago, logo que se movimentem suas águas (ROSENFELD, 1991, p.27).

Assim, o *gênio* é uma categoria que se estende para todos os domínios da atividade dos *Stürmer und Dränger*. Ele define a intuição do momento da criação artística como produto original e único de uma individualidade artística, mas também abrange um conjunto de características próprias do movimento, como esclarece Rosenfeld:

possíveis a *Empfindsamkeit*, o *Sturm und Drang* e o Romantismo.



O conceito reúne todas as idéias e aspirações do movimento: a revolta contra as regras tradicionais e contra as autoridades; a exaltação de Shakespeare, como criador supostamente “inconsciente” e “primitivo”; a glorificação do elementar e da “verdade” enquanto expressão imediata, espontânea e não raciocinada e filtrada da alma (1991, p. 13).

Ora, embora os dois movimentos descritos acima estejam mais ligados com a literatura, é através da concepção de arte calcada na originalidade e vista como produto do *gênio* que a música enquanto arte poderá se apartar de qualquer função, sendo agora identificada como a manifestação do *sublime* que se completa na fruição desinteressada e solitária do ouvinte. Desta maneira, a criação musical passa a ser entendida como *obra*, podendo integrar o acervo do *museu imaginário*. No Romantismo tal concepção se intensifica e a música adquire posição de destaque dentro das reflexões sobre arte¹⁰.

Os escritores alemães Ludwig Tieck (1773-1853) e seu amigo Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) desenvolveram os ideais do *Sturm und Drang* e do *Empfindsamkeit*, contribuindo consideravelmente para a formação da estética musical do Romantismo, baseada na metafísica da música instrumental¹¹. O livro *Phantasie über die Kunst* (Fantasias sobre a Arte), publicado e prefaciado por Tieck um ano depois da morte de Wackenroder,

¹⁰ Quando nos referimos ao Romantismo, trata-se, sobretudo, da idéia da metafísica da música instrumental desenvolvida dentro de escritos da primeira metade do século XIX. Não obstante, tais escritos se baseiam na produção musical da época, refletindo, inevitavelmente, aspectos da história da música. Na literatura o Romantismo começa a se desenvolver em fins do século XVIII e já em 1837, Joseph von Eichendorff reconhece seu novo volume de poesias como obras do Romantismo tardio. Entretanto, na música a chamada “geração romântica” é formada por compositores nascidos em torno de 1810: Schumann, Liszt, Chopin e Mendelssohn. Peter Rummenh  ller esclarece que o termo “Romantismo” não deve ser compreendido como uma defini  o de um período histórico bem delimitado, mas como uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*). Assim, define-se comumente como “românticos” ou “românticos tardios” compositores como Brahms, o próprio Wagner e até mesmo Rachmaninov e Richard Strauss (Cf. ROSEN, 2000; ROSENFELD, 1993; RUMMENH  LLER, 1989).

¹¹ Cabe dizer que a união entre música e palavra permaneceu como uma característica do século XIX, seja através do grande número de *Lieder* de Schubert, Schumann, Brahms e Wolf, seja pelo importante papel que a   pera italiana desempenhou no cenário musical do Romantismo. A proposta de identificar na primeira fase do Romantismo em música, um movimento de valoriza  o da música instrumental como obra de arte livre e autônoma, não exclui a convivência simultânea da   pera italiana e do *Lied*. Tal abordagem está baseada na busca de um *Zeitgeist*, de um espírito de época imperante em um determinado período histórico. Mas é importante ressaltar que o *Zeitgeist* não se d   de forma unívoca, de maneira que as diversas concep  es do “objeto música” coexistem numa determinada época. Assim, a escolha de uma característica mais salutar no momento histórico que se estuda, encerra algo de subjetividade, na medida em que se funda em hipóteses, na

aparece, comumente, em suas reedições como de autoria de Wackenroder. Mas, como esclarece Boyer na introdução da edição bilingüe francesa de 1945, o livro é fruto do trabalho conjunto de ambos escritores, de tal maneira que seria difícil reconhecer, dentro de suas páginas, o pensamento independente de um ou de outro. Não obstante, Tieck publica, anos depois, a segunda edição, na qual fazem parte apenas os textos escritos por Wackenroder, deixando de lado, por ser de sua autoria, grande parte dos textos que tratam da música que, aliás, direta ou indiretamente permeia a grande maioria das reflexões do livro.

O texto intitulado “Symphonien” (Sinfonias), de Tieck, que é parte das *Fantásias sobre a Arte*, é, segundo Dahlhaus (1997), a ruptura entre a estética pré-romântica e a romântica e constitui uma das primeiras formulações do que o Romantismo entenderia por música. Estamos mais uma vez diante de um título bastante elucidativo, pois é através da valorização do gênero Sinfonia, como emblema do *sublime* e do *inefável*, que a estética da música absoluta¹² da primeira metade do século XIX poderá fundamentar seu ideal de obra musical, não mais associada à imitação da *belle nature*, mas antes como a única arte capaz de dizer o indizível.

Já nos primeiros parágrafos do texto, Tieck parece dialogar com Batteux e Dubos, refutando o pressuposto mais fundamental da teoria desses dois últimos. Vejamos:

impossibilidade de afirmar “isto foi realmente assim”, como diz Dahlhaus (2003).

¹² O termo “música absoluta” foi primeiramente empregado por Wagner em 1846 no *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven* (Programa para execução da Nona Sinfonia de Beethoven). Lá Wagner identifica na música instrumental, na música absoluta, o estágio anterior para a contemplação do Drama. A música absoluta é identificada com a valorização de uma música sem texto, que não se vale de qualquer referência externa e tem um fim em si mesma enquanto obra de arte autônoma. Como estamos verificando, essa concepção da arte dos sons é iniciada em fins do século XVIII e se estende ao menos até o fim do XIX, passando pelo tratado de Eduard Hanslick *Vom Musikalisch-Schönen* (Do belo musical) no qual o autor irá conferir à música um fim em si mesma, em sua própria coerência interna. Para uma exposição mais detalhada Cf. DAHLHAUS, 1997.

O que existe de mais elevado e nobre está constituído de tal forma, que o entendimento comum, sobre o qual a maioria das pessoas tanto se preza de saber, fica relegado para o plano do meramente supérfluo; pois se tu o sentires plena e profundamente e o conservares dentro de ti próprio, não te apercebes de qualquer carência, não experimentas necessidade alguma de compará-lo com as restantes coisas e de colocá-lo na sua devida categoria (TIECK, 1987, p. 54).

Desta maneira, Tieck ressalta o individualismo que se opõe à busca do “entendimento comum”, partilhado por todos, tão caro ao Iluminismo. Uma vez que algo é tido por uma individualidade como seu (mais à frente o autor esclarecerá que esse algo se trata da fruição estética da música) não há necessidade alguma de submetê-lo ao exercício da razão, comparando com outras coisas e atribuindo-lhe uma categoria que o difere dos outros, ou o insere dentro de um sistema. Assim, o trabalho desempenhado por Batteux e Dubos em inserir a música dentro das demais artes, expondo suas especificidades e demonstrando de que maneira ela integra o sistema das artes, seria entendido por Tieck como um exercício supérfluo¹³.

Tieck continua dizendo que aqueles que acreditam que tudo que existe deve passar pelo crivo da razão e que exaltam a “arte do raciocínio” como a arte mais elevada, perdem-se na “discórdia de pensamentos confusos”, cuja redenção seria dada pela arte:

Sempre aspirei a esta redenção e, por isso, é com prazer que me encaminho para a terra tranqüila da Fé, para o verdadeiro território da Arte. Neste, o modo de compreensão é completamente diferente do anterior: a mais bela satisfação nasce aqui e nos aquieta, sem a intervenção do juízo ou do silogismo; não chegamos lá através de uma série de observações e de reparos pacientemente relacionados, mas tudo acontece de um modo que o não iniciado, aquele que não possui sensibilidade artística, nunca compreenderá (TIECK, 1987, p.55).

Aqui Tieck afirma que o verdadeiro território da Arte é a Fé. Logo, somos levados a

¹³ É importante ressaltar que a crítica de Tieck não se dirige diretamente aos autores citados, de maneira que não possuímos a informação se ele teria lido ou não os escritos de Batteux e Dubos. Entretanto, como vimos, essa propensão a sistematizar e conferir categorias para a arte é uma característica marcante do século XVIII, anterior aos movimentos pré-românticos. Assim as palavras de Tieck dirigem-se a um *Zeitgeist* (espírito de época) anterior ao seu e se justificam na medida em que manifestam, por sua vez, não um pensamento

inferir que se trata da fé cristã, mas o que vemos aqui é o processo, já mencionado, iniciado pelo Pietismo, que propunha uma interpretação afetiva e mais íntima das Escrituras. Assim, o *Empfindsamkeit* e seu processo de secularização da religião, trocou, grosso modo, o religioso pelo humano e assumiu a atitude de postar-se perante algo sublime, mas agora não mais Deus e sim a Arte. Pois como escreve Tieck: “Tal como acontece com a Religião, assim acontece também com todas as coisas elevadas e sobre-humanas; poderia até dizer-se que tudo o que é grande e excelso deveria ser Religião” (1987, p. 54). Essa crença de que a arte e a religião tinham matérias comuns, ou seja, ambas conduziam o homem para o Divino e o *sublime*, é bastante característica desse período, no qual se formava o conceito de fruição desinteressada de uma obra de arte. Segundo Dahlhaus (1997), a palavra *Andacht* (devoção, recolhimento) que é termo-chave dentro do *Pietismo*, identificado como a atitude de contemplação individual, esquecida de si, do religioso perante o divino, será usada por volta de 1800 para definir a fruição estética da música instrumental, na qual o ouvinte não mais se procura dentro da obra, mas deixa com que ela atue dentro dele, promovendo um contato deste com o *sublime*, da mesma maneira que o fiel procura ascender ao Divino através de sua devoção. A devoção da obra musical que propõe uma fruição esquecida de si conduzirá, como veremos, ao conceito de música dentro da filosofia schopenhaueriana e será um dos traços mais característicos da obra em prosa de Wagner.

Tieck segue sua argumentação deixando entrever as condições sob as quais a música instrumental será o novo paradigma da estética musical. O momento presente de Tieck não mais se orientaria pelo “modo de compreensão anterior”, anunciando a “superação” de uma etapa histórica. Mas qual seria esse modo de compreensão anterior? Ora, Tieck está se referindo mais uma vez ao Iluminismo e o seu culto a Razão, senhora e soberana das ações humanas desde Descartes. Tudo deve ser medido pelo pensamento e é através dele que

particular, mas o próprio *Zeitgeist* no qual o autor do “Sinfonias” está inserido.



podemos buscar as respostas para as coisas. É através do exercício da Dúvida Metódica cartesiana que poderemos decifrar o mundo e como parte do mundo, a arte. Mas aqui de nada serve essas “observações” e esses “reparos pacientemente relacionados”. É preciso, antes de tudo, sensibilidade artística, somente através dela poderemos nos redimir através da Arte. Assim, não é mais a razão que deve regular a apreciação da obra de arte, pois aquele que, mesmo munido da razão como capacidade inata no homem, não for iniciado, não poderá caminhar pelo território da Fé e não será redimido pela Arte.

Mais à frente escreve Tieck: “Pois a arte dos sons é, seguramente, o mistério último da Fé, a Mística, a Religião totalmente revelada”. A música é, portanto, “a mais obscura de todas as artes”. Nela, especialmente, não cabem os conceitos dos homens, não é passível de ser conhecida pelo intelecto humano, bem como a religião. Dentro do dogma religioso a Fé é anterior ao juízo e colocar este antes daquela significa, sobretudo, abdicar das dádivas recebidas através da contemplação espiritual do divino, que, como tal, não deve buscar conceitos e respostas. O mesmo ocorre na música. Como observa Dahlhaus: “A religião artística de Tieck é a expressão do desejo de se fechar ao mundo e de se retirar em uma contemplação cujo caráter estético se transforma imediatamente em caráter religioso” (1997, p.82).

Mas agora a música “verdadeira” não é mais a vocal, é a música instrumental que possibilitará o deciframento do mistério último da Fé. Esclarece Tieck:

Acima de tudo, parece-me que a música vocal e a instrumental não estão ainda suficientemente dissociadas e cada uma não caminha ainda no seu próprio terreno; ainda as encaramos excessivamente como um ser composto, e isso também como consequência que a própria Música é muitas vezes considerada apenas como complemento da Poesia. A pura música vocal deveria, talvez, mover-se na sua própria força, respirar no seu elemento característico, sem qualquer acompanhamento instrumental; tal como a música instrumental segue o seu próprio caminho e não se interessa por nenhum texto, por nenhuma poesia subjacente, poetando para si própria e comentando-se a si mesma poeticamente (1987, p.56).

Esse “ser composto” do qual fala Tieck reflete grande parte da história do pensamento moderno, no qual o conceito de música estava intimamente ligado à expressão vocal e à poesia. E como a poesia fala diretamente a razão, segundo o cartesianismo, cabe à música simplesmente a condição de apoio e suporte. Em seguida o autor chega a dizer que a música vocal não deve possuir acompanhamento instrumental. Ora, Tieck viu a grandiloquência do virtuosismo operístico, no qual a palavra era cada vez menos importante, simultaneamente ao crescimento de uma música instrumental de câmara dos saraus domiciliares, bem como da Sinfonia, enquanto manifestação da arte musical autônoma. Essas condições tão díspares levam o escritor a não encontrar possibilidades de uma união entre música vocal e instrumental sem que haja hierarquização, o que para ele, seria um empobrecimento da linguagem musical, na medida em que associa o inefável, a música em si, com um texto que procura transmitir um conteúdo. A poesia tornaria clara e precisa a “mais obscura de todas as artes”, colocando em risco sua característica mais profunda, qual seja, dizer o indizível.

Vemos nas últimas duas frases de Tieck uma nova função atribuída à música, qual seja, poetar para si própria. Aqui é a música enquanto linguagem auto-referencial que se pronuncia, a música afastada de tudo externo a ela, a música no seu comentar-se a si mesma, mas poeticamente e não de outra forma. Esse “poeticamente” remete à simbiose entre música e literatura no Romantismo alemão, sobretudo ao conceito de música como poesia do inefável. A palavra poético, que é uma das peças fundamentais da estética do século XIX, não quer dizer, como adverte Dahlhaus, uma dependência da música com relação à poesia. É antes de tudo, uma substância comum a todas as artes que se manifesta de maneira mais pura na música, ou melhor, na música instrumental (Dahlhaus, 1997). É pelo fato de ser puramente poética que a música instrumental poderá transcender em si mesma, livre da obrigação de descrever o que quer que seja. Vejamos:

Na música instrumental, contudo, a Arte é independente e livre, tix para si própria as suas leis, improvisa na fantasia, brincando, sem um objetivo, e realiza e alcança, contudo, o objetivo mais elevado; segue inteiramente os seus impulsos obscuros e exprime o que há de mais profundo, de mais maravilhoso, com o seu brincar. Os coros plenos, as peças a várias vozes complexamente elaboradas com toda a arte, constituem o triunfo da música vocal; mas o supremo triunfo, o mais belo louvor dos instrumentos são as sinfonias (TIECK, 1987, p.58).

A Sinfonia é, portanto, o grande emblema da música enquanto “arte poética” e se constitui, segundo Tieck, no mais elevado e perfeito produto do *gênio*, de maneira que, em suas palavras: “as sonatas, os artísticos trios e quartetos são como que os exercícios escolares para esta perfeição da Arte” (TIECK, 1987, p. 58).

A música está, agora, livre e independente; por não ter um objetivo definido é que é capaz de alcançar o “objetivo mais elevado”. O que antes era uma deficiência torna-se agora uma qualidade. A música vocal, considerada pelo pensamento racionalista a “verdadeira música” por ser veículo do conteúdo do texto e assim se dirigir a Razão, agora por esse mesmo motivo passa a ser limitada na medida em que não é livre e não pode então ser “puramente poética”. Por sua vez, a música instrumental, considerada um ruído vazio por não dizer nada, torna-se agora, enquanto arte livre e “sem objetivo”, o grau mais elevado das artes, o único capaz de falar do inefável.

Wackenroder escreve nas *Fantacias sobre a arte*, um conto dividido em dois capítulos, intitulado “A estranha vida musical do músico Joseph Berglinger”. O primeiro capítulo trata da infância do personagem nascido em uma cidadezinha do sul da Alemanha. Solitário e introspectivo, Berglinger desde muito jovem só teria encontrado na música uma amiga verdadeira, de maneira que seu espírito se animava apenas ao ouvir o piano ou nele tocar alguma coisa. Mas foi em uma viagem a uma “residência episcopal” que o jovem Joseph pode perceber a música em suas grandiosidade e profundidade. Visitava a igreja e lá ouvia com devoção [*Andacht*] os santos “Oratórios, Cantilenas e Coros”, ajoelhado como se fosse

uma prece. A pequenez da vida cotidiana tornou-se para ele um sofrimento, de modo que não conseguia mais ater o seu pensamento em qualquer coisa que não fosse o momento sagrado em que ele teria novamente contato com a música. “Ele pensava: você terá que permanecer sem cessar nesse belo êxtase poético e toda sua vida deverá ser uma Música” (WACKENRODER, 1945, p. 246). Tomado pela música e se sentido predestinado para ela, o jovem almejava permanecer nesta embriaguez por toda vida. Assim, quando ele voltou para sua terra natal e foi separado dos sons que agora restavam apenas como uma insistente recordação nos seus ouvidos, sua alma [*Gemüt*] adoeceu. O pai, temendo pelo destino do filho, tenta “convertê-lo” à medicina, “a mais benfeitora das ciências e a mais universalmente útil para o gênero humano” (WACKENRODER, 1945, p. 250). Mas, apesar de seus esforços para atender ao desejo do pai, Berglinger quer virar um grande músico e não consegue pensar em mais nada. Assim, passado um ano de seu sofrimento, ele sai de casa e começa a caminhar sem destino, até que não mais sabia onde estava e as paisagens e pessoas lhe eram totalmente estranhas. Ao fim de sua peregrinação, Berglinger avista a torre da residência episcopal, cuja visão é como uma aparição divina¹⁴.

No segundo capítulo, depois de um salto de muitos anos, Berglinger aparece como um mestre de capela que domina as regras de composição e execução da música, mas que se sente inteiramente frustrado por não conseguir “comover” os ouvintes de sua obra e por ter visto toda as maravilhas da arte dos sons se converterem em números e proporções matemáticas. Berglinger morre logo após a apresentação de uma “Paixão” composta por ele para o dia santo, na qual ele havia esgotado todas as suas forças físicas e espirituais,

¹⁴ A metáfora do andarilho é constantemente empregada nesse período, seja como emblema do caminhar de Cristo rumo à ressurreição, seja como elemento de integração do homem com a natureza e simboliza a passagem de um estágio da vida para o outro. Como vimos, a partir de fins do século XVIII, com a *Empfindsamkeit* e o *Sturm und Drang*, a arte passa a ter categorias comuns com a religião, configurando-se como uma *Kunstreligion* (religião da arte). Portanto, a busca pela arte é a busca pelo Divino, de maneira que, como no cristianismo, a peregrinação à arte é, antes de tudo, a manifestação última da devoção e da fé. Veremos mais adiante como esses elementos ainda se fazem presentes nos escritos de Wagner.

conseguindo, por fim, escrever uma obra-mestra eterna e capaz de comover de maneira imensurável os corações humanos, uma vez que deixava entrever o Divino.

Os descaminhos de Joseph Berglinger, narrados por Wackenroder refletem, de maneira bastante completa, o ideal de música dominante na primeira metade do século XIX, ou seja, nos dá informações sobre o *Zeitgeist* no qual o autor está inserido. Berglinger não consegue viver no mundo em que está, sem que tal vivência acarrete um sentimento de dor e de total rejeição ao tempo presente. Quando o menino Joseph parte para o “lugar sagrado” onde a música se faz ouvir, acredita que haverá um futuro redentor, no qual as dores de sua existência agitada serão cessadas. Desta maneira, a infância é identificada como uma passagem para uma fase adulta segura e sedimentada, sem os ímpetos e as inconstâncias que o tomam. Mas na fase adulta o menino de outrora descobre que os anos de aprendizado da arte musical converteram a música *sublime* daquele tempo em uma série de proporções matemáticas, meticulosamente escolhidas e raciocinadas. Agora, portanto, é a infância como emblema da pureza perdida que atormenta os pensamentos do mestre de capela. Assim, Berglinger sente um constante incômodo de sua existência, manifestado por um individualismo exacerbado que tende a recusar qualquer alteridade e a buscar na música a possibilidade de formar na *fantasia*, um mundo para si. O que antes era o anseio de um futuro melhor se transformou na nostalgia dos tempos passados, movidos por impulsos infantis. “O futuro magnífico se transformou em um lastimoso presente” (WACKENRODER, 1945, p. 264). Somente a contemplação da música é capaz de aliviar o peso da existência, de maneira que a fruição estética é, para ele, o meio de desfrutar da liberdade mesmo que momentaneamente.

A passagem da infância para a fase adulta, ou seja, da *menoridade* para a *maioridade* é desencadeada pelo o exercício da razão, que antes era a promessa do domínio da arte musical e depois se tornou a grande barreira para o contato íntimo e devotado com essa arte.



A razão teria diluído a *vida poética*, ou seja, a fruição estética da música, na *vida prosaica*, ou seja, na existência comum, dominada pelos afazeres cotidianos. A infância como estado primordial do homem puro e integrado à natureza é uma metáfora bastante recorrente nos escritos desta época; trata-se de um instrumento de recusa à maioria do gênero humano, ao Iluminismo. O pensamento ilustrado havia devolvido ao homem o reconhecimento de sua singularidade, que enquanto tal trazia consigo, como bem comum e inato, a capacidade de pensar e com isso manipular e decifrar tudo que está ao seu alcance. Mas, como reclama o Romantismo, existem coisas das quais o homem não pode aprender e apreender, de maneira que submeter a arte e a religião ao pensamento do homem ilustrado é impossibilitar o contato com algo *sublime* e deste modo se tornar irremediavelmente infeliz e vazio. Portanto, o grande equívoco de Berglinger foi ter acreditado que era necessário aprender a música através de lições, ou seja, foi querer transformar em conhecimento refletido algo *sublime*. Assim, Wackenroder escreve:

○ espírito da arte é e permanece para o homem um eterno mistério, e quando o homem quer explorar as profundezas desse espírito é tomado por vertigem; – mas também permanece eternamente para ele como um objeto da mais elevada admiração: como se pode dizer de tudo que é grande no mundo (1945, p. 278).

Desta forma, Berglinger, no exato momento em que vai de encontro às profundezas da criação artística, padece por não suportar a luz irradiante do *gênio*. Mas, se por um lado, a ânsia por imergir na música plenamente, que se assemelha à busca pelo divino através da prece, foi mortal para ele, por outro, a morte é, ao fim e ao cabo, uma redenção, ou seja, a consumação da vida prosaica (cotidiana) e ascensão para a vida poética (música), num processo de santificação do homem pela arte, ou melhor, pela arte dos sons. Berglinger teria superado a dualidade corpo e espírito, deixando que seu espírito destruísse seu corpo. E Wackenroder se indaga (1945, p. 277-278): “Por que quis o céu, que durante toda a sua vida, a luta entre o seu entusiasmo etéreo e as pequeninas misérias dessa terra o fizessem tão

infeliz e finalmente destruir inteiramente o seu Ser duplo de Espírito e Corpo!”

Assim, a música é entendida dentro da argumentação de Wackenroder como a mais obscura de todas as artes, uma vez que não manifesta qualquer conteúdo exterior de maneira precisa e é o órgão sublime dos sentimentos. As regras e técnicas da arte de compor nada mais são do que um meio pelo qual a música poderá ascender ao absoluto de maneira plena. Postar-se perante essa arte deve ser como a atitude de devoção do homem perante o Divino, que não busca a explicação racional de sua fé e nem pode buscá-la, uma vez que é no mistério e no desconhecido que a religião se funda e é pela contemplação do incompreensível que ela se torna tão admirada pelos homens. No caso de Berglinger, a simbiose entre música e religião é explicitada por ser no ambiente religioso que ele tem contato com a música. Entretanto, Wackenroder nos diz que a música secular tem a mesma ação sobre Berglinger: “quando Joseph ia a um grande concerto, ele se sentava em um canto, sem se ater com a magnífica assembléia de ouvintes, e ouvia com tal devoção [Andacht] como se ele estivesse na igreja – igualmente tão imóvel e sereno e como o mesmo olhar voltado para o chão” (WACKENRODER, 1945, p.275).

Desta maneira arte e religião se fundem em uma única coisa dentro da fruição estética da música, transformando a arte dos sons, por esse caráter de devoção ao desconhecido, na mais *sublime* e *poética* de todas as artes. Em outras palavras: a música, identificada como a mais “irracional” das artes e, por conseguinte, o fruto mais “obsuro” da criação humana será, no Romantismo, a mais forte aliada na crítica ao Iluminismo e à concepção clássica de arte, que via na imitação da natureza, como algo externo ao artista, o objetivo último que toda arte deve cumprir, e constituir-se-á na maior bandeira do conceito de autonomia estética da arte.

Wackenroder também nos deixa como anexo das *Fantasia sobre a arte*, “Alguns ensaios musicais de Joseph Berglinger”, escritos durante os anos de aprendizado na



residência episcopal. Em “A essência íntima e particular da Arte dos Sons e a Psicologia da atual Música Instrumental” escreve ele:

A linguagem conta e descreve e nomeia as suas metamorfoses, usando uma matéria a elas alheia; – a Música confronta-nos com o seu fluir. Resoluta, agarra a misteriosa harpa e produz no mundo obscuro, determinados sinais maravilhosos e obscuros, segundo uma determinada ordem, – e as cordas do nosso coração ressoam e nós compreendemos o seu som (1987, p. 42).

Assim, a linguagem é de certa forma deficiente, na medida em que é um veículo pelo qual falam elementos externos. Mas a música em seu “fluir” não necessita de qualquer exterioridade e fala diretamente aos corações, de maneira que, embora não se possa definir precisamente o seu discurso, os homens a entendem como uma linguagem que lhes é própria. Como já mencionado, uma vez que a música adquire as mesmas categorias da religião, ela pode ser entendida como um “mundo obscuro” no qual o homem se refugia, sem buscar respostas ou um conteúdo preciso, como diz Wackenroder em *Die Wunder der Tonkunst* (As maravilhas da arte musical): “... e refugio-me, tranqüilo, no mundo da Música, ou seja, no mundo da fé, onde todas as nossas dúvidas e os nossos sofrimentos se perdem num mar de sons” (1987, p. 28).

Todavia, Wackenroder, assim como Tieck, está se referindo à música sem texto, ou seja, à música instrumental, pois é ela que cumpre inteiramente a função de falar diretamente à interioridade humana, uma vez que não está sujeita a qualquer outro elemento alheio. Como esclarece ele:

E, no entanto, não posso deixar de elogiar o último e supremo triunfo dos instrumentos: refiro-me às grandes e divinas sinfonias (produzidas por espíritos inspirados), onde não se encontra representada apenas uma forma de sentir, mas sim todo um mundo, todo um drama de afetos humanos (WACKENRODER, 1987, p. 43).

Mais adiante, o autor tenta descrever a sensação experimentada pela música instrumental através de metáforas religiosas:

No meio dos redemoinhos do desespero a alma quer elevar-se, corajosa, conquistar uma altiva beatitude – e é sempre subjugada pelos terríveis exércitos. – Subitamente a força demoníaca é despedaçada, os pavorosos vultos desaparecem, – a antiga e longínqua inocência surge em dolorosa recordação, como uma criança saltitando tristemente, coberta por um véu, e em vão chama pelo passado, – a fantasia revolve confusamente várias imagens despedaçadas, como num sonho febril, – e com alguns leves suspiros todo o mundo sonoro repleto de vida se desfaz no nada invisível, como uma aparição etérea, cintilante.

Por mais paradoxal que a argumentação de Wackenroder possa parecer, uma vez que, por um lado, associa a música instrumental com o indizível, o inefável e, por outro, busca descrever sua ação por meio de palavras, tal descrição é mais um recurso poético do que propriamente a exposição do que tal música representa. Trata-se, sobretudo, da tentativa de “falar da essência poética (isto é, não mais literária, mas metafísica) da música, através de palavras que se entrelaçam em figuras enigmáticas e labirínticas, para demonstrar, em suma, que a música é uma língua além da linguagem” (DAHLHAUS, 1997, p.77). Não obstante, Wackenroder encerra seu ensaio admitindo a inutilidade de seus esforços:

Mas porque desejo eu, tolo que sou, dissolver as palavras em Música? Elas nunca exprimem aquilo que sinto. Vinde, ó sons, acorrei e salvai-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra, envolvi-me nas vossas nuvens reluzentes com os vossos inúmeros raios luminosos e elevai-me ao alto, ao velho amplexo do céu todo-amante! (1987, p.45).

Em Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)¹⁵ a associação da música instrumental com o estado religioso de devoção e com o “pressentimento do infinito” encontra um embasamento técnico e histórico mais forte. Conhecido, sobretudo, dentro da literatura, Hoffmann era também compositor, mestre de capela e um dos principais fundadores da crítica musical moderna. Muitos comentadores como Dahlhaus e Rummenhüller o colocam como figura chave da concepção de música no Romantismo. Esse último autor (1989) divide em três aspectos a contribuição de Hoffmann para a música:

¹⁵ Hoffmann trocou seu terceiro nome, Wilhelm, para Amadeus em homenagem a Mozart.



como poeta da música, devido ao lugar de destaque que a música ocupa em sua obra literária; como um compositor sem sucesso; por último, como escritor sobre música, através de seus escritos estéticos, teóricos e críticos sobre essa arte. No que concerne ao lugar da música em seus escritos ficcionais, seu personagem em *Kreisleriana*, o mestre de capela Johannes Kreisler, ocupa uma posição de destaque. Os descaminhos de Kreisler são muito semelhantes aos de Berglinger de Wackenroder; em ambos a música é associada com a religião e identificada como produto do *gênio*. Embora a atividade de Hoffmann como compositor seja quase que completamente esquecida nos dias de hoje, ele estava longe de ser um músico amador, uma vez que tinha conhecimento das técnicas composicionais e uma sólida formação na história da música. Tais aspectos são notáveis em seus escritos estéticos sobre música, diferenciando-se dos textos de Tieck e Wackenroder, não obstante, a proximidade entre Hoffmann e esses autores no estilo de escrita, usando inúmeras metáforas e exclamações para se referir à arte dos sons. Mas, como adverte Rummenhüller: “Sobre a linguagem entusiástica com que ele tratava da música, não se pode esquecer que esta está baseada em sólidos conhecimentos de teoria musical e sempre amparada em textos anteriores a ele” (1989, p. 35).

Assim, com Hoffmann, a metafísica da música instrumental adquire um aparato técnico baseado, sobretudo, na reflexão histórica. O conceito de autonomia estética da música, que, como vimos, tem seus pressupostos nos movimentos pré-românticos, passando por Tieck e Wackenroder, é reforçado pela obra de Beethoven, entendida como a manifestação última do *sublime* e do “pressentimento do infinito”. Mas, antes de tratarmos da interpretação feita por Hoffmann do compositor da *Quinta Sinfonia*, é importante trazer um texto do autor, que, segundo Rummenhüller (1989), se constitui em um manifesto da visão de música no Romantismo.

O ensaio *Alte und neue Kirchemusik* (Música Sacra antiga e moderna) foi publicado na

Allgemeinen musikalischen Zeitung em 1814, por sugestão do redator desse jornal, Friedrich Rochlitz. Nele, Hoffmann constata o declínio da música religiosa em seu tempo, no qual a frivolidade e a ligeireza eram, segundo ele, uma “tendência da época” manifestada notadamente pela ópera e pela música instrumental *característica* (que procura representar sentimentos definidos). A decadência da música sacra era, acima de tudo, a decadência da música em sentido amplo, uma vez que o objetivo dessa arte era ascender ao Divino.

Vejamos:

Nenhuma arte se origina tão pura da espiritualidade humana, nenhuma arte requer tão somente o mais puro e mais etéreo meio que a Música. O pressentimento do Mais-elevado, do Mais-sagrado e do Poder espiritual, que acende a centelha da vida em toda a natureza, se faz audível através do som e assim, tornam-se música e canto a expressão da mais elevada riqueza do Ser (HOFFMANN, 1967, p.212).

Assim, o declínio da música sacra, descrito por Hoffmann com uma certa nostalgia, não significava um enfraquecimento no uso das técnicas composicionais, mas era, sobretudo, na impossibilidade de deixar entrever o “pressentimento do mais-elevado” que ele residia. Para que, nos tempos modernos, fosse criada uma obra religiosa que se elevasse acima dos feitos dos grandes mestres do passado, dentre os quais Palestrina é o maior representante, não era necessário apenas o estudo de composição. Acima de tudo, os jovens compositores deveriam perguntar no seu interior se “o espírito da verdade e da devoção habita nele, se esse espírito o estimula a louvar a Deus e falar das maravilhas do reino dos céus através de magníficos sons” (HOFFMANN, 1967, p.231). Todavia, o tempo da grande música sacra, ou seja, o tempo de Palestrina, Leo, Allegri e, mais recentemente, Händel, havia passado para sempre.

A música religiosa dos antigos como emblema de uma época de ouro perdida é uma idéia recorrente no Romantismo. Trata-se da nostalgia por um estado de inocência abandonado, tal qual a queda adâmica. O passado simboliza o harmonioso e o bom,



enquanto o presente encerra o desmembramento e a decadência. Entretanto, como esclarece Rummenh  ller (1989), no século XIX há uma interpreta  o ambígua da realidade do mundo presente: ao mesmo tempo em que o romântico a deprecia como ilusão corrompida e aparência, ele busca nela os resquícios daquele mundo melhor desaparecido. Assim, por um lado, Hoffmann reconhece que “   impossível voltar à simplicidade e a grandeza de Palestrina”, e por outro, a pureza da música sacra de outrora, entendida como substrato primordial de toda a música, nunca morreria. Desta maneira, o autor opõe àquele mundo antigo, vocal, o mundo moderno, romântico, no qual a música instrumental mant  m, imperecível, o “pressentimento do infinito”. Por sua vez, a música dos compositores citados acima representava a “glória do cristianismo”. Enquanto o mundo da Antigüidade (paganismo) era, sobretudo, *plástico*, o mundo moderno era *musical* (cristianismo). A ascensão da Música Instrumental é, portanto, menos um sinal da decadência da música sacra, que o resultado necessário de um processo histórico, diante do qual o mundo moderno “não poderia fechar os olhos”:

O prodigioso impulso, que nos impele a conhecer a a  o de forças que animam o espírito da natureza, e nossa existência nele, que são nossa pátria celestial – esse impulso, que se revela na ciência, torna-se compreensível através dos sons proféticos da música, que sempre de maneira mais perfeita e mais variada fala das maravilhas do reino distante. É bem sabido que, nos últimos tempos, a Música Instrumental se elevou a uma altura, a qual os antigos mestres não pressentiam, assim como, no que concerne à habilidade técnica, os novos músicos superaram notadamente os antigos (HOFFMANN, 1967, p.230).

A música, que, ao fim e ao cabo, revelaria ao homem os mistérios de reino desconhecido, estaria em evolu  o constante, de maneira que sempre criaria formas cada vez mais perfeitas e variadas para falar das “maravilhas”¹⁶ da “pátria celestial”. Nesse fluir

¹⁶ Hoffmann emprega, na passagem citada, a palavra *Wunder*, que na língua alemã quer dizer “maravilha” mas também “milagre”. Isso acentua o caráter religioso da música na concep  o do autor, aproximando-o de Tieck, quando este diz que a música    religião totalmente revelada.

constante, operado pelo Espírito Ativo do Mundo (*waltender Weltgeist*), as técnicas composicionais do mundo moderno haviam superado o mundo antigo, destacando a música instrumental da voz, mas mantendo seu caráter religioso inalterado. Em outras palavras: os meios mudam, mas o fim permanece ou deve permanecer o mesmo. Os germes de uma nova arte apareceram, segundo Hoffmann, somente a partir de meados do século XVIII, através de Mozart, Haydn e Beethoven. Com eles, os novos tempos assinalavam a ascensão de uma arte romântica por excelência: a música instrumental¹⁷. Assim, Hoffmann encerra seu ensaio com as seguintes palavras:

Que o tempo da realização de nossa esperança não mais esteja longe, que se inicie uma devotada vida em paz e alegria, e que a música, livre e vigorosa, agite suas asas seráficas, para novamente iniciar o voo para o Além, que é sua pátria, de onde o consolo e a salvação irradiam para o peito inquieto dos homens! (1967, p.235).

Ora, mesmo que os desejos de Hoffmann descritos acima ainda não haviam se realizado plenamente, o que nutria essa “esperança” era, acima de tudo, a força criadora de Beethoven através das sinfonias. Vimos que a música sinfônica era tida como o maior emblema da arte romântica, baseada na metafísica da música instrumental. Nas sinfonias a música estaria livre de qualquer elemento alheio, podendo assim conduzir o ouvinte para o “infinito”, para o “reino desconhecido” no qual o homem reencontraria, mesmo que momentaneamente, sua essência. Mas, enquanto Tieck e Wackenroder falavam da música instrumental de maneira genérica, em Hoffmann o entendimento do gênero sinfonia como manifestação do *sublime* encontra em Beethoven sua personificação. No início de sua *Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven*, publicada em 1810, lemos:

¹⁷ Para Hoffmann, Mozart, Haydn e, sobretudo, Beethoven, eram “românticos”. Entretanto, “romântico” aqui não se refere ao período Romantismo, tal qual ele é definido dentro da História da Música. O termo em Hoffmann, como em outros autores da época, é empregado quase como sinônimo de “moderno”. A música instrumental, como arte desprovida de conceitos, é o grande símbolo do Romantismo e os compositores citados, na medida em que são identificados como os germes dessa arte, partilhariam, ativamente, da visão de mundo (*Weltanschauung*) romântica. Por isso o autor pode colocar Beethoven e até mesmo Mozart e Haydn como compositores “românticos” (modernos). Cf. Rummenhöller, 1989.

Quando se fala da música como uma arte autônoma, só se deveria ter em mente a música instrumental, a qual, desdenhando de toda ajuda e toda mistura de uma outra arte, manifesta puramente a genuína essência da Arte, que apenas nela se reconhece. Ela é a mais romântica dentre as artes, – quase poderíamos dizer, a única puramente romântica (HOFFMANN, 1967, p.34).

No trecho citado temos três características atribuídas à música instrumental: ela é autônoma, manifesta a essência da arte e é a única puramente romântica. No momento em que a música passa a ser entendida como uma arte livre, que não se vale de meios externos, ela deixa de ter a necessidade de significar o que quer que seja, e não mais visa o *característico*, mas o puramente musical. Assim, uma vez que os conceitos estão apartados de sua essência, ela se torna uma linguagem desconhecida e misteriosa. No Romantismo a arte é válida na medida em que revela ao homem um mundo outro, que não o da realidade cotidiana regida por conceitos. A arte que estaria mais longe dos conceitos e da realidade, voando mais alto em direção ao infinito, era a música, ou melhor, a música instrumental. Por isso ela pode ser entendida por Hoffmann como a própria essência da arte e, por consequência, a mais romântica dentre as artes. Essa oposição entre o mundo *poético* (arte) e o mundo *prosaico* (realidade) é ressaltada por Hoffmann no trecho seguinte:

A música desvela ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem a ver com o externo mundo dos sentidos [Sinnenwelt] que o circunda, no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis através de conceitos, para se lançar ao Inefável (1967, p. 34).

Portanto, a música, mais que qualquer outra arte, possibilitaria a ascensão do homem ao Inefável, um “reino desconhecido” no qual o homem estaria liberto de todos os conceitos que regem a vida cotidiana. Nesse sentido, a música seria quase que um antídoto através do qual o romântico provaria a eternidade e o contato com o Divino.

O autor continua reprovando a tentativa de descrever “sentimentos definidos e até mesmo acontecimentos” em música. As obras guiadas por essa motivação deveriam “ser punidas com total esquecimento”. Entretanto, em momento algum no texto, Hoffmann

nega explicitamente que tais descrições são impossíveis; o que ele reprova é que se faça uso delas, ignorando o postulado mais fundamental desta arte que é lançar o homem ao Inefável.

No caso da ópera, a música reveste as palavras com o “resplendor purpúreo do Romantismo, e mesmo aquilo que sentimos na vida transporta-nos para fora da vida, para o reino do Infinito” (HOFFMANN, 1967, p.35). Nesse sentido, a música subjugaria a ação dramática arrancando o homem da vida *prosaica*, representada pela ópera, para a vida *poética*. Desta maneira, a música, comumente entendida na ópera como suporte da poesia, “despedaçaria as cadeias” dessa arte, conduzindo o ouvinte para fora dela, rumo ao Infinito.

Sabemos que Hoffmann reconhecia nas obras modernas um aprimoramento das técnicas de composição que superava os antigos, mas que não bastava o domínio de tais técnicas para criar uma obra romântica no sentido mais profundo. O autor se refere novamente a isso mais adiante:

Certamente, o motivo pelo qual os geniais compositores de hoje elevaram a música instrumental à altura que ela se encontra não é apenas devido à maior facilidade dos meios de expressão (aperfeiçoamento dos instrumentos, maior virtuosidade dos executantes), mas a um conhecimento mais profundo da essência própria da Música. Haydn e Mozart, os criadores da música instrumental moderna, nos mostraram pela primeira vez a Arte em sua plena Glória; mas quem a contemplou com todo o amor e penetrou em sua essência mais íntima é Beethoven (HOFFMANN, 1967, p. 35).

Embora Hoffmann reconheça que o “caráter” das obras dos três compositores citados seja inteiramente diferente, as composições instrumentais deles “respiram um mesmo espírito romântico”. Assim, Haydn e Mozart abriram o caminho para que Beethoven pudesse penetrar na “essência mais íntima” da arte. Enquanto Haydn é identificado por Hoffmann como “a expressão de uma alma infantil e serena”, e Mozart “nos leva às profundidades do reino dos espíritos”, a música instrumental de Beethoven nos abre para o “reino do extraordinário e do incomensurável”, ela aniquila tudo em nós, deixando apenas a “dor do anseio infinito [unendlichen Sehnsucht]”. Desta maneira, enquanto a música

instrumental é a arte puramente romântica, Beethoven é a individualidade artística que, através de suas obras, representa o romantismo em sua essência. “Beethoven é um romântico puro (exatamente por isso verdadeiramente musical)” (HOFFMANN, 1967, p. 36). Uma vez que Beethoven é um compositor romântico e o Romantismo é, sobretudo, musical, não é de se estranhar que Hoffmann afirme que a música vocal do compositor seja inferior a sua música instrumental, uma vez que aquela serve de suporte às palavras e por isso não manifesta o “anseio infinito” em sua completude.

A alusão ao “anseio infinito”, definido por Hoffmann como a essência do Romantismo, já aparece nos movimentos pré-românticos como a busca por algo que não se pode definir e muito menos alcançar¹⁸. Trata-se também do ideal de um mundo perfeito que desapareceu em um passado distante e que aguarda um renascimento no futuro. A música aniquilaria tudo no homem: a necessidade de conceitos, a vida cotidiana, os sentimentos passageiros, a dor, a cólera e até mesmo a realidade. Mas a “dor do anseio infinito” não poderia desaparecer nem através da música, uma vez que se trata da própria essência do homem romântico e é, portanto, inseparável dele. A força criadora do *gênio* simboliza essa busca que se dá através da arte.

Entretanto, o Romantismo contrapõe ao “anseio infinito” (pressentimento do infinito), a ponderação (*Besonnenheit*)¹⁹ e esse é um dos elementos principais que diferenciam este movimento do seu antecessor. Se por um lado, o *gênio* é uma categoria indispensável para a obra de arte, ligado com as idéias de originalidade e liberdade, que se manifestam impetuosamente no ato de criação do artista, anterior à razão; por outro, a ponderação deve

¹⁸ Talvez um dos maiores exemplos desse anseio por algo inalcançável e desconhecido seja o já citado *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe.

¹⁹ A palavra da língua alemã *Besonnenheit* está associada com o significado de *sôphrosynê* na Grécia antiga, agregando os conceitos de ponderação, sabedoria, circunspeção e reflexão. Trata-se, portanto, da capacidade de distinção e seleção através do trabalho metódico do intelecto.

regular tal ato, selecionando os pensamentos, escolhendo a formas e os meios através do domínio das técnicas e o estudo aprofundado²⁰. Apenas o perfeito equilíbrio entre esses dois pólos poderiam criar uma obra de arte “verdadeiramente romântica”. Para Hoffmann, a música instrumental de Beethoven faz a síntese mais bem acabada de *gênio* e ponderação. Segundo ele, a multidão acredita que o autor da *Quinta Sinfonia* é movido apenas pelo impulso irracional do *gênio* “que se entregou ao seu fogo interior e às inspirações momentâneas de sua Imaginação [Einbildungskraft]”. No entanto, Beethoven é dotado de grande capacidade de ponderação. “ele separa seu Eu do reino interior dos sons impera sobre ele como senhor absoluto”. Tal ato de reflexão é encontrado na própria obra de Beethoven, de maneira que a ponderação confere a ela a unidade e a conexão interna que faltava aos artistas guiados somente pelo ímpeto do *gênio*. Vejamos:

Beethoven traz o Romantismo da Música no fundo da alma, que ele exprime com elevada genialidade e ponderação em suas obras. O recensor nunca sentiu isto com vivacidade maior do que na presente sinfonia que, num clímax que se intensifica até o fim, revela aquele Romantismo de Beethoven mais do que qualquer outra de suas obras, e arrasta irresistivelmente o ouvinte para o maravilhoso reino espiritual do Infinito (HOFFMANN, 1967, p. 37).

Assim, Hoffmann conclui a introdução à sua *Recensão da Quinta Sinfonia*, entendendo os pontos abordados aqui como a única maneira de compreender o “significado” da obra de Beethoven, podendo assim, e só assim, rumar para a análise do texto musical.



²⁰ Nos *Cursos de Estética*, Hegel também entende a obra de arte como o resultado obtido através do equilíbrio desses dois elementos. Por um lado, o artista deveria recorrer à “ponderação lúcida do entendimento” e por outro, à “profundidade do ânimo”. Escreve ele: “Constitui, por isso, uma banalidade pensar que poemas como os de Homero surgiram ao poeta durante o sono. Sem ponderação, seleção e distinção o artista não consegue dominar nenhum Conteúdo que ele deve configurar, e é um disparate acreditar que o autêntico artista não sabe o que faz. Igualmente necessária para ele é a concentração do ânimo” (HEGEL, 2002, I, p.283).



2. Filosofia do Inefável: a música enquanto essência em Schopenhauer

Tristão: *Para qual destino, então, fui
consagrado ao nascer?
Para qual destino?
A velha melodia responde-me novamente:
para desejar e morrer, morrer e desejar!
[...]
desejar até a morte, sem poder morrer de
desejo!*
Tristão e Isolda – III Ato.

*Musica est exercitium metaphysices
occultum, nescientis se philosophari
animi.¹*
Arthur Schopenhauer

Em *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer confere à arte dos sons o ponto mais alto de sua hierarquia das artes, rompendo, dessa maneira, com o entendimento da música em Kant e no pós-kantismo. Ora, com a concepção de arte calcada na originalidade, produto da criação do *gênio* e destinada à contemplação desinteressada, a música adquire uma posição de destaque perante as demais manifestações artísticas, sendo identificada como a arte romântica por excelência, como vimos em Tieck, Wackenroder e, sobretudo, Hoffmann. Entretanto, enquanto a música era cultuada dentro do romantismo literário alemão como a linguagem do Inefável e o “pressentimento do infinito”, na filosofia pós-kantiana seu lugar era ainda modesto, entendida como um meio do qual a palavra se servia para transmitir seu conteúdo.

¹ A música é um exercício oculto de metafísica, sem que o espírito saiba que está filosofando. Schopenhauer parafraseia Leibniz, quando este diz que a música é “*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*” (um exercício oculto de aritmética, sem que o espírito saiba que está lidando com números) (SCHOPENHAUER, 1980, p. 72, 80).

Dentro do pensamento sistemático kantiano, a música “tem, julgada pela razão, menos valor do que qualquer outra das belas-artes”. Ela não amplia as faculdades de conhecimento, como as outras artes belas, e está mais ligada ao “agradável”, ou seja, algo inteiramente empírico e subjetivo, que apraz aos sentidos na sensação. Assim, Kant coloca a música na terceira espécie das artes belas, definindo-a como “a arte do *belo jogo de sensações*” ao lado da “*arte das cores*”. Mas, como a música é sobretudo sensação, e desta maneira não “amplia a mente, pondo a imaginação em liberdade” como faz a poesia, que é a arte que ocupa o lugar mais alto na hierarquia do filósofo, Kant questiona se a arte dos sons deve ser entendida como uma arte bela ou se ela é apenas uma sensação agradável. Escreve ele: “Isto é, não se pode dizer com certeza: se uma cor ou um tom (som) são meramente sensações agradáveis, ou em si já um belo jogo de sensações e, como tal, trazem consigo uma satisfação face à forma no julgamento estético” (KANT, 1974, p. 353-354).

Na *Estética* de Hegel, a arte é integrante do Espírito Absoluto que, juntamente com a Religião e a Filosofia, são as formas nas quais se busca uma explicação que dê sentido último ao mundo objetivo (finito). A Arte é a primeira forma, o momento da imediatez, da exterioridade e da sensibilidade (*em si*). A Religião é pura interioridade (*para si*). A Filosofia, por sua vez, é a forma mais elevada do Espírito Absoluto e agrega a sensibilidade da Arte e a interioridade da Religião (*em si e para si*).

Seguindo a dialética hegeliana, dentro da primeira forma do Espírito Absoluto que trata das manifestações artísticas, a música é uma das três artes românticas, ela é interioridade (*para si*), enquanto a pintura é exterioridade (*em si*). A arte que faz a síntese entre o *em si* e o *para si* é a poesia, pois ela não só une a pintura e a música, como também todas as demais artes, uma vez que carrega em si todas as outras. Assim, embora o sistema de Hegel não faça qualquer juízo de valor acerca da hierarquia das artes, a música ocupa um lugar intermediário, ela é a parte de um todo que será completado pela poesia.



Já no célebre parágrafo 52 do Livro III de *O Mundo como Vontade e Representação*, dedicado à metafísica do belo², Schopenhauer escreve:

Porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão *imediate* de toda a *vontade*, como a constitui o próprio mundo, como o são as idéias, cujo o fenômeno multiplicado forma o mundo das coisas individuais. Portanto de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das idéias, mas *reprodução da própria vontade*, cuja objetividade também são as idéias; por isto o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência (1980, p. 74).

No trecho citado o autor coloca a música acima de todas as artes e reconhece sua ação como a mais “poderosa”, o que constitui, de fato, uma inversão com relação ao julgamento da música na filosofia pregressa. Entretanto, para que possamos compreender os motivos pelos quais Schopenhauer coloca a música em tal posição, é necessário que examinemos a coerência de sua argumentação em sua obra mestra, na qual suas considerações sobre música se inserem de maneira coesa e inseparável.

O Livro I de *O Mundo como Vontade e Representação* trata da teoria do conhecimento de Schopenhauer, entendendo o mundo como representação, isto é, como a relação entre o sujeito cognoscente e o objeto percebido por ele. Para o autor objeto e representação são a mesma coisa e o sujeito é “aquele que conhece todo o resto, sem ser ele mesmo conhecido”. Assim, o mundo é objeto de conhecimento do sujeito, sendo que aquele só existe para e através deste³. Neste sentido, Schopenhauer inicia seu livro com o seguinte

² A obra principal do filósofo de Frankfurt, *O Mundo como Vontade e Representação*, publicada em 1818, se divide em quatro livros. O terceiro deles trata das artes e do que ele chamou de *metafísica do belo*. Em suas preleções à Universidade de Belim de 1820, Schopenhauer define tal conceito como “a doutrina da apreensão das *Idéias*, que são justamente o objeto da arte”. A metafísica do belo é oposta à *estética*, como define o autor: “A estética ensina o caminho pelo qual o efeito do belo é atingido, dá regras às artes, segundo as quais elas devem criar o belo. A metafísica do belo, entretanto, investiga a essência íntima da beleza, tanto no que diz respeito ao sujeito que possui a sensação do belo quanto ao objeto que a ocasiona” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 24).

³ O sujeito é entendido aqui como o ser vivo em geral, que percebe o mundo na pluralidade das representações. A *alteridade* seria o modo comum a todas representações, uma vez que tudo que é percebido, é

axioma: “o mundo é minha representação”. Portanto, o mundo não pode ser visto como verdade, uma vez que o mundo só é para um sujeito que percebe e “nenhuma verdade é portanto mais certa, mais absoluta, mais evidente do que esta: tudo o que existe, existe para o pensamento” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 9) Essa qualidade do mundo de apenas existir para um sujeito que o percebe seria uma verdade *a priori* e seria um conceito muito mais geral que as condições *a priori* da primeira crítica kantiana, tempo, espaço e causalidade.

O Mundo como representação é formado de duas partes essenciais, necessárias e inseparáveis: sujeito e objeto. O primeiro não está submetido às leis do tempo e espaço e é uno e indivisível. A forma [Form] do segundo é espaço e tempo e, através destes, a pluralidade. Sujeito e objeto limitam-se reciprocamente e deixam de existir em conjunto. Segundo o autor, a grande descoberta de Kant foi admitir que o objeto pode estar no próprio sujeito na medida em que este faz a abstração daquele, ou seja, as formas gerais de tempo, espaço e causalidade encontram-se *a priori* na nossa consciência. Mas para Schopenhauer o *princípio da razão* [Satz vom Grunde] é a expressão geral de todas as condições formais do objeto. O mundo como representação, ou em uma linguagem kantiana, o mundo como fenômeno, é regulado por tal princípio, de maneira que o sujeito que forma e conhece o mundo está limitado à percepção deste como ele lhe aparece, impossibilitado, como em Kant, de conhecer a essência além da aparência, a coisa-em-si além dos fenômenos.

Assim, o princípio da razão, segundo o qual não há mundo sem alguém que o represente, é a condição de possibilidade do conhecimento do mundo através da causalidade, como categoria que regula tempo e espaço, permitindo que a matéria se

percebido como objeto exterior para um sujeito, até mesmo o corpo do sujeito que percebe. Entretanto, somente o homem tem a capacidade de transformar o mundo em conhecimento abstrato e refletido, pois a razão é específica do homem e só ele reflete sobre a existência. Segundo o autor, o espírito filosófico surge no homem a partir da faculdade de reflexão [Besonnenheit] e abstração.

percebida. Desse modo, a matéria se dá a conhecer apenas através da combinação entre espaço e tempo, conciliando a invariável e rígida fixidez daquele com a fuga inconstante deste. Mas a essência da matéria é a sua *atividade*:

Toda a realidade da matéria reside, com efeito, na sua atividade, e nenhuma outra lhe poderia ser atribuída, mesmo em pensamento. E por ser ativa que ela preenche o espaço e o tempo; e é sua ação sobre o objeto imediato, ele mesmo material, que ela cria a percepção, sem a qual não há matéria (SHOPENHAUER, 2001, p. 15).

A realidade [*Wirklichkeit*], identificada por Schopenhauer como “o conjunto das coisas materiais”, agrega a noção de agir, atuar e fazer efeito [*wirken*]. Entretanto, ao passo que a matéria só existe se submetida à lei da causalidade, juntando espaço e tempo, que são as formas *a priori* do entendimento, a realidade é, sobretudo, desencadeada pelo sujeito. Ela é o *efeito*; a *efetividade* do sujeito cognoscente que forma um mundo para si. Assim, escreve Schopenhauer:

Reciprocamente, toda causalidade – e, por conseguinte, toda matéria, toda realidade – apenas existe pelo entendimento, para o entendimento. A primeira manifestação do entendimento, aquela que se exerce sempre, é a intuição do mundo real; ora, este ato do pensamento consiste unicamente em conhecer o efeito pela causa: deste modo toda intuição é intelectual (2001, p. 18).

Desta maneira, no mundo como representação, submetido ao princípio da razão, a coisa-em-si kantiana não existe, uma vez que só existe o que é para um sujeito. Portanto, apenas o intelecto é capaz de perceber os objetos, conferindo-lhes realidade. Mas tal capacidade não seria possível se não fosse mediada pelo corpo, que é o objeto imediato que torna possível a apreensão dos outros objetos.

Ora, se o mundo só existe para e por um sujeito que o intui, se os objetos percebidos pela intuição não são mais que representações, Schopenhauer coloca a questão (2001, p. 23): “existe um critério infalível para distinguir o sonho da vigília, o fantasma do objeto real?” Kant oferece a diferenciação entre *o sonho longo* (a vida) e os sonhos curtos (os

sonhos propriamente ditos). Mas tal diferenciação é de difícil comprovação, uma vez que até mesmo no *sonho longo*, temos apenas embaçada a noção de passado e futuro, que garante na sua sucessão a diferenciação com os *sonhos curtos*. Desta maneira, o único critério é o despertar, que rompe os laços do sonho com a realidade. Mas se algum objeto sonhado permanece depois do despertar, tal critério se torna fraco, de maneira que confundimos o sonho com a vigília, pela incerteza se aquilo realmente aconteceu ou não. Assim:

A vida e os sonhos são folhas de um livro único: a leitura seguida dessas páginas é aquilo a que se chama a vida real; mas quando o tempo habitual da leitura (o dia) passou e chegou a hora do repouso, continuamos a folhear negligentemente o livro, abrindo-o ao acaso em tal ou tal local e caindo tanto numa página já lida como sobre uma que não conhecíamos; mas é sempre no mesmo livro que lemos (SCHOPENHAUER, 2001, p. 25).

Deste modo, folheamos incansavelmente as páginas do livro do mundo, no qual só podemos ler esse mundo enquanto representação. Se o homem é incapaz de ver além do *véu de Maya*, se ele não pode dizer o que é aquilo que se apresenta diante dele além de sua representação, ele também não pode afirmar com certeza se está desperto ou se sonha, se o que ele vê é um fantasma ou um objeto real. Nessa confusão constante não seria um equívoco afirmar que as coisas que são apreendidas pelo homem não passam de fantasmas, que o mundo é somente uma ilusão e que a vida nada mais é do que um sonho sem propósitos. Essa existência relativa do mundo é válida para qualquer ser vivo que o percebe, enquanto sujeito cognoscente.

Entretanto, como só o homem tem a capacidade de refletir sobre sua própria existência e a existência das outras coisas, é nele que a aceitação do mundo simplesmente como representação causa um certo incômodo, uma vez que o espírito filosófico, que lhe é inerente, busca incansavelmente o deciframento do enigma do mundo. Desta maneira, o mesmo homem condenado a folhear infinitamente o livro do mundo como representação não se contenta com o que lê e se pergunta: há algo que ultrapassa essa existência relativa?



Existe algo além do *véu da ilusão*? O mundo não é “qualquer coisa diferente da representação, alguma coisa mais; e nesse caso o que é ele”? Essas perguntas levam Schopenhauer à necessidade de tomar o mundo pelo o que ele deve ser além da representação. Aquela verdade unilateral do mundo entendido como representação é complementada por uma outra, a saber, “o mundo é minha Vontade [*Wille*]”. Assim, o filósofo de Frankfurt dedica o segundo livro de sua obra capital a esse outro lado do mundo, ao que o mundo é enquanto Vontade⁴.

Mas ao mesmo tempo em que Schopenhauer segue a tradição filosófica partindo para o além do fenômeno, identificando a Vontade como uma entidade metafísica, como a essência além da aparência; ele promove uma reviravolta nessa tradição quando diz que o deciframento do mundo está no próprio mundo. Enquanto a coisa-em-si kantiana requer um ente transcendente que a produza, ficando irremediavelmente afastada do homem, a Vontade é algo a ser atingido na experiência interna do corpo em ação que, ao ser confrontada com a experiência externa, permite a solução do enigma do mundo⁵. A Vontade se manifesta na atividade do corpo; ele é a raiz fincada no mundo do sujeito cognoscente, uma vez que não há sujeito sem um corpo. Desta maneira, a passagem deste mundo para o além da representação só é feita através da junção entre o sujeito cognoscente e o corpo:

⁴ O conceito de Vontade [*Wille*] dentro da filosofia schopenhaueriana é de difícil definição. Ele aparece em oposição à representação [*Vorstellung*], semelhante à polarização kantiana entre coisa-em-si e fenômeno. Uma vez que a Vontade corresponde ao que o mundo é além da representação, seu significado não pode ser apreendido pelo sujeito que, como tal, nada conhece além do que se dá através do princípio da razão. Assim, não podemos dizer o que ela é, apenas o que ela *não é*: ela não tem razão, ou seja, é sem razão [*grundlos*], não é fenômeno, não é representação e não é múltipla. Cf. CACCIOLA, 1994.

⁵ Nesse sentido, Maria Lúcia Cacciola esclarece: “Assim, é essa Metafísica da Vontade que vem suprir a ausência da metafísica exigida, segundo Schopenhauer, pela filosofia crítica. Sua fonte é deslocada do supra-sensível para a experiência interior que cada um tem de seu próprio corpo em ação, surgindo, da impossibilidade mesma de uma metafísica transcendente, a metafísica imanente que decreta a ausência de Deus e a presença do homem como ser corporal finito” (1994, p. 23).

... o indivíduo é ao mesmo tempo o sujeito do conhecimento [e o corpo] e encontra aí a chave do enigma: essa palavra é *Vontade*. Isso, apenas isso, lhe dá a chave da sua própria existência fenomenal, lhe descobre a significação desta, lhe mostra a força interior que produz o seu ser, as suas ações, o seu movimento. O sujeito do conhecimento, pela sua identidade com o corpo, torna-se um indivíduo; desde aí, esse corpo é-lhe dado de duas maneiras completamente diferentes: por um lado, como representação no conhecimento fenomenal, como objetos entre outros objetos e submetido às suas leis; e por outro lado, ao mesmo tempo, como esse princípio imediatamente conhecido por cada um, que a palavra *Vontade* designa (SCHOPENHAUER, 2001, p. 109).

Assim, se por um lado o corpo é representação, por outro ele é *Vontade*, ela e o corpo são correlatos, o conhecimento do corpo é também o conhecimento da *Vontade*. Aqui Schopenhauer insere um conceito fundamental em seu sistema filosófico: a *objetivação da Vontade*. Vimos que a *Vontade* schopenhaueriana é o em si do mundo, a essência além da aparência, que se por um lado o mundo inteiro é representação, por outro ele todo também é *Vontade*. Entretanto, para o autor, essa coisa-em-si não está fora do mundo, mas antes está baseada nos movimentos do corpo que deseja. Assim, na metafísica schopenhaueriana a experiência adquire um papel fundamental, ligando o transcendente ao imanente. Mas, como em Kant, o em si de Schopenhauer está fora do espaço e do tempo e é completamente diferente dos fenômenos, prescindindo das leis que regulam estes.

Ora, se a *Vontade* está apartada da possibilidade de conhecimento do sujeito que só apreende o mundo tal qual ele se apresenta dentro das categorias de espaço, tempo e causalidade, como é possível que ela se manifeste neste mundo dando a chave para seu deciframento? Como já sabemos, para Schopenhauer é o corpo que manifesta esta essência do mundo, uma vez que ele difere dos outros objetos da intuição, que são apenas fantasmas enquanto o corpo é também todo ele *Vontade*, ele “é o único indivíduo real do mundo, isto é, o único fenômeno da vontade, o único objeto imediato do sujeito” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 113). Assim, os atos do corpo tornam a *Vontade* visível no mundo como representação, esses atos transformam a *Vontade* em objeto. A visibilidade da *Vontade* no



mundo dos fenômenos mediada pelo corpo é que define aquele conceito de que falávamos, o de *objetivação da Vontade*, porque “meu corpo é apenas a minha vontade tornada visível”. Todavia, as leis que regem o corpo devem ser estendidas para todos os fenômenos do mundo, uma vez que a Vontade se manifesta tanto no homem e nos animais, como nas plantas e na natureza inorgânica.

Não é apenas nos fenômenos completamente semelhantes ao seu próprio, nos homens e nos animais, que ele encontrará, como essência íntima, essa mesma vontade; mas um pouco mais de reflexão o levará a reconhecer que a universalidade dos fenômenos, tão diversos para a representação, têm uma única e mesma essência, a mesma que lhe é conhecida íntima, imediatamente, e melhor do que qualquer outra, aquele enfim que na sua manifestação mais aparente tem o nome de vontade (SCHOPENHAUER, 2001, p. 119).

Assim, a natureza como um todo é Vontade, que se torna visível em diferentes graus de objetivação, mas cuja essência é sempre uma. A Vontade, enquanto coisa-em-si, é indivisível e se manifesta igualmente em todos os domínios da natureza como algo de inexplicável que até mesmo um grão de areia traz consigo, “não existe uma pequena parte dela na pedra, e uma grande no indivíduo”. Já a sua visibilidade, ou seja, a sua objetivação, pertence ao mundo dos fenômenos e está ligada ao espaço e ao tempo, resultando na pluralidade das representações. Portanto, a coisa-em-si só se dá a conhecer através da representação mas, como o princípio da razão nada pode dizer da essência além da aparência, a Vontade no que ela é em si, permanece um enigma para o sujeito que apenas a percebe na maneira tal qual ela aparece, isto é, na sua forma fenomenológica, em sua objetivação.

Em consequência, a possibilidade de conhecimento mais perfeita, a maior claridade pertence necessariamente àquilo que é próprio do conhecimento como tal, isto é, à forma do conhecimento, mas não àquilo que não é em si nem representação nem objeto, e que apenas se tornou conhecível ao entrar nessas formas *a priori*, ao tornar-se representação e objeto (SCHOPENHAUER, 2001, p. 129).

A Vontade está, portanto, fora da possibilidade de conhecimento. Ela é irracional, sem razão, sem fundamento [*grundlos*], se torna visível no mundo pela sua objetivação na pluralidade, mas permanece uma só e inexplicável. Por sua vez, a objetivação da Vontade é múltipla e se manifesta em diversos graus, desde o reino inorgânico até o homem, no qual o *querer* atinge seu nível mais intenso. Entretanto, entre a Vontade e a representação, ou como diria Kant, entre a coisa-em-si e os fenômenos está, segundo Schopenhauer, o conceito platônico de *Idéia*, pois a Vontade, tornada visível nos diferentes graus de sua objetivação, ainda não está regulada pelo tempo e pelo espaço. As objetivações são “as formas eternas das coisas”, não estão sujeitas às mudanças e são sempre fixas, em contraste com o caráter perecível do indivíduo. Vejamos:

Compreendo, portanto, pelo conceito de *idéia* esses graus determinados e fixos da objetivação da vontade, enquanto ela é coisa em si e, como tal, estranha à pluralidade; esses graus aparecem, nos objetos particulares, como suas formas eternas, como seus protótipos. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 138).

A *idéia* é multiplicada pelo espaço e o tempo na multiplicidade de suas manifestações, constituindo-se nos diferentes graus de objetivação da Vontade. Esses graus possuem uma hierarquia, na medida em objetivam da maneira mais imperfeita ou mais perfeita a Vontade. O grau mais inferior é o da natureza inorgânica, seguida pelo reino das plantas, dos animais e, por último, o homem. Mas a *idéia* sempre anseia manifestar mais perfeitamente a Vontade, sempre tende a sobrepujar as *idéias* inferiores e absorvê-las, numa luta constante. Assim, a natureza está sempre em combate, nisso reside a sua condição de existência; as vitórias são elementos passageiros, um bem-estar momentâneo que logo se dissipa na continuidade da luta, pois os graus inferiores de objetivação da Vontade, que foram vencidos por um grau superior, “embora reduzidos à escravidão, aspiram sempre a manifestar a sua essência de modo independente e completo”. A própria vida é marcada pelo sofrimento e pela luta constante contra as forças naturais químicas.

Daí vem ainda o peso da vida física, a necessidade do sono, e por fim da morte, visto que estas forças naturais subjugadas, favorecidas finalmente pelas circunstâncias, arrancam ao organismo fatigado pelas suas constantes vitórias a matéria que este lhes havia arrebatado, e conseguem manifestar sem obstáculo a sua própria natureza (SCHOPENHAUER, 2001, p. 155).

Essa luta sem tréguas que, por fim, só termina quando as forças naturais vencem o *querer-viver* do indivíduo, é a condição de possibilidade da harmonia do universo como um todo, de maneira que está presente tanto em uma pedra como nos movimentos dos planetas. Entretanto, é o homem o grau mais elevado de objetivação da Vontade. A razão que apenas o homem possui seria, segundo Schopenhauer, um instrumento através do qual ele pode resistir no mundo, dada a sua fragilidade inerente. “Com ela apresenta-se a reflexão, que abarca a visão do futuro e do passado, e, em seguida, a meditação, a precaução, a faculdade de prever, de se conduzir independentemente do presente, enfim a plena e completa consciência das decisões da vontade enquanto tal” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 160).

Uma vez que a Vontade é única e indivisível ela se manifesta, como vimos, da mesma maneira em todo o indivíduo do mundo, mudando apenas a forma com a qual ela se torna visível, isto é, seu grau de objetivação. Desta maneira, cada indivíduo carrega o mundo em si mesmo; ele é o microcosmo desse mundo. O conhecimento de si é, portanto, o conhecimento do mundo. Mas como microcosmo de um mundo marcado por uma luta constante, o indivíduo também encerra essa luta em seu interior. O desejo do homem é sem fim, a cada conquista, ele se frustra com o que encontra e torna a desejar. O erro e a busca infinita do acerto o distinguem dos outros seres⁹. A vida do homem é um eterno querer, e, nesse sentido, ele não se contenta com a realização momentânea do desejo, pois a sua essência é o próprio desejo, é a “passagem eterna do desejo à realização, e dessa realização

⁹ Sobre o erro no homem, observa Philonenko: “O filósofo não deixa de fazer do homem um ser privilegiado. Ele está no cume da pirâmide de seres, que o prefiguram. Não se dirá brutalmente que o erro ou a falta constitui a essência do homem. Se dirá mais prosaicamente, porém de maneira mais justa, que a capacidade de errar, que nós reconhecemos no homem, distingue-o de todos os outros seres” (1980, p. 107)

um novo desejo; quando essa passagem é rápida, é a felicidade; é a dor se ela é lenta” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 173). Somente a supressão do querer, a negação da Vontade, é capaz de aliviar, mesmo que momentaneamente, o sofrimento e a dor da existência humana. Essa é a tarefa da arte.

Como exposto acima, a *objetivação da Vontade* é a Vontade tornada objeto, e por ser objeto também é representação. A idéia, por sua vez, não está submetida ao princípio da razão; enquanto os indivíduos em que ela se manifesta são múltiplos, ela é única e indivisível. “A idéia, porém, não se submete àquele princípio: por isto não experimenta pluralidade nem mudança”. Uma vez que o conhecimento do sujeito é regulamentado pelo princípio da razão, e as idéias não tem nada a ver com esse princípio, o sujeito não pode conhecê-las. Para que tais idéias sejam matéria de conhecimento do sujeito é necessário a “supressão da individualidade no sujeito cognoscente”.

Ao unir a coisa-em-si, sob o nome de Vontade, e a idéia, Schopenhauer aproxima Kant e Platão, filósofos que, segundo o autor, tomaram caminhos distintos, mas que possuíam um objetivo único, ao reconhecer nos objetos dados no mundo apenas uma aparência [*Erscheinung*], uma existência relativa. Enquanto para Platão as formas, a multiplicidade e os fenômenos não são matérias do conhecimento, uma vez que este deve se basear apenas na Idéia eterna e una, para Kant tal conhecimento só pode ser baseado na apreensão dos fenômenos tal qual se apresentam ao indivíduo que conhece, ficando a coisa-em-si apartada da razão. Mas como lembra Schopenhauer, “a idéia é para nós somente a objetividade imediata, e por isto adequada, da coisa em si, que porém ela própria é a *vontade*, a vontade enquanto ainda não objetivada, ainda não tornada representação.” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 9)⁷. A coisa-em-si, que nada mais é do que a Vontade, não admite o ser objeto para um sujeito. A idéia, por sua vez, é o elemento que gera a

⁷ Passando a analisar o livro terceiro de *O Mundo...* usaremos a edição de 1980 da coleção *Os pensadores*.

percepção, se manifestando na multiplicidade de observações, admitindo, desta maneira, o ser objeto para um sujeito. A idéia é a objetivação mais imediata da vontade e mais adequada, ela é a objetivação da vontade ainda no seu estado anterior ao princípio da razão.

O sujeito do conhecimento é também indivíduo, isto é, possui um corpo através do qual percebemos o mundo. A supressão do ser-indivíduo elevaria o sujeito do conhecimento das coisas individuais ao conhecimento das idéias.

Esta transição possível, porém, sempre excepcional, do conhecimento comum de coisas individuais, ao conhecimento da idéia, ocorre de modo repentino, ao arrancar-se o conhecimento ao serviço da vontade, por cessar precisamente o sujeito de ser meramente individual, tornando-se agora sujeito puro do conhecimento, destituído de vontade, não mais se ocupando, conforme o princípio de razão, das relações; mas repousando e sendo absorvido na contemplação firme do objeto oferecido fora de quaisquer conexões com outros (SCHOPENHAUER, 1980, p. 12).

Assim, a supressão do indivíduo ocorre quando contemplamos um objeto sem se preocupar com o *onde* (espaço) e o *quando* (tempo), mas simplesmente com o *que* (objeto), cerrando o pensamento à razão e se entregando plenamente ao que se contempla, esquecendo de si, “se perdendo” no objeto. Nessa contemplação desinteressada, o sujeito se eleva da condição de indivíduo e se torna *sujeito puro do conhecimento*, que não mais está lançado ao sofrimento e à dor, alheio a todo *querer*. O indivíduo conhece apenas coisas individuais; o *sujeito puro do conhecimento*, somente idéias. Uma vez que a vontade é única e encontra sua objetivação mais perfeita na idéia, o *sujeito puro do conhecimento* e o objeto contemplado são uma única e mesma coisa, “pois em si são a vontade que se conhece a si mesma”.

Mas tal desprendimento do mundo não pode ser processado pela contemplação de qualquer objeto. É através da *obra de arte*, do objeto artístico, que podemos atingir o grau de supressão da Vontade, pois a arte, como tal, não se vincula a vida prática, não possui

interesse e está apenas para a contemplação desinteressada⁸. Enquanto a ciência tem seu tema preso ao fenômeno, estando submetida ao princípio da razão, a arte, enquanto espécie de conhecimento único que se desdobra nas artes isoladas, arranca dos acontecimentos do mundo o objeto de sua contemplação. O que era apenas uma parte pequena do mundo torna-se o representante do todo, sem relação e atemporal. A arte é, portanto, definida por Schopenhauer como “o modo de encarar as coisas independentemente do princípio de razão”. Como toda a utilidade está ligada com o princípio da razão, a arte se aparta deste princípio na medida em que não reclama para si qualquer utilidade: “o que se dá conforme o princípio de razão, é o procedimento racional, único válido e útil na vida prática, bem como na ciência: o que abstrai do conteúdo daquele princípio, é o procedimento genial, único válido e útil na arte” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 17-18).

Ora, se o homem é marcado pelo sofrimento e pelo *querer* que nunca cessa, se o desejar é a essência humana, esse modo de contemplação estética, no qual o sujeito esquece de si e se mistura com o objeto contemplado, não é, de forma alguma, um estágio fácil de ser alcançado. O homem comum, em sua condição de escravo da Vontade, é incapaz de abstrair seu *querer* em uma contemplação desinteressada. Assim, a ascensão a tal estágio não ocorre na humanidade como um todo, mas de maneira excepcional, através do impulso do *gênio*. A própria genialidade é essa capacidade que alguns homens possuem, mesmo que apenas momentaneamente, de se lançar “na mais perfeita *objetividade*”, se perdendo no

⁸ A contemplação desinteressada como elemento necessário para a fruição estética já havia sido alvo das discussões sobre arte anteriores ao autor de *O Mundo como Vontade e Representação*, seja na filosofia ou mesmo em autores da literatura, como o capítulo anterior procurou mostrar. Ela está intimamente ligada ao conceito de *obra* dentro da criação artística, que possui um fim em si mesma. Na filosofia crítica esse aspecto já havia sido abordado, como observa Philonenko: “Depois de Leibniz, Kant destacara que dentro da apreensão do belo, a consciência não estava guiada por um interesse, mas se tratava de satisfação desinteressada. Essa afirmação libera em Schopenhauer um rio de pensamentos. Pode-se tentar resumi-lo em uma frase: na satisfação desinteressada, o homem se desinteressa do mundo, alcançando uma liberação metafísica que os desenvolvimentos precedentes só podiam anunciar. Ele não é insensato quando vê na Metafísica do Belo uma teoria da liberdade e da liberação que Kant, muito ocupado com a doutrina do julgamento reflectivo estético, não pudera sequer pressentir” (1980, p.115).

objeto e tomando contato com a Vontade. Nesse estado a *subjetividade* não mais existe, anulando todo o *querer*.

Desta forma, a genialidade é a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatado o conhecimento, existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da vontade, isto é, abstrair por completo de seu interesse, seu querer, seus objetivos, despojar-se por um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como *sujeito puro do conhecimento*... (SCHOPENHAUER, 1980, p. 18).

Desta maneira, por um determinado tempo, o *gênio* recusa a servidão à Vontade para se perder na intuição. Livre da Vontade, ele é o *olho claro do mundo*, o *espelho luminoso do mundo*. Mas não basta ao *gênio* ascender a esse estado alheio ao *querer*; é preciso que ele permaneça aí durante o tempo necessário e que possua uma capacidade elevada de reflexão, de ponderação [*Besonnenheit*] para que assim, e só assim, possa criar a obra de arte⁹. A fantasia [*Phantasie*] também é um elemento integrante da genialidade; ela liberta o *gênio* dos objetos do mundo que “são apenas exemplares bem lacunosos da idéia que neles se apresenta”. Esses objetos estão em constante luta entre si, mas o *gênio* consegue ver além do combate e manifestar aquilo que a natureza, em sua guerra sem tréguas, não conseguiu formar. “Por isso o *gênio* necessita da fantasia, para enxergar nas coisas não somente aquilo que a natureza realmente formou, porém o que pretendia formar, mas sem sucesso, dada a luta de suas formas entre si” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 19). Porém Schopenhauer adverte que a fantasia não é exclusiva da genialidade. Mesmo aqueles que não possuem esta podem usar da fantasia, mas apenas no *gênio* ela torna possível a objetivação da vontade, através da obra de arte.

⁹ Ao aliar o impulso criativo do *gênio* com a *Besonnenheit*, a ponderação, como requisito imprescindível “para reproduzir o apreendido mediante uma arte estudada”, Schopenhauer se aproxima de E.T.A. Hoffmann, que, como vimos, identifica no processo de criação de Beethoven o perfeito equilíbrio entre o *gênio* e a *Besonnenheit*. Para ambos, o artista deve ascender a um estágio de conhecimento superior, suprimindo a existência individual, mas para que a obra de arte possa ser produzida é necessário que esse artista saiba empregar as técnicas estudadas. Assim, a criação artística é ao mesmo tempo produto do *gênio* que cria na fantasia e um trabalho metódico de reflexão. Veremos mais à frente como Wagner associa esses elementos em sua arguição sobre a obra de Beethoven com base na filosofia schopenhaueriana.

O *gênio* possui um conhecer puro, seu conhecer é preponderante ao seu querer, ele é um ser sobre-humano que se apropria periodicamente do indivíduo, ele é capaz de assimilação, transformação e produção. Ele é criado por seus antecessores e suas obras. As obras não orientadas pelo *gênio* e sim pelo conceito podem conseguir aplausos fáceis da multidão de sua época, entretanto quando o espírito de época é alterado essas obras não permanecem. Só o produto do *gênio* permanece no tempo, pois não pertencem a uma época, mas à humanidade.

Até este ponto o *gênio* é entendido pelo filósofo como atributo do artista que cria. Entretanto, embora a capacidade de *gênio* que arranca o homem de sua individualidade, tornando este o *sujeito puro do conhecimento*, seja rara e é a condição sobre a qual se faz possível a criação artística, todos os homens devem ter em menor grau esta capacidade, para que somente assim possam apreciar a obra de arte, apesar de não a criar. É necessário, portanto, que o homem seja receptível ao belo e o sublime para contemplar o mundo através dos olhos do artista. Assim, também o homem comum, “produto industrial da natureza”, pode momentaneamente ascender ao patamar da contemplação estética, no qual ele se livra do seu querer infinito e experimenta uma sensação de bem-estar que, mesmo fugidia, alivia os sofrimentos do mundo, no qual para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. “Tão próxima de nós se localiza uma região em que nos livramos de toda nossa miséria; mas quem é dotado da força para ali se manter? Logo que uma relação qualquer do objeto da contemplação pura com nossa vontade, nossa pessoa, retorne à consciência, o encanto chega ao fim” (SCHOPENHAUER, 1980, p.27).

Desta maneira, a fruição do belo adquire, na filosofia schopenhaueriana, uma posição destacada, levando o homem a experimentar, através da contemplação estética, algo de imortalidade. Entretanto, as idéias, ou seja, a Vontade tornada visível, não se dão a conhecer da mesma forma na multiplicidade das artes. Como acontece na natureza, as artes

também obedecem a uma certa hierarquia, na medida em que manifestam a objetividade da Vontade em maior ou menor grau.

O conhecimento do belo sempre situa simultânea e inseparavelmente sujeito cognoscente puro e idéia conhecida como objeto. Porém a fonte do prazer estético se localizará, ora mais na concepção das idéias conhecidas, ora mais na tranquilidade e paz de espírito do conhecer puro, liberto de todo querer e assim de toda individualidade e de todo sofrimento daí decorrentes; e este predomínio de uma ou de outra parte do prazer estético dependerá de ser a idéia intuitivamente apreendida um grau mais ou menos elevado da objetividade da vontade (SCHOPENHAUER, 1980, p. 39).

Portanto, para Schopenhauer, uma arte ocupa um lugar mais elevado em sua hierarquia na medida em que se afasta do modo de conhecimento fundado no princípio da razão e lança o sujeito para o esquecimento de si, na contemplação do objeto artístico. Uma vez anulado o sujeito, qualquer necessidade de um elemento externo à obra de arte é entendida pelo autor como uma deficiência, pois a criação artística deve ser alheia a tudo que lhe é estranho, incluindo os conceitos. O conceito é útil para a vida, porém inútil para a arte; somente a idéia é a fonte de toda arte, que provém da própria vida, do mundo, através do verdadeiro *gênio* ou daquele que adquire momentaneamente a genialidade. O conceito é abstrato e discursivo e deve ser acessível a todos os homens que possuam razão; ele pode ser expresso através de palavras e é esgotável. A idéia, por sua vez, é totalmente intuitiva e determinada. Ela não pode ser conhecida por todos, mas somente por aqueles que se elevaram do querer e da condição individual, ou seja, o gênio, o *sujeito puro do conhecimento*. A idéia é mediada pela obra de arte, que embora possa ser produto de um gênio, permanecerá obscura para aquele que não possui a capacidade de provar de tal genialidade.

Entretanto, não somente os conceitos devem estar fora da criação artística, mas também tudo o que é estranho à pureza da arte. A *alegoria*, ou seja, a arte que procura representar algo estranho a ela, desvia o observador da intuição, através da qual a idéia se manifesta, para a abstração, localizada fora da obra de arte. As alegorias funcionam na obra



de arte como um hieróglifo. A passagem da intuição para a abstração é sempre uma queda. Tais obras têm dois fins: expressão de um conceito e expressão da idéia. Porém, só este último é um objetivo artístico; o outro é completamente estranho à essência da arte. O louro, como símbolo da glória, pode ter validade na vida prática, mas é completamente estranho à arte.

Para o filósofo de Frankfurt, a arquitetura só pode ser considerada como arte na medida em que a sua função, a sua utilidade, é ignorada, pois a arte é já em si a ausência de função e alheia à Vontade. Nesse sentido a arquitetura é, dentre as artes, a mais débil objetivação da vontade, seu ser consiste em “tornar aptas de uma intuição clara algumas daquelas idéias, que constituem os graus mais inferiores da objetividade da vontade: gravidade, coesão, rigidez, dureza” e também a luz. A simetria é um elemento que contribui para a beleza da arquitetura, no entanto não é indispensável, uma vez que até mesmo as ruínas podem ser belas. Sendo a arquitetura o grau mais inferior de objetivação da vontade, ela está mais ligada ao subjetivo e menos à idéia. Quando mais a arquitetura deve se guiar pela necessidade de ser útil, menos haverá lugar para o belo na criação do artista.

Acima da arquitetura está pintura paisagística. O mundo vegetal torna-se arte quando é representado por ela. “Na natureza morta, e na pintura de arquitetura pura, ruínas e interiores de igreja o lado subjetivo é predominante”. Na pintura paisagística o grau subjetivo atua na mesma medida que a idéia. Já nas pinturas de animais a face objetiva adquire preponderância sobre a subjetiva.

Mais próximas do grau mais elevado de objetivação da Vontade estão a pintura histórica e a escultura. Ambas têm a tarefa de “apresentar intuitivamente de modo imediato a idéia.”, na contemplação da *beleza humana*. A rapidez do momento é captada pela pintura de modo que esta parece parar o próprio tempo, elevando o individual à idéia de seu gênero. Em um quadro deve-se distinguir a sua significação nominal e real. A primeira diz

respeito ao que a pintura representa externamente, baseada nos conceitos, portanto, tendo o princípio de razão como regulador. A segunda é dada pela intuição e diz respeito à parte da idéia da humanidade. Na pintura histórica, o que é apresentado como acontecimento não possui para a arte outra função que não a de manifestar a idéia geral da humanidade, saindo assim do acontecimento retratado para a idéia do homem em geral.

Saindo da esfera das artes plásticas ascendemos mais na escala de objetivação da Vontade, na manifestação mais adequada das idéias através da poesia. Essa arte se movimenta de maneira particular, uma vez que seu material imediato são os conceitos abstratos dos quais as palavras se valem para transmitir seu conteúdo. Mas esse tipo de conhecimento não deve ser o material mesmo da arte, uma vez que esta tem a função de manifestar as idéias, que são intuitivas, afastadas da razão. Assim, a poesia se completa na fantasia do ouvinte, partindo dos conceitos rumo às idéias.

Idéias são essencialmente intuitivas, e portanto quando na poesia o expresse diretamente por palavras constitui apenas conceitos abstratos, a intenção aparente é tornar o ouvinte capaz da apreensão intuitiva das idéias da vida nos representantes destes conceitos, o que se verifica somente mediante o auxílio de sua própria fantasia (SCHOPENHAUER, 1980, p. 62).

A poesia, que tem como ponto de partida os conceitos, tem sua ação estendida para diversos domínios da vida. Enquanto nas artes plásticas vemos o homem através de sua figura, na poesia o homem aparece em toda a sua complexidade de pensamentos e ações, pois a “revelação da idéia que constitui o mais elevado grau da objetividade da vontade, apresentação do homem na série conexa de suas aspirações e ações, constitui o grande propósito da poesia” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 63).

O ponto mais alto das artes poéticas é a tragédia, que representa o sofrimento da vida, a miséria da existência humana. “É o conflito da vontade consigo mesma que aqui, no mais alto grau de sua objetividade, desdobrado com a maior perfeição, se revela

aterrorizante”. Schopenhauer vê a tragédia como a purificação através do sofrimento, o herói trágico não paga pelos seus pecados, mas pela culpa da existência da humanidade. Através do sofrimento no seu grau mais extremo, o *véu de Maya* se descortina e a essência do mundo se dá a conhecer, renunciando a vida e também todo o querer-viver.

No que concerne à hierarquia das artes segundo o grau manifestação das idéias, a poesia completa o sistema de Schopenhauer como o grau mais elevado de objetivação da Vontade. No encadeamento das belas artes traçado pelo autor não há lugar para a música, pois todas as artes agregadas a esse sistema são em menor ou maior grau elementos de objetivação da Vontade através das idéias. A música, no entanto, não fala das idéias, “não reconhecemos nela qualquer cópia, reprodução de uma idéia dos seres do mundo”. É pela sua própria assematicidade que Schopenhauer pode afirmar que a música não é reprodução das Idéias. Enquanto as outras artes representam os dados do mundo que se manifestam na multiplicidade através das idéias, a música não representa nada que possa haver de fenomênico no mundo; ela não pode representar um momento da história do homem, como a pintura, e também não pode dizer dos pensamentos e ações humanas, como a poesia¹⁰. Mas essa incapacidade inerente não é de maneira alguma vista como uma deficiência pelo filósofo. Pelo contrário, é justamente aí que reside o seu maior mérito. Apesar de falar uma linguagem oculta, distante do entendimento do indivíduo ligado aos fenômenos do mundo, a música atua no interior do homem de maneira que este a compreende imediatamente “como se fosse uma linguagem comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo”. Tendo em vista este aspecto, a música requer uma investigação filosófica profunda e já não pode ser entendida como um mero jogo de proporções matemáticas como

¹⁰ Aqui Schopenhauer se aproxima das considerações sobre música nos textos dos autores analisados no capítulo precedente. Também o autor de *O Mundo...* entende que se a música não pode representar conceitos ou qualquer elemento externo de maneira precisa, então seu campo de ação está acima dos conceitos, além do mundo tal qual nós percebemos.

o teria feito Leibniz quando a definia como “um exercício oculto de aritmética, sem que o espírito saiba que está lidando com números”. Em suas preleções de 1820, Schopenhauer admite que Leibniz tinha razão, dentro do seu ponto de vista, “pois considerava apenas o sentido inteiramente imediato e, propriamente dizendo, exterior da música, em verdade sua casca” (SCHOPENHAUER, 2003, p.228). Mas Schopenhauer quer ir além da casca, da exterioridade para a interioridade, entendendo a música no seu efeito estético. Nesse aspecto a música vai muito além das relações numéricas; ela está no mundo como a cópia para o modelo. Mas a maneira que a música reflete o mundo permanece um mistério. Vejamos:

Contudo o ponto de comparação entre a música e o mundo, o modo pelo qual aquela se relaciona com este como cópia ou reprodução, se encontra profundamente oculto. A música foi exercitada em todas as épocas, sem poder fornecer satisfação a este respeito; contentes com sua compreensão imediata, abdicamos a uma apreensão abstrata desta compreensão imediata (SCHOPENHAUER, 1980, p. 73).

Não obstante, Schopenhauer, nutrido do espírito filosófico, se pergunta: se a música não é reprodução das idéias como as outras artes, então qual é sua relação com o mundo? Vimos que a Vontade, como em-si do mundo, só se torna visível através das idéias, que são os arquétipos eternos que originam o mundo através da multiplicidade dos fenômenos. As artes, por sua vez, têm a função de elevar o indivíduo à condição de *sujeito puro do conhecimento*, na qual essas idéias são apreendidas através da contemplação esquecida de si do objeto artístico. Assim, a Vontade se faz presente na obra de arte apenas de maneira mediata, isto é, através das idéias. Entretanto, o filósofo observa: “a música, seguindo além das idéias, também é inteiramente independente do mundo aparente, que ignora, e sua existência seria possível mesmo com a inexistência do mundo: o que não se pode afirmar das outras artes” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 74). Ora, se a música, enquanto arte, é uma reprodução e essa reprodução está além das idéias, então a música é, como estas, uma objetivação imediata da Vontade mesma. Somente enquanto reprodução da Vontade, sem o intermédio das

idéias, é que Schopenhauer pode dizer que a música é *essência* e não *aparência* como as outras artes.

Como entretantes é a mesma vontade que se objetiva, ora nas idéias, ora na música, apenas em cada uma de modo inteiramente diverso: assim deve haver, mesmo que não uma semelhança direta, pelo menos um paralelismo, uma analogia entre a música e entre as idéias, cujo fenômeno na multiplicidade e imperfeição constitui o mundo visível (SCHOPENHAUER, 1980, p. 74).

Desta maneira, o autor busca esse paralelismo entre as idéias e a música através de elementos da própria teoria musical. Assim como a massa primordial do planeta originou “o conjunto dos corpos e organizações da natureza”, um som origina por meio de vibrações concomitantes uma série de outros sons mais agudos que guardam uma relação proporcional com ele. Schopenhauer se refere aqui à série harmônica, que constitui a base da música ocidental tonal. Abaixo vemos um exemplo, transposto para notação musical tradicional, a partir de um dó 5, considerando apenas os primeiros oito sons da série:



Série Harmônica disposta melodicamente.

Schopenhauer traz à baila a série harmônica no intuito de esclarecer que um grau mais elevado de objetivação da Vontade, entendido aqui por analogia com a altura das notas, carrega em si os graus mais inferiores, assim como uma tríade maior é formada com sons contidos na série harmônica. No Suplemento 39 de *O Mundo como Vontade e Representação*, intitulado *Da Metafísica da Música*¹¹, o autor escreve:

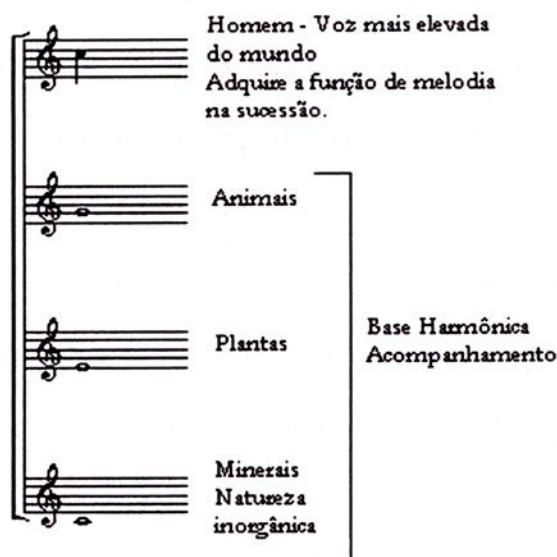
O fato da voz aguda, que canta a melodia, ao mesmo tempo ser parte integrante da harmonia e estar ligada propriamente com o baixo fundamental, observa-se pela analogia que a mesma matéria, que em um organismo humano é portadora da idéia de Homem, também precisa representar e sustentar as idéias de Gravidade e das propriedades químicas, ou seja, dos graus mais inferiores de objetivação da Vontade (SCHOPENHAUER, 1977, p. 526-527).

Deste modo, para Schopenhauer, a melodia possui a mesma relação com o baixo que o homem possui com a natureza inorgânica. No entanto, a base para a melodia ainda não está completa. Assim, escreve ele no mesmo ensaio citado acima: “as quatro vozes de toda harmonia, isto é, baixo, tenor, contralto e soprano, ou fundamental, terça, quinta e oitava, correspondem aos quatro graus na série da natureza: reino mineral, reino das plantas, reino dos animais e o homem” (SCHOPENHAUER, 1977, p. 526).

Portanto, o homem, como o todo da pirâmide da natureza, como a idéia mais elevada, é formado por todos os graus de objetivação da Vontade inferiores a ele. Desta maneira, a natureza formaria um acorde perfeito maior completado por sua oitava, o homem. Enquanto o reino inorgânico é o baixo, a fundamental deste acorde, o reino das plantas é a terça e o dos animais a quinta. Esses três graus constituem juntos uma tríade maior, a base harmônica necessária para a melodia do drama humano.

¹¹ O ensaio citado faz parte do segundo volume de *O Mundo como Vontade e Representação* publicado apenas em 1844, como suplemento aos quatro livros da primeira publicação em 1818. Nele, Schopenhauer intensifica a análise da teoria musical, estabelecendo um discurso técnico, no qual as disposições do sistema tonal – como preparação e resolução de dissonância, acorde de sétima da dominante conduzindo para a tônica – são usadas como analogia com a natureza e o homem.





Disposição do Acorde Maior segundo os graus de objetivação da Vontade

O que faz com que o homem seja a melodia, enquanto os outros graus são a harmonia, é a reflexão, essa característica puramente humana, que se manifesta na riqueza de temas que marcam a vida e as paixões do homem¹².

Como unicamente ele, porque dotado de razão, lança continuamente seu olhar para frente e para trás, sobre a via de sua realidade afetiva e das inumeráveis possibilidades, percorrendo uma existência com reflexão e por isto interligada com um todo; deste modo, unicamente a *melodia* possui conexão significativa, intencional, do começo ao fim. Ela relata, em consequência, a história da vontade iluminada pela reflexão, cuja impressão na realidade efetiva constitui a série de seus atos; ela diz mais, porém, relata sua história mais secreta, descreve toda agitação, todo impulso, todo movimento da vontade, tudo o que a razão reúne sob o amplo e negativo conceito de sentimento, e que não pode continuar recebendo em suas abstrações (SCHOPENHAUER, 1980, p. 75).

Através do trecho citado pode-se inferir que também Schopenhauer estabelece uma ligação, mesmo que não relacionada a uma finalidade, entre a música e o sentimento.

¹² Até aqui podemos perceber que Schopenhauer trabalha com os elementos mais básicos da harmonia, distanciando suas considerações sobre música da prática musical não só de sua época, mas também de uma maneira geral. O autor entende que melodia é movimento enquanto a harmonia é estática e que o baixo sempre corresponde à fundamental. Mesmo no contexto da melodia acompanhada tais afirmações não procedem. Entretanto, devemos salientar que essas constatações não levam a lugar algum e, de maneira nenhuma, invalidam o discurso do autor.

Entretanto, uma vez que ele é definido como um conceito nomeado pela razão, sua relação com a música, que ignora qualquer abstração, não pode ser direta. É antes na tentativa de explicar que a música trata do que vai além do fenômeno, além da razão, que o conceito de sentimento aparece aqui, pois na linguagem comum denomina-se como sentimento aquilo que não estabelece uma relação física com o mundo. Assim, quando Schopenhauer entende a arte como a libertação do subjetivo, a noção de sentimento extrapola o individual e se identifica como aquele algo inexplicável que o autor nomeia como Vontade. Ora, a Vontade é alheia ao sujeito, não está no tempo e no espaço, marcados pela constante luta do querer. Se a contemplação estética é alcançada no esquecimento de si do sujeito, na anulação do querer, então já não se pode mais falar de sentimento deste ou daquele, uma vez que o sujeito já não existe. Mas, se a música possui uma relação com as idéias, uma vez que ambas são o imediato da Vontade, ela também manifesta os arquétipos universais e nunca o fenômeno, que está ligado à razão e é subjetivo. Desta maneira, ela expressa os sentimentos em suas formas eternas, anteriores à multiplicidade e ao sujeito, “sempre na generalidade de simples forma, sem a matéria, sempre apenas conforme o em-si, e não conforme o fenômeno, assim como a alma mais íntima da mesma, sem corpo” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 78).¹³

Seguindo a analogia schopenhaueriana, a melodia representa em sua completude a essência do homem. Vimos que a vida do homem é constituída por um eterno *querer*. A

¹³ Esse contraste entre o sentimento individual e a idéia de sentimento geral e eterna é ressaltado pelo autor no âmbito da linguagem. No parágrafo 52 de *O Mundo como Vontade e Representação* ele associa o sentimento sempre à razão, entendendo aquele como um conceito negativo. É por falar das coisas além do fenômeno que a razão, sempre presa ao mundo como representação, define a música como a linguagem do sentimento [*Sprache des Gefühls*]. Segundo o *Dicionário Etimológico da Língua Alemã* DUDEN, a palavra *Gefühl* tem seu significado original associado ao verbo *tasten* (tatear, apalpar) e apenas a partir do século XVIII começou a ser usada para definir o sentimento de maneira geral. Assim, o sentimento de que o filósofo fala deve ser entendido como um conceito ligado aos fenômenos do mundo, empregado pelo homem para descrever a ação da música na impossibilidade deste de traduzir em conceitos aquilo que está além destes. Já em *Da metafísica da Música*, Schopenhauer se refere à música como linguagem dos sentimentos [*Sprache der Empfindungen*], associando a música não mais com um sentimento subjetivo, mas espiritual, significado que a palavra *Empfindung* encerra.



busca de satisfação não encontra seu término na realização de um desejo, pois o homem se frustra com o que encontra e torna a desejar. O bem-estar é conseguido quando a passagem do desejo para a satisfação ocorre rapidamente, o sofrimento ocorre quando essa passagem é lenta, pois o sofrimento nada mais é que a ausência de satisfação. Desta maneira, baseado na dialética tensão-relaxamento do sistema tonal, o autor reconhece na música um correlato do homem: “a essência da melodia é um vagar contínuo, um desvio do tom fundamental, por caminhos mil”. A própria luta sem tréguas da existência humana, que revela uma contradição da Vontade com ela mesma pode ser comparada com a imperfeição inerente ao sistema tonal nos que diz respeito ao temperamento da música ocidental, que se baseia em um sistema de intervalos adaptado, que não condiz com a divisão matemática das frequências sonoras¹⁴.

Só podemos compreender essas analogias se lembrarmos que a música não é reprodução das idéias, mas da própria Vontade. Assim, a música deve ter algo de análogo com as idéias, pois ambas são o imediato da Vontade. Se as idéias formam o mundo através da multiplicidade de seus fenômenos, também a música guarda um mundo em sua própria linguagem. Nesse sentido esclarece Schopenhauer em suas preleções sobre a Metafísica do Belo: “O Mundo fenomênico, ou natureza, e a música devem ser vistos como duas expressões distintas da mesma coisa” (2003, p. 234). Portanto, para o autor colocar a música ao lado das idéias, como imediato da Vontade, é necessário que ele mostre, mesmo que por analogias, que assim como acontece com as idéias, que revelam o mundo em seus fenômenos, também tem que acontecer na música. Mas Schopenhauer adverte: “nunca se deve esquecer na exposição de todas essas analogias que a música não tem nenhuma relação direta com elas, apenas uma relação mediata; pois a música nunca expressa ou copia o

¹⁴ Para uma explicação mais detalhada dos elementos de teoria musical expostos aqui, cf. SCHOENBERG, 2002.



fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o Em-si de todos eles, a Vontade mesma” (2003, p.234)¹⁵.

Deste modo, a música revela a essência íntima de todas as coisas, ela é a reprodução do Em-si do mundo, de maneira que tudo que há nele faz parte de sua essência. O mundo pode ser entendido tanto como Vontade corporificada, quanto como Música corporificada¹⁶. Isto explica o fato da música se adaptar tão bem a qualquer elemento externo, como as palavras ou o narrar do drama da vida através da ópera. Daí também a possibilidade do ouvinte associá-la com dados e momentos de sua própria vida. Mas todos esses elementos só guardam uma relação com a música do particular para o universal, eles falam dos fenômenos isolados enquanto ela fala do todo. Mas Schopenhauer adverte que quando esses elementos externos são inseridos pelo compositor com a pretensão de fazer da música sua subordinada, a obra criada deixa de falar da essência e se volta para aparência, para uma cópia imperfeita de seu fenômeno, “como aliás ocorre em toda música imitativa, p. ex.: ‘As estações do Ano’ de Haydn, e também a sua ‘Criação’ em muitas passagens, em que fenômenos do mundo intuitivo são reproduzidos diretamente” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 79).

Assim, como Hoffmann, Tieck e Wackenroder, Schopenhauer coloca a música instrumental, aquela que recusa qualquer exterioridade, em um patamar acima da música vocal, pois a música não necessita de qualquer conceito do mundo, uma vez que enquanto imediato da Vontade, traz em si todo o mundo. Portanto, a artes dos sons teria uma ação

¹⁵ Sobre as analogias entre a música e o mundo escreve Philonenko (1980, p. 167): “Mas o que Schopenhauer quer dizer é perfeitamente claro: a música possui um significado cósmico, ela não conhece qualquer limite e se pode dizer que todas as outras artes constituem uma *física*... enquanto que em relação a elas a música é uma *metafísica*. Não seria exagero afirmar que a música é a metafísica do belo”.

¹⁶ Nesse sentido Philonenko observa que a obra fundamental de Schopenhauer poderia se chamar *O Mundo como música e representação*. Levando em conta esse mesmo aspecto, Dahlhaus afirma que “a estética schopenhaueriana nada mais é que a metafísica romântica da música absoluta, reinterpretada filosoficamente no âmbito de uma metafísica da Vontade” (1997, p. 34).

extremamente mais forte do que as palavras, sobrepujando estas e conduzindo o ouvinte para apreensão da Vontade¹⁷.

Como a Vontade, a música é inexplicável; ela recusa os conceitos, *universalia post rem*, pois é anterior às coisas do mundo, *universalia ante rem*. Na sua essência inefável ela é, ao mesmo tempo, próxima e distante, imediatamente compreendida e um profundo mistério. Através da criação do gênio, a música eleva o sujeito à anulação do sofrimento e da realidade para um reino desconhecido, que bem poderia ser comparado com o *anseio infinito* de que falava Hoffmann a propósito da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. Não é, portanto, mera coincidência que Schopenhauer procure completar sua exposição sobre a ação da música, em *Da Metafísica da Música*, tomando como exemplo uma sinfonia de Beethoven:

Lancemos agora um olhar sobre a música instrumental pura: assim a sinfonia de Beethoven nos mostra a imensa confusão – que entretanto tem como fundamento a ordem mais perfeita – da mais violenta luta que no instante seguinte se transforma na mais bela harmonia: é a *rerum concordia discors* [discordante harmonia das coisas], imagem fiel e perfeita da essência do mundo que se envolve em um infinito emaranhado de incontáveis figuras e se preserva por uma constante destruição (SCHOPENHAUER, 1977, p. 327).

Assim como ocorre no mundo, a música de Beethoven tem sua condição de possibilidade através da guerra sem tréguas, da constante luta da Vontade com ela mesma. Ora, quando Schopenhauer reconhece na música instrumental de Beethoven a “imagem fiel e perfeita da essência do mundo”, ele aproxima seu sistema filosófico das considerações sobre música no romantismo literário alemão, como exposto no capítulo precedente. Embora as afirmações de Hoffmann sobre a *Quinta sinfonia* e o entendimento de música na filosofia de Schopenhauer estejam baseadas em elementos diversos, ambas argumentações

¹⁷ Entretanto, o autor não entende a ópera como uma arte repreensível. Nela o compositor deve ter em mente que as palavras são subordinadas à música, e o que se mostra no palco é um fato isolado da vida que a música em seu caráter de essência já possui em si. Assim, ele escreve em sua *Metafísica do Belo*: “a música fornece o esclarecimento mais profundo e misterioso sobre a essência íntima e própria das ações e eventos que constituem a ópera; como comentário contínuo de tudo aquilo que se apresenta no palco”. Veremos, mais à frente, como, de uma maneira ou de outra, a concepção schopenhaueriana de música influencia Wagner na construção do Drama musical (2003, p. 236).

têm como ponto de partida o *topos* poético do Inefável, isto é, a qualidade que a arte dos sons teria de dizer o indizível, prescindindo de qualquer auxílio externo.

Mas até aqui falamos, sobretudo, da música instrumental pura que encontra sua expressão maior na sinfonia. Assim, poderíamos nos perguntar: o que a criação musical wagneriana teria em comum com o exposto até aqui? Em *Ópera e Drama* (1851-1852), Wagner reconhece nas obras sinfônicas de Beethoven a capacidade de falar do que em sua natureza não pode ser dito. A música instrumental de Beethoven seria a “faculdade da manifestação do Inefável” (WAGNER, 2000, p. 329). Já nessa época, portanto antes das leituras de Schopenhauer, o autor vê na criação beethoveniana o passo anterior necessário para o estabelecimento do Drama musical.

A idéia do Drama musical se opõe ao gênero ópera, definido por ele na mesma obra como um “fenômeno monstruoso”. Enquanto que, para Wagner, as partes que compõem a ópera seriam reguladas por uma hierarquia na qual a música seria um elemento secundário com relação às palavras, o Drama era, sobretudo, o todo coeso e inseparável, formado pela união das partes no mesmo grau de importância. A música, o texto e a ação cênica seriam partes do todo, isto é, do Drama musical. Desta maneira, ao associar a noção de *Gesamtkunstwerk* com o Drama, Wagner cria um gênero novo que não teria raízes na história da ópera.

Entretanto, como já dito, para que o projeto da *Gesamtkunstwerk* pudesse ser levado a êxito, era preciso que ele fosse identificado como um momento histórico necessário, que como tal, seria consequência de um processo passado. Desta maneira, a *Nona Sinfonia* de Beethoven teria cumprido a passagem da música absoluta (indecisão) para o Drama (decisão), de modo que depois dos primeiros versos cantados no quarto movimento, a separação entre música e poesia não poderia mais ser admitida ou sequer pensada. Portanto,

Beethoven teria esgotado as possibilidades de desenvolvimento da música instrumental, sendo necessário o nascimento de uma nova arte.

Essas considerações se intensificam quando Wagner entra em contato com a obra do filósofo de Frankfurt, na qual ele encontra as bases filosóficas para o seu entendimento da obra de Beethoven. Assim, no ensaio de 1870, Wagner se vale da filosofia schopenhaueriana para explicar a criação de Beethoven como esse tal processo histórico anterior ao Drama musical, cujo ápice seria a utilização das palavras no quarto movimento de sua última sinfonia. Portanto, a *Nona* assinala, ao mesmo tempo, a efetivação da filosofia de Schopenhauer e a passagem do Inefável para o Drama.



II

DO INEFÁVEL AO DRAMA: o *Beethoven* de Wagner

*Ah, que visão! mas só visão ainda!
 Como abranger-te, ó natureza infinda?
 Vós, fontes, de que mana a vida em jorro,
 Das quais o céu, a terra, pende,
 Às quais o peito exausto tende —
 Correis, nutris, enquanto à língua eu morro?
 Goethe – Fausto*

*Ó, amigos! Não mais esses sons! Cantemos
 antes um canto mais agradável e mais alegre!*

*Alegria, bela faísca dos deuses,
 Filha de Elísio
 Nós penetramos, ardentes de embriaguez,
 Em teu santuário, ó celeste!
 Teus encantos unem de novo
 O que a moda rigorosamente dividiu;
 Todos os homens tornam-se irmãos,
 Lá onde plana tua doce asa.*

Em 22 de maio de 1872, na Ópera de Bayreuth, Wagner regeu pela quinta e última vez a *Nona Sinfonia* de Beethoven. O evento seria mais um dado histórico na atividade do compositor como regente não fosse o caráter simbólico que encerra: tratava-se de um concerto em comemoração do lançamento da pedra fundamental da *Festspielhaus*, o templo wagneriano, onde quatro anos mais tarde se faria ouvir a integral do *Anel do Nibelungo* como a efetivação do Drama musical.

A escolha da *Nona* não é de forma alguma um acaso, uma vez que durante toda a sua vida Wagner se esforçou para deixar nas gerações futuras a idéia de que ela seria o emblema maior da necessidade da *Gesamtkunstwerk*. Em sua autobiografia, a figura de Beethoven é ressaltada em toda parte como o grande mestre, cuja música sempre exerceu sobre ele grande influência, não apenas no que concerne à composição, mas também à sua própria

vida e à sua concepção de arte de maneira geral. Quando ele narra seu contato com a *Nona Sinfonia* que resultou na redução dessa obra para piano entre os anos de 1830 e 1831, lemos:

Essa Nona Sinfonia de Beethoven era o ponto místico de atração de todos os meus fantásticos e musicais sentidos e aspirações. Inicialmente, o que me despertou o interesse por ela foi a opinião, que na época certamente não só os músicos de Leipzig compartilhavam, de que essa obra teria sido escrita por Beethoven já em estado de quase completa loucura: ela era considerada como o *non-plus-ultra* de tudo o que é fantástico e incompreensível. Isso era motivo suficiente para me estimular no estudo apaixonado desse *daimon*. Depois do grande esforço em procurar a partitura, o que me atraiu na primeira olhada, como a violência do destino, foram os longos acordes de quintas com os quais o primeiro movimento começa. Esses sons, que, como eu relatei, desempenharam um papel tão espiritual nas impressões da música na minha juventude, vinham a mim como o misterioso tom fundamental da minha própria vida. Aquela sinfonia deveria encerrar o mistério de todos os mistérios... (M.L., I, p. 44-45).

A atmosfera de mistério nas palavras de Wagner procura sugerir que há algo além da sinfonia em si, isto é, alguma coisa que ela sugere, mas que está escondida em seu interior. Entretanto, acompanhando as considerações sobre Beethoven em suas obras em prosa, vemos que o estudo frenético empreendido por ele na tentativa de desvendar esse mistério e tomar conhecimento do *daimon* beethoveniano, teria surtido efeito: assim como a *Nona* parecia fazer soar o “tom fundamental” da vida do jovem Richard, o Drama musical seria o desenrolar natural da obra de Beethoven realizado pelo Wagner da maturidade. O mistério de todos os mistérios estava revelado.

Assim, a apresentação da última sinfonia de Beethoven em Bayreuth pode ser entendida como uma atitude quase didática de demonstrar que essa obra constitui a pedra fundamental da própria concepção wagneriana do Drama musical. Ela simboliza na prática o que Wagner buscou fundamentar em seus escritos teóricos¹. Portanto, a adoração que

¹ Estamos, portanto, de acordo com Dahlhaus e Deathridge (1988), que afirmam que a extensa obra em prosa deixada por Wagner é, ao fim e ao cabo, um instrumento de legitimação de sua prática enquanto músico.

Wagner nutria por Beethoven só pode ser entendida na medida em que o autor via na obra do compositor da *Nona* uma “pré-história” do Drama musical.

A questão da solução do mistério da música de Beethoven já é notável no pequeno prefácio ao ensaio de 1870. Wagner começa seu texto explicando em terceira pessoa as motivações que o levaram a escrevê-lo:

O autor do presente trabalho sentiu-se compelido a contribuir também de sua parte para as comemorações do centenário de nascimento do nosso grande Beethoven, e como não dispunha de nenhum outro meio que lhe parecesse digno dessa celebração, ele optou por uma explicação por escrito do seu pensamento sobre o significado da música beethoveniana, como ela lhe foi revelada (A.S.B., II, p.228; WAGNER, 1987, p. 11).

Assim, Wagner está impelido a decifrar o significado da música de Beethoven, “como ela lhe foi revelada”², através de um texto que fora imaginado como um discurso para um grande público e que por não ser um discurso verdadeiro poderia se alongar mais e até mesmo guiar o leitor através de uma investigação aprofundada do *ser da música*, da *essência da música* [*des Wesens der Musik*].

Desta maneira, Wagner busca essa essência da Música através de um escrito sobre a obra de Beethoven para poder, assim, contribuir para a Filosofia da Música, como ele mesmo define. Mas tal escrito almeja ainda outros fins: ele se projeta como emblema do “espírito alemão” em sua profundidade, e é antes um instrumento de excitação do ânimo alemão.

Ora, já nessas primeiras linhas o autor esclarece as pretensões de seu ensaio, que não são poucas ou pequenas. É através de Beethoven enquanto criador da *Nona Sinfonia* que todas essas possibilidades se efetivarão.

² É interessante notar aqui a metáfora empregada por Wagner para definir a ação da música de Beethoven. Ele usa o verbo *aufgehen* que está associado com o nascer do sol, intensificando sua exaltação à obra beethoveniana e o caráter de luminosidade que a revelação da essência da criação de Beethoven exerce não só na atividade artística de Wagner, mas também na arte como um todo.

Assim, uma análise do Beethoven esclareceria não a essência da música beethoveniana, sinfônica, ou romântica. Mas, antes, tal análise se abriria para o deciframento da essência da música ela mesma, ou seja, a particularidade de Beethoven, autor da *Nona*, é efetivada na medida em que este, enquanto criador individual, contribui para a “ascensão ao *sublime*”, entendida como uma categoria estética válida de um modo geral. Em outras palavras: Beethoven é entendido em Wagner enquanto uma individualidade artística que processa uma compreensão da essência da música em seu caráter universal.

Não obstante, o autor segue seu ensaio definindo como tarefa a busca do entendimento da “relação entre um grande artista e sua nação”³. Tal tarefa é ainda mais difícil quando se trata de um músico e não de um poeta ou pintor. O material desses dois últimos é formado pela impressão que eles têm do mundo, tal qual ele se forma aos seus olhos. Assim, os elementos dados a esses artistas refletem de maneira direta sua nação, uma vez que ela é a parte do mundo que lhes é mais próxima. Vejamos:

Se para o poeta, a língua em que ele escreve deixa transparecer de modo determinante as impressões manifestadas por ele, assim, certamente não menos significativa, a natureza de sua terra e de seu povo salta aos olhos do pintor, sendo decisiva para as formas e as cores empregadas por ele (A.S.B., II, p. 229; WAGNER, 1987, p. 13).

Mas o músico não pode recorrer nem a língua nem às figuras percebidas por seus olhos para criar sua arte, de maneira que o material para a criação de sua arte não está

³ De fato, vemos aqui uma certa contradição: se por um lado, a compreensão de Beethoven se projeta para a contemplação da Essência da Música, enquanto universalidade, por outro, Wagner parece deslocar tal conceito de seu caráter geral para o que seria a constatação do “espírito alemão”. Ao que parece, o autor mistura esses dois pólos não por uma confusão terminológica, mas por reconhecer em sua nação os traços de uma cultura superior de maneira que falar da essência da Música é falar da música alemã. Essa convicção está baseada, dentre outros aspectos, em dados da história da arte, sobretudo na exaltação das figuras de Goethe e Schiller, definidos pelo autor mais à frente, como os dois principais pilares do que ele chamou de “nobre período do renascimento alemão”. É importante salientar também que esse peso dado à nacionalidade não é, de modo algum, exclusividade do autor, uma vez que a idéia de que a pesquisa do caráter nacional esclareceria aspectos do universal está fundamentada no próprio modelo historiográfico do século XIX, que se opõe à noção de “distanciamento” e apropriação do estranho do século XVIII. Sobre isso escreve Dahlhaus: “No século XIX, buscava-se o universal – caso o fizesse – na profundidade do nacional...” (2003, p. 72).

sujeito às limitações geográficas. Assim, Wagner traz uma concepção bastante difundida em sua época, segundo a qual a linguagem dos sons seria elemento comum a toda a humanidade e a melodia seria a “linguagem absoluta” [*absolute Sprache*] pela qual o músico fala a todos os corações.

Entretanto, ele reconhece que há uma diferença entre as músicas italiana e alemã. A primeira possui uma inclinação natural para o canto que a segunda não tem. Porém, esses elementos estão completamente fora da música em si; eles não alteram sua essência, uma vez que a melodia, independentemente da nacionalidade de seu compositor, pode ser entendida por todos, recusando a necessidade de se valer de algo externo. Tais exterioridades não podem ser consideradas como um traço que concede validade para o conteúdo espiritual do organismo artístico [*geistigen Gehalt des künstlerischen Organismus*], pois este deve permanecer encerrado dentro da obra como tal, alheio a tudo que vem de fora. Desta maneira, dentro dessa compreensão do produto artístico como um organismo que não se abala pela interferência de qualquer coisa fora dele, a simples questão de nacionalidade não deve ser uma categoria válida para o julgamento estético, uma vez que, enquanto mera exterioridade, em seu caráter superficial não dá conta de explicar o fato de haver traços característicos que diferenciam a música conforme o país ao qual o compositor pertence.

Ora, se a obra musical não possui qualquer referência que não o próprio som, de maneira que até mesmo o elemento que diferencia a música segundo as nacionalidades é um dado externo e, de certo modo, supérfluo, os acontecimentos que norteiam a vida de um compositor também têm pouco ou nada a dizer da música que ele escreve:

...mas o que poderíamos inferir através das cartas deixadas por Beethoven, e das informações extremamente escassas sobre os acontecimentos externos, ou até mesmo dos aspectos íntimos da vida de nosso grande músico, com os quais se relacionam sua criação musical e também sua evolução perceptível? (A.S.B., II, p. 231; WAGNER, 1987, p. 15-16).



Deste modo, a análise biográfica é entendida por Wagner como um método ineficaz para o esclarecimento da obra de Beethoven. Dela não podemos concluir nada que mude o que a música é enquanto essência. Assim como as questões de nacionalidade não dizem nada com respeito ao *conteúdo espiritual do organismo artístico*, também aspectos da vida de um artista não podem esclarecer a criação deste em um sentido profundo. Desta maneira, o objeto artístico tem um fim em si mesmo, e mesmo que seja forjado por um homem que, como tal, está ligado a uma vida prosaica (cotidiana), esse objeto só se refere ao conteúdo poético que se associa com a concepção de *gênio*. Se a genialidade é a capacidade que alguns homens possuem de momentaneamente se desprender da vida prosaica e entrar em contato com o poético, instância na qual a criação artística é possível, não é de se estranhar que a criação de Beethoven pouco ou nada tenha a ver com dados de sua vida “prática”. É nesse sentido que Wagner pode afirmar que informações sobre a vida do compositor da *Nona Sinfonia* não mudam em nada a compreensão de sua música.

Como Dahlhaus mostrou, o método biográfico passou a ser utilizado na historiografia musical no decorrer do século XIX, como uma maneira de aliar a concepção romântica de arte que se concentrava no compositor como “ser inteligível” e o compromisso positivista de se basear em fatos concretos. Quando Wagner em 1870 recusa tal método, entendendo Beethoven como esse “ser inteligível” que expressa, através de sua obra, o conteúdo poético da arte, ele se aproxima do Romantismo, ou seja, o autor retoma a metafísica da música e da arte, entendendo a criação musical como produto do *gênio* em um processo de ascensão ao *sublime*.

Assim, o criador da obra, que compartilha uma existência poética, difere do homem, preso na vida prosaica e cotidiana, como escreve Wagner: “Creio que o mais certo que podemos saber sobre o homem Beethoven estará, no melhor dos casos, em relação ao músico Beethoven como o General Bonaparte está em relação à ‘Sinfonia eroica’”. Dessa

maneira, do mesmo modo que a Sinfonia Heróica não pode nos dar informações sobre Napoleão, a criação do artista também não revela nada do homem que cria e, de certa forma, lhe é completamente alheia.

Temos, portanto, um sistema de antíteses: poético e prosaico; genialidade e cotidiano; *sublime* e terreno; artista e homem; consciente e inconsciente. Se por um lado, é impossível buscar o esclarecimento da obra de arte em sua profundidade no cotidiano ou em fatos da vida do homem que cria, por outro é necessário que exista o momento do desprendimento, ou seja, é necessário que o artista passe do consciente para o inconsciente para que só assim a obra de arte possa nascer. Deste modo, a criação do artista, mesmo na outras artes, se constitui em um movimento de passagem do consciente para o inconsciente. A obra sai do consciente, pois o artista escolhe, através da experiência e o estudo da arte de que se ocupa, as formas e o material de sua arte. Mas, enquanto obra de arte, esse estágio deve ser ultrapassado na própria criação, quando, desse patamar guiado pela razão, o artista se eleva ao inconsciente, estágio no qual ele “não determina mais a forma estética, mas esta é determinada pela própria intuição da Idéia que surge de seu interior”⁴.

Para Wagner, a condição de superioridade que uma arte adquire perante as demais é dada na medida em que ela se aproxima mais do inconsciente. Considerando as artes plásticas como a arte mais ligada ao consciente, a poesia como ponto intermediário, e a música como ponto mais elevado, o autor erige uma hierarquia das artes que podemos esquematiza da seguinte maneira:

⁴ Embora Wagner não se refira diretamente à concepção de *Besonnenheit*, tal qual vimos em Hoffmann e Schopenhauer, pode-se inferir que esse movimento de passagem entre o consciente e o inconsciente está fundamentado na junção entre o processo racional e a genialidade como condição primordial para a criação artística.

CONSCIENTE → INCONSCIENTE

Mundo sensível → Intuição das Idéias

Artes plásticas – Poesia – Música

Neste ponto o autor se refere a Schopenhauer: “mas foi Schopenhauer o primeiro que, com clareza filosófica, reconheceu e mostrou o lugar da música perante as demais artes belas” (A.S.B., II, p. 233; Wagner, 1987, p. 18). Já tivemos a oportunidade de verificar a posição destacada que Schopenhauer atribui à música em seu sistema. É principalmente por esse motivo que sua obra exerce uma notável influência no pensamento de Wagner, deixando transparecer aspectos da filosofia schopenhaueriana tanto em seus escritos teóricos como em seus dramas musicais, sobretudo em *O Anel do Nibelungo*.

Embora Wagner não aceitasse totalmente as considerações sobre a moral no quarto livro de *O Mundo como Vontade e Representação*, o reconhecimento da música como o em-si do mundo, a essência além dos fenômenos, correspondia com as suas aspirações e fornecia a base filosófica necessária para explicar a obra de Beethoven e, conseqüentemente, fundamentar a idéia da *Gesamtkunstwerk*. Assim, como observa Philonenko (1980), Wagner lê a obra capital de Schopenhauer como uma metafísica da música, que não apenas lança luz à criação beethoveniana em sua profundidade, mas também dá as pistas para a efetivação do Drama musical.

Em *Mein Leben*, o próprio Wagner descreve as impressões que os primeiros contatos com obra principal do filósofo de Frankfurt lhe causaram. Vejamos:



Entretanto, enfiei-me totalmente no meu trabalho. Em 26 de setembro terminei a frágil cópia da partitura de *O ouro do Reno* e, na serena paz de minha casa, logo conheci um livro, cujo estudo foi de grande significado para mim. Era *O Mundo como Vontade e Representação* de Arthur Schopenhauer... Desde o primeiro momento a obra me atraiu poderosamente e me dediquei imediatamente ao seu estudo... A partir daquele dia e por muitos anos, jamais abandonei aquele livro, e no verão do ano seguinte eu o havia lido já pela quarta vez. A ação que o livro exerceu paulatinamente sobre mim foi extraordinária e certamente decisiva durante toda a minha vida (M.L., II, p. 71-73).

Assim como nas linhas dedicadas a Beethoven em sua autobiografia, Wagner ressalta a ação da filosofia schopenhaueriana em sua vida, descrevendo a leitura do livro como um acontecimento decisivo e paradigmático em sua trajetória⁵. Entretanto, não bastava apenas a assimilação do sistema de Schopenhauer, sublinhando a importância da música. Era necessário que a leitura de Wagner pudesse acrescentar algo que completasse tal filosofia e, ao mesmo tempo, servisse de legitimação do discurso wagneriano. Assim, depois de explicar em linhas gerais a compreensão de música na metafísica do *belo* de Schopenhauer, Wagner lança a hipótese principal do ensaio de 1870:

Schopenhauer coloca este esclarecimento hipotético da música como um paradoxo, uma vez que ela não poderia ser explicada através de conceitos. Entretanto, ele também nos fornece por outro lado o único material amplamente satisfatório para um esclarecimento mais abrangente da veracidade de sua profunda explicação, do qual ele talvez não tenha se aproximado mais, porque, como leigo, não era familiarizado com a música e nem a dominava satisfatoriamente. Além disso, seu conhecimento da música não era ainda suficiente para que ele pudesse relacioná-lo com uma compreensão precisa do músico, cuja obra desvendou ao mundo pela primeira vez aquele profundo mistério da música; pois a criação de Beethoven não pode ser apreciada, se não se esclarecer e resolver de maneira correta aquele profundo paradoxo para o conhecimento filosófico exposto por Schopenhauer (A.S.B., II, p. 233-34; WAGNER, 1987, p. 18-19).

Desta maneira, a dificuldade de Schopenhauer em “traduzir” em palavras a ação da música seria suplantada pelo entendimento do significado da obra de Beethoven pois, como já dito, segundo o pensamento do autor, Beethoven seria a mais perfeita efetivação da

⁵ Para uma exposição detalhada sobre a influência do pensamento de Schopenhauer na atividade de Wagner como compositor e escritor, cf. SANS, 1969.

filosofia schopenhaueriana, uma vez que sua obra manifestava, como nenhuma outra, a essência do mundo. Assim, o mistério da música enquanto essência tinha sua solução em Beethoven, de maneira que a obra do compositor seria incompreensível sem que antes se esclarece a filosofia de Schopenhauer.

Mas, para Wagner, o esclarecimento da relação entre a filosofia de Schopenhauer e a criação de Beethoven é também a correção de um suposto ponto falho nesta filosofia, que apenas um músico poderia empreender. Esse ponto falho parece estar, sobretudo, na exposição quase que totalmente teórica que, segundo Wagner, o autor de *O Mundo como Vontade e Representação* faz da arte dos sons, sem associar sua argüição com elementos próprios da prática musical de sua época⁶. Seja como for, o ensaio *Beethoven* tem por objetivo elucidar pontos obscuros da filosofia de Schopenhauer, para que o criador da *Nona Sinfonia* possa ser contemplado em sua profundidade imanente.

Como vimos, as idéias, enquanto imediato da Vontade, só são percebidas pelo sujeito de maneira mediata, isto é, através da pluralidade dos fenômenos que, como tais são passageiros e múltiplos, enquanto que a idéia é eterna. Apenas através da anulação do querer é que o homem pode ascender momentaneamente às idéias, e desse modo, provar por um instante a eternidade. Nessa instância, o mundo, no que ele é em essência, se abre perante nós e nós nos reconhecemos nele. Desse modo, o conhecimento das idéias é o conhecimento de si; é a volta para o interior realizada pelo sujeito cognoscente através da supressão do querer.

Segundo Wagner, esse estado de anulação do querer e contemplação das idéias é como que um sonho no qual o mundo exterior não mais exerce poder sobre nós, pois o sonho é a oposição interior do indivíduo ao mundo exterior percebido pelos sentidos.

⁶ Não obstante, lembremos que nos suplementos de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer exemplifica a ação da arte dos sons através da música instrumental de Beethoven, descrevendo-a como uma *rerum concordia discors*.

possibilita a clarividência, a faculdade de ver aquilo que na vigília não podemos, dada a dependência da Vontade. Assim, o dia é visto pelo autor como a percepção obscura das coisas sob o domínio da Vontade, já o sonho é associado com a claridade pois, na consciência do interior, as idéias se mostram mais claras para o sujeito.

Como o sonho enquanto interioridade que revela o que o dia encobre, “assim também o som brota dessa noite na percepção real e desperta, como manifestação imediata da Vontade”. Do mesmo modo que o sonho, o som é anterior à percepção dos fenômenos no mundo da luz. Porém, no domínio do som já não temos qualquer referência aos elementos que compõem o mundo para a consciência desperta, não temos qualquer imagem ou mesmo qualquer lembrança das coisas percebidas pelos sentidos. Assim, o som forma um mundo à parte que difere daquele percebido através de imagens, seja no sonho, seja na vigília: “Deste modo, há na verdade para nossa consciência um *Mundo do Som* ao lado do *Mundo da Luz* e poderíamos dizer que aquele se relaciona com este como o sonho se relaciona com a vigília” (A.S.B., II, p. 236; WAGNER, 1987, p. 21). O grito com o qual por vezes acordamos de sonhos angustiados simboliza a quebra da barreira entre o mundo da luz e o mundo do som.

Mas, embora o sonho e o som estejam ligados com uma atividade cerebral voltada para o interior, que difere da percepção do mundo na vigília, o modo pelo qual a música se dá a conhecer ao homem é completamente diferente do modo pelo qual os sonhos são formados na consciência. Enquanto estes mostram, como que através de clarividência, as idéias eternas, elevando o homem para além do fenômeno, a música vai ainda mais longe, fazendo com que o indivíduo se volte totalmente para seu interior e lá encontre o mundo enquanto Vontade, de maneira imediata.

Assim, Wagner ressalta a idéia exposta por Schopenhauer e explicada no capítulo precedente de que o homem é o *microcosmo* em oposição ao *macrocosmo*, isto é, cada



individualidade carrega em si o próprio mundo. Nesse sentido, a percepção das idéias e a ascensão para a apreensão da coisa-em-si é, sobretudo, o reconhecimento de si mesmo, de modo que o instante momentâneo em que o homem se liberta do querer e se volta para a contemplação desinteressada da obra de arte é também o momento do conhecimento de si. Se o sofrimento e a ilusão marcam a vida do homem através da visão de um mundo que lhe parece completamente diferente dele mesmo, a percepção espiritual da idéias nos liberta dessa ilusão e nos integra com o mundo, porque o que temos não é mais a aparência confusa das coisas, mas o caráter de cada coisa em si, o que ela é em sua essência.

Essa ilusão proporcionada pela luz do dia, que ofusca a percepção do mundo é, segundo o autor, o material das artes plásticas de um modo geral. Essas artes têm a tarefa de representar o que Wagner chamou de “aparência ilusória do mundo”. Mas, para que as artes plásticas cumpram seu fim é necessário que procurem expressar o caráter universal dos objetos apresentados de maneira que as idéias possam ser percebidas através da fruição estética. Aqui Wagner também se refere diretamente à concepção de artes plásticas de Schopenhauer, segundo a qual a pintura histórica, por exemplo, é válida não como representação de um momento histórico específico, mas como manifestação do caráter da humanidade como um todo em todos os tempos. Portanto, em ambos autores, as artes plásticas têm a função de representar um fragmento do mundo ainda enquanto fenômeno, mas que, para ter validade deve possibilitar a apreensão do universal, da idéia daquilo que é representado.

Para Wagner, o conceito de *belo* é originado da contemplação das artes plásticas nas quais há um objeto (físico) que é observado pelo sujeito. A própria aceitação da idéia de *belo* como categoria estética válida para todas as manifestações artísticas denuncia a predileção pela pintura e a escultura nas considerações pregressas sobre a arte.



Seguindo a explicação de Wagner, a raiz da palavra *beleza* [*Schönheit*] agrega o *Scheine*, o objeto artístico em si, e o *Schauen*, o sujeito que percebe esse objeto. De fato, segundo o dicionário etimológico da língua alemã *Duden*, a palavra *schön* (*belo*) vem de *schauen* (ver), que pode ser entendida como uma visão espiritual interna em oposição a *sehen* (ver).

Assim, quando Wagner esclarece o significado etimológico da beleza, está também atentando para a supremacia das artes plásticas perante a música, sobretudo no pensamento ilustrado, como vimos em Batteux e Dubos. Se a beleza está associada com a visão, então ela se opõe, ao fim e ao cabo, à audição. Pensando nos séculos XVII e XVIII, quando a arte era de um modo geral entendida como a capacidade de imitar a natureza, essa atribuição à palavra beleza é bastante esclarecedora. A música, que pouco ou nada tem a ver com a visão, só poderia ser compreendida como uma arte de certo modo deficiente, uma vez que não representa objeto algum. Desta maneira, Wagner acredita que a posição modesta ocupada pela música nos primeiros momentos da reflexão da estética sistemática está baseada na própria dificuldade em associá-la com o conceito de *belo*, que é a chave imprescindível para o julgamento da arte na época.

Associadas diretamente com a visão, as artes plásticas estão limitadas ao âmbito da aparência. Mas aquele mesmo espírito filosófico que motivara Schopenhauer a perguntar se havia algo além da representação agora leva Wagner a buscar o que há além da visão, além do *belo* na fruição estética. A música é, portanto, a resposta. Ela está completamente acima da aparência e da própria *beleza* pura e simples, nela o homem reconhece sua própria essência da maneira mais completa possível e com isso, também reconhece a essência do mundo:



Aqui nos fala o mundo exterior de maneira tão incomparavelmente compreensível, porque ele comunica aos nossos ouvidos através da ação do som o mesmo que nós clamamos a ele do nosso interior mais profundo. O objeto do som percebido coincide imediatamente com o sujeito do som emitido: nós compreendemos, sem qualquer intervenção de conceito, o que nos diz o grito de socorro, lamento ou alegria, que ouvimos e respondemos a ele imediatamente no sentido correspondente (A.S.B., II, p. 238; WAGNER, 1987, p. 24).

Ora, se a música difere das outras artes e não fala da aparência das coisas, uma vez que seu conteúdo espiritual corresponde diretamente ao homem e é um reflexo do que o mundo é em si, as leis estéticas que regem as outras artes não podem ser aplicadas de forma alguma à música. Nesse sentido Wagner está de acordo com Tieck e revela a oposição a Batteux e Dubos. O princípio estético segundo o qual as artes diferem apenas pelo material, mas que devem manifestar o mesmo conteúdo, não é válido para Wagner, assim como no Romantismo também não é.

Como vimos, mesmo no século XVIII as considerações sobre música levavam em conta que, de algum modo, ela era diferente das demais artes. A arte dos sons carregava em si uma certa obscuridade, ou seja, ela não era capaz de representar qualquer coisa além dela mesma de maneira precisa. Esse “elemento patológico”, como define Wagner, é um dos principais motivos da dificuldade em aceitar a música nas hierarquias das artes. Tal elemento é a base principal para a elaboração da metafísica da música romântica, uma vez que a obscuridade inerente à música não mais significa que ela era uma arte deficiente, mas ao contrário, essa obscuridade manifestava o *sublime* e o *inesfável*, categorias essenciais no julgamento da arte na primeira metade do século XIX. Segundo Wagner, a inversão do julgamento estético da música se dá na obra de Schopenhauer quando este reconhece que ela realmente era uma arte diferenciada das demais na medida que, enquanto as outras manifestavam as idéias, essa falava da essência⁷.

Se o conteúdo espiritual da música difere das outras artes, o ato de criação do compositor é também inteiramente diferente dos outros artistas. A matéria do músico não é a idéia, mas a Vontade ela mesma. Assim a música em seu processo de criação já carrega consigo a essência própria do mundo. Portanto, o músico desperta a Vontade universal, ele é o veículo pelo qual o deciframento do mundo é possível.

Desta maneira, o estado de criação do músico é ressaltado por Wagner com adjetivos religiosos, assim como a religião revela os mistérios do mundo, a música também o faz, de modo que essas duas esferas são análogas. Ora, é a idéia de *Kunstreligion* do Romantismo que se faz presente aqui. A música revela a essência além da aparência, portanto o artista que a cria é dotado de uma certa santidade na medida em que é através de sua criação que tal essência se dá a conhecer, assim como o santo tem a tarefa de revelar os mistérios últimos da fé. Desse modo, a idéia de que a música é a religião revelada, tal qual vimos nos escritos de Tieck e Wackenroder, permanece latente no ensaio de 1870 de Wagner.

Falando sobre o momento de criação do compositor, escreve o autor: “Somente um estado pode superar o seu: o do santo, notadamente porque é mais duradouro e imperturbável”. O estado de clarividência do músico se dá de maneira diferente do santo, o músico é envolto por uma tormenta através da qual ele se eleva para além das limitações de sua individualidade. O sofrimento é, portanto, entendido pelo autor como condição de possibilidade de criação do músico. Assim como o santo deve cumprir penitências para atingir a purificação, também o músico deve sofrer para que possa criar⁸.

Entretanto, vemos que esta elevação da posição da música perante as demais artes não é exclusividade da obra de Schopenhauer. Mesmo que sua metafísica do belo represente uma inversão nas considerações sobre a música e as artes dentro do pensamento filosófico, vimos que já nas obras dos autores do Romantismo literário alemão a arte dos sons atinge uma posição de destaque, sendo identificada por Hoffmann como a única arte verdadeiramente romântica.

⁸ Essa idéia da purificação através do sofrimento encontra sua efetivação prática na figura de Siegfried, em *O Anel do Nibelungo*. O jovem herói trava uma luta com o dragão Fafner, depois que consegue abatê-lo, prova do seu sangue, passando a entender o canto dos pássaros. Este processo representa a purificação através do

Como uma força divina, a música é capaz de enfraquecer os sentidos. A audição de uma obra musical em uma sala de concerto nos remete também ao aspecto visual dos executantes que estão no palco. No entanto, a visão é turvada pela percepção dos sons que, de maneira poderosa, conduzem o ouvinte a um estado de sonho em vigília, no qual ele já se desprende de tempo e espaço rumando para esse outro mundo que é o da música, embora os olhos ainda permaneçam abertos. Vejamos:

E, em verdade, é também somente nesse estado que nós nos tornamos imediatamente participantes do mundo do músico. Desse mundo indescritível o músico lança sua rede sobre nós através da providência de seus sons, ou também derrama as gotas milagrosas de seus sons sobre a nossa faculdade de percepção, de modo que qualquer percepção que não seja a do nosso próprio mundo interior está fora de seu domínio, como que através de um encantamento (A.S.B., II, p. 242; WAGNER, 1987, p. 29-30).

No trecho acima o músico é associado com características divinas, o que é notável no âmbito da linguagem empregada pelo autor. As idéias de milagre [*Wunder*] e providência [*Fügung*] corroboram a comparação que Wagner fez logo acima do músico com o santo. O estado de contemplação estética da música é caracterizado por um sentimento de contato com o divino, de maneira que a graça alcançada por aquele que, com devoção, contempla a música é a anulação do sofrimento e do querer infinito⁹. Portanto, os sons guardam a providência e conduzem os ouvintes por esse mundo indescritível, que é ao mesmo tempo o mundo daquele que cria e a expressão mais profunda do mundo interior daquele que ouve.

sofrimento e o descortinar do véu de Maia para a contemplação da essência do mundo. Se Siegfried agora entende a língua dos pássaros é porque ele suprimiu sua existência individual e se elevou à Vontade. Assim, os sons dos pássaros já não são uma língua estranha, uma vez que o homem, como microcosmo do mundo, está, finalmente, reintegrado com a natureza que ele traz em si mesmo. Desta maneira, o deciframento do canto dos pássaros é, antes de tudo, um reconhecimento de si.

⁹ No que concerne ao sentimento de devoção religiosa, as considerações de Wagner se assemelham aos escritos do Romantismo literário, sobretudo às acepções do termo *Andacht*, que já tivemos a oportunidade de analisar. Sobre esse aspecto, é importante ressaltar que as convicções religiosas de Wagner, que oscilaram entre opostos durante sua vida, não devem ser consideradas dentro desta definição da contemplação estética. As metáforas religiosas empregadas aqui procuram ressaltar o caráter de mistério da música e o substrato inexplicável que ela, como a religião, carrega em si. Como vimos, o estado de esquecimento de si na devoção ao divino é transferido, em fins do século XVIII, para a contemplação estética, mas aqui a divindade absoluta passa a ser a obra de arte, completa em si mesma.

Pois, lembremos que a elevação para este estado de graça, realizada através do esquecimento de si, conduz, em última análise, ao reencontro do indivíduo com ele mesmo, pois esse mundo nada mais é do que o que cada indivíduo é além da aparência. Desta maneira, a música é não apenas a essência do mundo, mas a essência do homem, que em seu caráter de essência permanece inexplicável e indescritível, uma vez que os recursos de que o homem possui para descrever o que quer que seja estão sempre limitados dentro da representação.

O autor volta a comparar esse estado de iluminação com o sonho, ou seja, o músico inspirado, como define ele, consegue vislumbrar, em vigília, a essência das coisas, que apenas através da clarividência daquele que sonha se dá a conhecer. Mas se, por um lado, o músico deve manter a iluminação do sonho para criar sua obra na obscuridade do dia, por outro é necessário que ele saiba aproximar esses dois lados opostos da consciência para que sua arte seja compreensível aos outros. E preciso, portanto, que ele saiba manipular o que lhe foi transmitido através do contato com a genialidade, para que possa compartilhar sua criação em uma linguagem inteligível e, desta maneira, fazer com que os ouvintes também provem da genialidade. Entretanto, para que essa passagem do sonho à vigília seja feita de modo perfeito, o músico deve se ocupar apenas do tempo, deixando o espaço encoberto por um véu:

... nessa aproximação, ele [o músico] toma contato somente com as representações do tempo, como momento extremo de sua comunicação, enquanto mantém as do espaço sob um véu impenetrável, cujo descortinar poderia tornar a imagem contemplada no sonho imediatamente irreconhecível (A.S.B., II, p. 242; WAGNER, 1987, p. 30).

Assim, para Wagner, o que torna a música uma arte acima das outras é, sobretudo, a ausência do espaço, que juntamente com o tempo forma o modo de percepção do mundo como representação. Enquanto o tempo possibilita a aproximação entre sonho e vigília, tornando a música passível de ser comunicada, a ausência do espaço mantém intacta a “visão” contemplada em sonho. Nesse sentido, o elemento rítmico é o que estabelece a

ligação entre o sonho, alheio a espaço e tempo, e vigília, o mundo como representação. A música não nos seria perceptível sem o ritmo, uma vez que só podemos perceber aquilo que está dado como fenômeno. Portanto, a música anterior ao ritmo é pura interioridade, substrato inexplicável e ininteligível do mundo.

Não obstante seu caráter de interioridade, a música puxa para si os elementos do mundo fenomenal mais ligados a ela no seu domínio do sonho. Mas isso só ocorre para que esses elementos do mundo fenomenal se voltem para o interior, isto é, para que a aparência encontre sua essência. Nesse interior “ela se torna, então, capaz de apreender a essência das coisas e sua manifestação mais imediata e de interpretar ao mesmo tempo a imagem do sonho que o próprio músico em sono profundo vislumbrou” (A.S.B, II, p. 243; WAGNER, 1987, p. 31-32).

A metáfora do sono profundo empregada por Wagner reforça a idéia de que o sono é o momento iluminado em que a essência das coisas se dá a conhecer ao homem, uma vez que este, enquanto dorme e sonha, está fora de tempo e espaço. Como vimos, em contraposição à luz do sono temos o caráter obscuro da vigília pois, quando despertos percebemos os objetos que se mostram aos nossos olhos apenas como formas distorcidas do que eles são em essência. O dia é marcado pelo véu de Maia, a ilusão mas, através do sonho, esse véu se descortina e o que antes era apenas aparência se mostra claramente como essência. Assim, o sono profundo é antes de tudo o sono da sabedoria, como sábia primordial Erda em *O Anel do Nibelungo*, que dorme para que possa contemplar a essência do mundo e compreender presente, passado e futuro, guiando os homens e os deuses em seus desígnios. De certo modo, a figura do músico, descrita por Wagner aqui, possui essa mesma função.



Mais à frente, o autor escreve que o objeto de sua pesquisa é “o estudo da natureza do próprio músico”. Assim, como dito acima, o estudo do *gênio* criador do autor da *Nona Sinfonia* almeja sair do particular para o universal, se tornando o entendimento profundo do músico de maneira geral. Entretanto, percebemos que até aqui as questões sobre a obra de Beethoven, bem como sobre seu processo criativo, ficaram à margem das considerações de Wagner. Ora, ele mesmo justifica seu método de análise, reconhecendo na explicação do julgamento estético da música enquanto arte o único caminho que pode conduzir à elucidação de seu objeto. Desta maneira o ensaio de 1870 tem também por objetivo reavaliar o modo de compreensão da música, para que nesse novo parâmetro, a figura de Beethoven possa ser inserida corretamente.

Segundo Wagner, o engano com relação às considerações sobre música está baseado na ligação, descrita por ele, entre o mundo interior e o caráter externo que a música possui. Avaliar a música em sua forma externa é associá-la a um julgamento estético válido apenas para as artes plásticas.

Nesse sentido, a arte musical realmente sofreu um processo de desenvolvimento que a expôs totalmente à incompreensão de seu verdadeiro caráter, pois se exigia dela uma ação semelhante à que se exige das obras das artes plásticas, a saber, a excitação do *agradável nas belas formas* (A.S.B., II, p. 244; WAGNER, 1987, p. 32).

A acusação de Wagner repousa, sobretudo, na apreensão externa da música, isto é, a busca da unidade entre as artes, sobretudo entre os séculos XVII e XVIII, teria reduzido a música ao que ela é enquanto exterioridade, ficando o seu conteúdo espiritual em segundo plano. Mas o entendimento de música como arte correlata da pintura não se limita ao estofo teórico pois, segundo Wagner, esse equívoco teria deturpado a própria prática musical, resultando na superficialidade que o autor incansavelmente constatou em sua época.

A idéia do músico como uma espécie de pintor de sentimentos marca, como vimos, a mudança de paradigma no entendimento da arte dos sons que se processa nos anos em

torno de 1800, quando a própria deficiência inerente à música, aquela de não poder pintar o que quer que seja de maneira clara no intuito de satisfazer o pensamento ilustrado, conduz à exaltação dessa arte como a única que fala do *inefável*. Assim, o *sublime* se torna a categoria estética principal no século XIX e se opõe ao *belo* na medida em que, enquanto este está ligado à percepção do observador e ao agradável, aquele arranca o ouvinte de sua vida prosaica e o eleva para o *inefável*, para o anseio infinito, usando o termo empregado por Hoffmann, ou para a anulação do querer e a contemplação da Vontade ela mesma, falando em uma linguagem schopenhaueriana.

Embora essa seja a principal concepção que norteia o julgamento estético da música na primeira metade do século XIX, portanto, em uma época anterior ao positivismo, é sobre ela que Wagner em 1870 baseia seu *Beethoven*. Vejamos:

A música, que só nos fala com uma clareza mais precisa, através dos movimentos dos conceitos mais universais dos sentimentos obscuros em si em variadas gradações, só pode ser apreciada em si mesma segundo a categoria do *sublime*, pois ela, tão logo nos completa, provoca o êxtase supremo da consciência do ilimitado. Nas artes plásticas, ao contrário, isto só ocorre em nós depois da absorção na contemplação da obra, ou seja, através do processo de abandono das relações do objeto contemplado com nossa vontade individual, que resulta, ao fim, no deleite (temporário) da libertação do intelecto do serviço de toda vontade. Essa ação exigida da beleza sobre o ânimo a música exerce imediatamente em sua primeira entrada, na qual ela afasta o intelecto da compreensão da relação de qualquer coisa externa a nós, e como pura forma, livre de qualquer objetividade, ela nos fecha para o mundo exterior, mas nos permite ver no nosso próprio interior como na essência íntima de todas as coisas (A.S.B., II, p. 244-245; WAGNER, 1987, p. 33).

Assim, a tarefa do músico é deixar transparecer a essência íntima do mundo através de sua obra. A obra, segundo a exposição de Wagner, tem dois lados; um deles é a exterioridade, que possibilita a compreensão do ouvinte. Mas para que este lado cumpra sua função é necessário que essa exterioridade conduza o ouvinte para o que a música é enquanto essência, isto é, a exterioridade só é admitida como elemento condutor para a

interioridade. Chegando à essência já não podemos mais querer explicar o efeito da música, pois que ela manifesta o *sublime*, aquilo que está além dos fenômenos, o êxtase do ilimitado.

Como Hoffmann, Wagner reconhece em Beethoven a manifestação última do *sublime*, ele é a própria definição de músico, que é aquele que possui a capacidade de perceber, como num sonho, o em-si do mundo em seu interior e transformá-lo em som, através da exteriorização. A música religiosa é, segundo Wagner, o grande exemplo dessa interioridade, notadamente na obra de Palestrina, que manifesta a essência religiosa enquanto ainda *inefável*, ou seja, anterior aos conceitos dogmáticos. A essa música espiritual [*geistlich*] se opõe a música profana ou mundana [*weltlich*], que é representada pela música de dança e pela ópera¹⁰. Nessas manifestações artísticas a exterioridade é mais ressaltada, de maneira que quanto mais essas obras se orientarem para o aspecto visual e objetivo, se aproximando da arquitetura, menos a música será capaz de cumprir sua função, qual seja, conduzir ao *sublime*. Isso porque os elementos exteriores desviarão a atenção do ouvinte, fazendo da música mero acompanhamento. Assim, escreve Wagner: “Com isto, a música sai de seu estado de inocência *sublime*; ela perde o poder de redenção da culpa da aparência, isto é, ela não é mais a anunciadora da essência das coisas, mas se junta na ilusão da aparência das coisas exteriores a nós” (A.S.B, II, p. 247; WAGNER, 1987, p. 36).

Assim, podemos dizer que o autor identifica dois pólos opostos na criação musical de seu século: de um lado temos a música orientada pelo *agradável*, associada à categoria do *belo*. Essa música busca apenas a exterioridade, tomando de empréstimo diversos elementos que são estranhos à sua essência. Nesse processo a arte dos sons adquire a qualidade de

¹⁰ A idéia da oposição entre música espiritual e profana é ressaltada por Wagner no âmbito da linguagem. profano ou mundano (*weltlich*) está preso no mundo como representação e tem na manifestação de um conteúdo externo à música seu objetivo principal, como a representação do drama humano na ópera ou os movimentos corporais na dança. Já a música espiritual (*geistlich*) está fora da percepção do mundo através de tempo e espaço e, desta maneira, manifesta a interioridade e a essência do mundo. Nesse sentido, podemos inferir que o ideal romântico de transferir a devoção religiosa para a contemplação estética da música também se mantém presente no pensamento wagneriano.

mero acessório, o que se verifica da maneira mais clara na ópera. Do outro lado temos a música como manifestação do *sublime*, como a única arte verdadeiramente capaz de conduzir o homem para seu interior, para que, de lá, ele possa contemplar a essência do mundo. Para o autor, a filosofia schopenhaueriana é o maior fundamento teórico desse tipo de música, e sua efetivação prática é encontrada na obra sinfônica de Beethoven, isto é, no âmbito da música instrumental pura. Não soubéssemos da atividade de Wagner como compositor, poderíamos inferir que ele era um defensor da música instrumental ou até mesmo um formalista. Não obstante, esse aparente descompasso entre a prática composicional e a produção teórica de Wagner é resolvido ao longo do texto. Na medida em que percorremos a argumentação do autor, somos levados a concluir que o *gênio* beethoveniano faz a passagem inevitável e necessária do *sublime* para o Drama.

Mais adiante, Wagner passa a descrever o desenvolvimento particular de Beethoven. Entretanto, lembremos que a explicação do modo de criação do compositor da *Nona* se estende à compreensão do músico de maneira geral. Desta maneira, o processo de evolução do músico é, para o autor, o percurso que compreende a passagem da exterioridade para a interioridade. O artista da juventude está preso aos elementos externos que formam o caminho de seu próprio estilo. Nesta fase, a influência da criação dos músicos precedentes adquire uma importância fundamental, de maneira que podemos dizer que, levando em conta a dialética *Besonnenheit* versus genialidade, o jovem compositor se orienta muito mais pela primeira. Mas o impulso do *gênio* reclama sua supremacia sobre a razão e anseia por livrar o artista de tudo o que lhe é exterior. Assim, o músico da maturidade já carrega em seu interior as regras de composição, de maneira que o *gênio* se faz livre e se manifesta como a “clarividência dos mais profundos sonhos do mundo”¹¹.

¹¹ Segundo o autor, a morte prematura de Mozart teria interrompido o processo de volta para o interior.



Em Beethoven, tal volta para a interioridade se deu ainda na juventude, de maneira que mesmo nas primeiras criações do mestre o impulso do *gênio* já se movia livre de qualquer exterioridade. A constatação desse aspecto é ressaltada por Wagner através do temperamento de Beethoven e sua recusa ao mundo da vida cotidiana. Vejamos:

Ao contrário, vemos o jovem Beethoven se opor logo ao mundo com o temperamento desafiador que, por toda a sua vida, o manteve em uma independência quase selvagem deste mundo. Seu imenso sentimento de si [*Selbstgefühl*], ressaltado por um orgulho desmedido, inspirou sempre nele uma atitude de defesa contra as exigências frívolas que o mundo, sedento por prazer, mantinha em relação à música. Contra a impertinência de um gosto amolecido ele tinha que preservar seu tesouro de riqueza incomensurável. Nas mesmas formas em que a música deveria se mostrar ainda unicamente como uma arte agradável, ele teve que proclamar a profecia da intuição do mundo sonoro mais profundo (A.S.B, II, p. 249-250; WAGNER, 1987, p. 39).

Desta maneira, a oposição ao mundo é, antes de tudo, a condição de possibilidade do reencontro com a essência deste mesmo mundo através da percepção do próprio interior¹². Beethoven já empreendia desde sua juventude essa árdua tarefa, de modo que a interioridade permaneceu como traço mais forte de toda sua vida. Segundo Wagner, é por esse motivo que o compositor sempre mostrou mais inclinação para a música instrumental, dedicando-se apenas ocasionalmente à música vocal.

Entretanto, mesmo no âmbito da música instrumental, Wagner reconhece um declínio, ou seja, uma valorização do caráter exterior em detrimento do interior. A forma sonata é, segundo o autor, o maior exemplo da propagação da frivolidade para além das fronteiras da ópera. Não obstante, ele diz que Beethoven era, sobretudo, um compositor de sonatas. Ora, seu *gênio* criador pairava acima de tudo o que havia no mundo dos fenômenos, contemplando a essência de todas as coisas através de seu próprio interior. Assim, o

¹² Embora Wagner não se refira diretamente a Schopenhauer neste trecho, ele emprega o conceito de *gênio* do filósofo, segundo o qual a genialidade seria um estado de *vidência momentânea*. Mas tal estado tem o preço do peso da existência prosaica e mundana, na qual aquele que possui a faculdade de *gênio* se sente completamente desconfortável. Daí a importância que a recusa ao mundo adquire na descrição de Beethoven feita pelo autor.

compositor utiliza a forma sonata como uma maneira de revelar o em si do mundo, tal qual ele percebeu, como que num sonho.

Mas a corrupção do agradável e do banal não se restringia apenas à ópera e à sonata. Desta maneira, Wagner vê seu século como um período de decadência também da música religiosa baseado, sobretudo, no domínio da técnica na composição, ou seja, um elemento externo entendido como essencial enquanto é apenas aparência. Nesse processo não apenas a música, mas também todas as outras artes teriam entrado em uma corrupção na qual dominavam as frivolidades e as superficialidades¹³.

Nessa atmosfera de degeneração, que abrangia todas as esferas da arte, o autor afirma que coube ao espírito alemão salvar o gênero humano de um fim iminente. Se na literatura temos Schiller, Lessing e Goethe, na música temos Beethoven. Poderíamos até mesmo dizer que a tarefa de aproximar o compositor dos escritores citados constitui-se em uma das mais importantes motivações para ensaio de 1870. Deste modo, Wagner coloca Beethoven como um dos pilares do “nobre período do renascimento alemão” de que falávamos mais acima. A própria idéia do renascimento encontra suas raízes no percurso de volta para a interioridade em oposição à moda e ao culto do meramente agradável. Mas, como vimos, tal trajeto se dá de maneira mais completa na música, a arte da interioridade por excelência. Assim, para o autor, Beethoven está, em última análise, acima dos autores citados e se poderia dizer que ele é condição imprescindível para tal renascimento, uma vez que a arte dos sons expressa a essência do mundo de modo mais perfeito e imediato que a literatura¹⁴. Wagner escreve:

¹³ Mais uma vez percebemos a aproximação entre o pensamento de Wagner e os escritos de Hoffmann.

¹⁴ Sobre isso é importante lembrar que, se nos dias de hoje a comparação entre as obras dos escritores alemães em torno de 1800 e Beethoven já se tornou lugar comum nos âmbitos da teoria literária e da historiografia musical, na época de Wagner essa associação não era tão evidente, seja pela distancia entre o período de produção do que se chamou romantismo na literatura e a época da maturidade de Beethoven, ou mesmo pela proximidade histórica entre Wagner e Beethoven.

Pois, ao elevar a música, através de sua essência própria, de sua mera condição de arte agradável ao nível de sua *sublime* missão, ele nos revelou a compreensão desta arte, da qual o mundo se esclarece de maneira tão precisa a toda consciência quanto a filosofia mais profunda que só pode ser explicada através de conceitos. *É unicamente nisto que está baseada a relação do grande Beethoven com a nação alemã* (A.S.B., II, p. 250-251; WAGNER, 1987, p. 41).

Aqui Wagner identifica em Beethoven o responsável pela redenção da música alemã e, uma vez que, segundo ele, cabe à nação alemã a tarefa de livrar o mundo das superficialidades nas artes, pode-se entender que quando o autor se refere ao espírito alemão, está falando também da humanidade de maneira geral. Como o autor esclarece, a essência própria da música foi e será a manifestação do *sublime*. Assim, a obra de Beethoven faz ressurgir essa essência, revelando o mundo de maneira clara e precisa, como nenhuma obra filosófica poderia fazer.

Essa comparação com a filosofia já está presente em Schopenhauer, como já foi dito. Mas a idéia de música como a verdadeira filosofia é tida apenas como uma hipótese impossível pelo filósofo. Como Wagner já dissera antes, Beethoven é a efetivação da filosofia schopenhaueriana, de maneira que a hipótese levantada em *O Mundo como Vontade e Representação* encontra uma manifestação prática em sua música instrumental. Em outras palavras: Beethoven é, para Wagner, a verdadeira filosofia de que falava Schopenhauer.

Com isto temos as resoluções dos dois problemas principais levantados no começo do ensaio. O paradoxo da filosofia schopenhaueriana de que falava Wagner é solucionado pelo *gênio* de Beethoven. Por sua vez, se analisarmos a obra do compositor à luz da metafísica do belo de Schopenhauer, teremos a resposta à difícil pergunta feita pelo autor no início de seu *Beethoven*, a saber, qual a relação de um músico com sua nação?

A trajetória de desenvolvimento do chamado espírito alemão sofreu diversas influências de outros povos desde da Idade Média, mas, segundo o autor, sempre soube manter intacta sua essência. Neste sentido, Wagner afirma que o compositor da *Nona* não

empreendeu qualquer mudança nas formas pré-existentes da música instrumental, trabalhando com o material disponível em seu tempo mas, ao mesmo tempo, transformando-o interiormente e imprimindo a marca de sua individualidade. “Assim, o alemão não é revolucionário, mas reformador, e deste modo conserva ao fim, para a manifestação de sua essência interior, uma riqueza de formas como nenhuma outra nação” (A.S.B., II, p. 251; WAGNER, 1987, p. 42).

Portanto, Beethoven promove uma reforma sem precedentes na criação musical de sua época, de maneira que sua obra é a manifestação mais bem acabada e, ao mesmo tempo, o apogeu do que o autor chamou de renascimento alemão. Deste modo, o compositor representa o espírito alemão em sua profundidade, ou seja, ele é o emblema do que sua nação é, ou pode ser, em sua forma mais perfeita¹⁵.

Para ressaltar que Beethoven é o clímax desse desenvolvimento histórico do espírito alemão, Wagner faz uma analogia com a pintura: os compositores anteriores teriam pintado transparências visíveis somente à luz do dia, quadros meramente agradáveis, que visavam atender aos gostos da nobreza e animar suas festas.

Mas Beethoven coloca esse quadro no silêncio da noite, entre o mundo da aparência e o mundo íntimo e profundo da essência de todas as coisas, através do qual ele agora guia a luz da clarividência por detrás do quadro. Então esse quadro se anima de maneira milagrosa perante nós e um segundo mundo se coloca em nossa frente, cuja existência nem mesmo a maior obra-prima de um Rafael nos teria feito imaginar. (A.S.B., II, p. 252; WAGNER, 1987, p. 43-44).

O silêncio da noite é o mergulhar no sonho e de lá poder contemplar a essência das coisas, o em-si do mundo. Desse segundo mundo, desconhecido e *inefável*, Beethoven nos mostra as imagens percebidas por ele em estado de clarividência e, com essa visão, podemos

¹⁵ Não podemos esquecer que a exaltação ao povo alemão era uma idéia recorrente na época de Wagner. Ela encerra um caráter ambíguo: se por um lado, trata-se da crença na superioridade dessa nação, sobretudo no âmbito da arte, por outro, expressa o sentimento de insegurança e o desejo de unidade compartilhado pelos alemães do século XIX que viviam em um país separado por diversos reinos e dialetos. Levando em conta este aspecto, é mais importante analisar as bases históricas de tais afirmações, do que optar simplesmente por interpretá-las à luz do tempo presente. Cf. ELIAS, 1997.

compartilhar momentaneamente a genialidade. Tal descrição só pode ser compreendida tendo como base a concepção de música no Romantismo. Assim, quando Wagner escreve que nem uma obra de Rafael poderia nos conduzir para tamanho estado de graça, ele não está fazendo qualquer julgamento de valor. Trata-se antes da impossibilidade de aplicar essas categorias estéticas num momento histórico anterior aos anos em torno de 1800. Desta maneira, se por um lado, Wagner descreve uma história do desenvolvimento da arte como a passagem da exterioridade para a interioridade, do *belo* para o *sublime*, por outro, ele nos fala do ideal estético do Romantismo, ou seja, sua pesquisa histórica está fundamentada nas categorias estéticas em vigor no seu século¹⁶.

Seguindo sua argumentação, o autor compara Haydn e Mozart com Beethoven. O primeiro teve sua criação artística marcada pela servidão à nobreza, de maneira que a garantia de uma vida estável teria podado os impulsos de sua genialidade. O segundo já tinha uma certa propensão para a interioridade e sempre teve dificuldades em se sujeitar aos ditames de um príncipe. Mas o anseio por agradar seu público teria tornado Mozart um servo deste como Haydn era com relação à nobreza. Na descrição da evolução do *gênio* feita pelo autor, esses dois compositores são a ponte que liga a concepção de *belo* do século XVII e primeira metade do XVIII com o *topos* do *sublime*.

Em Beethoven, toda relação com elementos exteriores desaparece. Nele não há qualquer possibilidade de servidão a quem quer que seja. Adaptar suas composições para o gosto da época como preço de uma vida estável parecia uma idéia intolerável para ele. Deste modo, o *gênio* beethoveniano se proclama totalmente livre para criar na fantasia, obedecendo apenas à música e ao que lhe foi revelado em estado de clarividência.

¹⁶ Dahlhaus (1997) observa que *estética musical romântica* se guia por um modelo hermenêutico baseado em um *sistema de antíteses*: antigo versus moderno; pagão versus cristão; belo versus sublime etc. Como já dito, o *Beethoven* de Wagner também está estruturado em tal sistema de categorias opostas. Portanto, nesse aspecto temos mais uma vez o autor como tributário da concepção de música da primeira metade do século XIX.



Em última análise, o que o autor narra aqui é o processo de solidificação do conceito de obra. Ou seja, a definição da criação artística como produto da interioridade do artista, propiciada pelo impulso do *gênio*, que não mais se destina a qualquer função exterior, é a base sobre a qual a música passa a ser entendida como obra fechada em si, digna de permanecer incólume no tempo¹⁷.

Insistindo na questão da interioridade, Wagner interpreta a surdez de Beethoven como consequência da recusa ao mundo exterior: “o ouvido era o único órgão através do qual o mundo exterior poderia ainda perturbá-lo e penetrá-lo: esse mundo já estava morto havia muito tempo para seus olhos”. Vimos que quando estamos em vigília, os objetos se projetam aos nossos olhos como uma visão embaçada e confusa, ou seja, como mera aparência, de maneira que só percebemos o mundo através do véu da ilusão. Entretanto, quando fechamos os olhos na noite e sonhamos, a essência das coisas se dá a conhecer e esse véu se descortina. Assim, a cegueira, mesmo que momentânea, é o emblema do fechamento para o mundo como representação e a volta para interior, onde não há mais qualquer aparência e qualquer ilusão. Mas, para que um músico possa desfrutar de tal estado, é necessário também que ele cerre seus ouvidos a tudo que lhe é alheio, para que só assim sua criação possa brotar como o em-si do mundo, como produto do “jogo mágico das formas em seu mundo interior”. Assim como a cegueira de Tírsias, a surdez de Beethoven o transforma em um profeta:

¹⁷ Assim como Wagner sugere, autores como Dahlhaus e Goehr identificam na obra de Beethoven a efetivação da mudança de paradigma no entendimento da música que ocorre em torno de 1800. A idéia de obra tem no compositor sua demonstração prática e, ao mesmo tempo, a atividade do autor da *Nona* fornece as bases necessárias para a reflexão teórica de tal idéia.



A ele [Tirésias] se assemelha agora o músico surdo que, imperturbável pelo ruído da vida, só escuta as harmonias de seu interior, é somente de suas profundezas que ele ainda fala àquele mundo que não tem mais nada para lhe dizer. É assim que o *gênio* se liberta de toda exterioridade de si, inteiramente em si e consigo. Quem tivesse visto então Beethoven com o olhar de Tirésias, que milagre lhe seria revelado: um mundo a caminhar entre os homens – o em-si do mundo/a caminhar como homem (A.S.B., II, p. 257-258; WAGNER, 1987, p. 51).

Desta maneira, não apenas a obra de Beethoven manifesta a essência além da aparência, mas ele é o próprio em si do mundo. Entretanto, também é necessário um estado de clarividência para que se possa constatar esse aspecto. Portanto, é com esse olhar de Tirésias que Wagner vê Beethoven, de maneira que a capacidade de percepção da coisa-em-si se estende também ao autor do ensaio, traço que se intensifica ao longo do texto.

Esse mundo a caminhar entre os homens se assemelha à figura de Siegfried. Descortinado o véu da ilusão, o herói ingênuo pode entender o canto dos pássaros e tudo o que abrange o mundo, uma vez que ele traz consigo o próprio mundo em sua essência. Poderíamos dizer que, assim como o herói do *Anel do Nibelungo* é reinventado por Wagner com base em documentos da tradição literária, também Beethoven é revivido e reinterpretado por ele à luz de seu tempo. Não fosse essa característica, o ensaio de 1870 não teria sentido para o autor, uma vez que, como vimos, a reflexão histórica empreendida por ele só é válida na medida em que esclarece as bases para efetivação da *Gesamtkunstwerk*, entendida como necessidade de seu momento presente.

Ainda falando do modo profético de criação do músico, Wagner emprega novamente termos religiosos para descrever a ação [*Wirkung*] das últimas sinfonias de Beethoven: elas teriam o poder de redimir os pecados do homem através da penitência e do arrependimento, elas seriam “uma revelação divina”. A única categoria estética capaz de ser aplicada a essa ação é a noção de *sublime*, pois a música de Beethoven ultrapassa os limites da beleza puramente agradável e arranca o indivíduo deste mundo para o reino do *inefável*. Nessa instância o indivíduo, afastado do mundo, tem contato com a divindade, ou melhor,

ele se torna parte do próprio divino. Assim como a contemplação dos mistérios últimos da fé, conseguida através da anulação do fiel na devoção ao divino, permanece um enigma tão logo este torna à sua vida prosaica, também a manifestação da essência da música, que revela o mundo de maneira singular, não pode ser explicada pelos conceitos que regem a vida terrena. Portanto, é no e para o *sublime* que o véu de Maia se descortina e a coisa-em-si pode ser momentaneamente contemplada pelo homem.

Mais à frente o autor escreve: “ele [Beethoven] viveu em Viena e só conhecia Viena: isto já diz o suficiente”. Esta cidade é vista por Wagner como a capital da futilidade e da moda; desta maneira, a idéia de Beethoven ter vivido em meio a essa atmosfera decadente, ressalta ainda mais o seu desprendimento do mundo exterior e a força de seu *gênio* que, recusando tudo que o rodeava, conseguia se elevar ao *sublime* e absolver o mundo de seus pecados contra a arte. É nesse sentido que o autor pode afirmar que Beethoven era um santo. Essa santidade se torna mais clara na medida em que sua obra se liga com o sentimento puro de devoção das obras de Bach. Assim, Beethoven é visto por Wagner como uma espécie de purificador dos pecados do mundo, de modo que sua volta para o interior processa uma profunda transformação no mundo exterior. Levando em conta essas considerações, poderíamos dizer que, para o autor, a arte não só eleva o indivíduo ao *sublime*, mas também é o mais forte instrumento de “redenção” da humanidade como um todo. Portanto, a arte é, para Wagner, a própria religião, e esse é dos motivos pelos quais ele acredita em sua necessidade para a “saúde” do gênero humano.

Mas, para a “redenção” da humanidade, é necessário que o santo artístico se purifique através do sofrimento. A penitência maior desse tipo de santo é carregar o peso da própria existência, isto é, ter que se submeter a uma vida prosaica na qual sente sempre um incômodo. Afinal, sua natureza é a elevação ao *sublime*, onde tudo o que concerne à vida cotidiana não mais existe. Um santo é reconhecido pelas ações excepcionais praticadas por

ele, através do sentimento ilimitado de abnegação e piedade. Já a ação do santo artístico, ou seja, o produto de sua divindade, é a obra de arte, uma vez que é dela que ele se vale para comunicar aos demais os mistérios últimos da fé que lhe foram revelados como num sonho¹⁸.

Assim, como um exemplo de um dia da vida do santo Beethoven, Wagner menciona o *Quarteto em dó sustenido menor Op. 131*. O autor faz uma descrição dessa obra usando diversos recursos poéticos e identificando sua ação como a manifestação do Bem eterno, como uma aproximação a Deus. Não obstante, Wagner adverte que tal descrição nada mais é do que uma simples analogia que nada pode nos dizer da música ela mesma. Se nos propuséssemos a acompanhar a audição do quarteto juntamente com a descrição do autor, logo nos sentiríamos “forçados a abandonar qualquer comparação precisa” e só perceberíamos “a revelação direta que nos vem de outro mundo”.

As linhas que Wagner dedica ao referido quarteto são muito semelhantes à descrição do efeito da música instrumental feita por Wackenroder em *As maravilhas da arte musical*, que já tivemos a oportunidade de analisar. Ora, em ambos autores temos a tentativa de representar a ação da música por meio de palavras, embora eles afirmem que a música nada tem a ver com essa descrição. Assim, o que Dahlhaus dizia sobre Wackenroder pode ser aplicado ao ensaio de 1870: a descrição nada mais é que um recurso poético com o intuito de dizer, mesmo que paradoxalmente, que a música fala do *inefável*.

Além desse aspecto, as analogias empregadas por Wagner para representar um dia do santo Beethoven oscilam entre extremos: falam de ar, terra, magia e devoção, de maneira que parecem querer abarcar o mundo. Nesse sentido, elas remetem à metafísica do belo de

¹⁸ Vemos que Wagner mistura sua leitura da filosofia de Schopenhauer com considerações de ordem religiosa, entendendo a [apreensão da *Vontade*] o em-si do mundo, conseguida através da fruição estética, como uma revelação divina. Não obstante, lembremos que a compreensão da criação musical como algo além do mundo fenomênico, seja uma divindade, seja a coisa-em-si, tem pressupostos na idéia de Kunstreligion de maneira que a metafísica do belo de Schopenhauer está intimamente ligada com tal idéia.

apreensão da Vontade - Schopenhauer (Kunstreligion)

Schopenhauer, pois se a música manifesta da maneira mais precisa a essência do mundo, os elementos deste devem estar necessariamente contidos nela. Vejamos:

É a própria dança do mundo: anseio selvagem, lamento doloroso, êxtase de amor, supremo enlevo, lástima, delírio, volúpia e sofrimento; é como se estremecessem relâmpagos e o tempo fechasse. E, pairando acima de tudo, o imenso músico errante [*Spielmann*], orgulhoso e confiante, subjuga e cativa todas as coisas, levando-as para o abismo em rufo e turbilhão. Ele ri de si mesmo, pois para ele essa mágica foi tão somente uma brincadeira [*Spiel*]. Então, a noite o chama. Seu dia está consumado (A.S.B., II, p. 263; WAGNER, 1987, p. 58).

A metáfora do *músico errante*¹⁹ acentua a penitência do santo andarilho, que vê tudo o que há no mundo mas permanece cerrado em si mesmo, guardando sua pureza original. Não obstante, o santo artístico wagneriano não possui aquela humildade inerente ao santo religioso pois ele, o santo Beethoven, conduz todas as coisas para o abismo. Mas a idéia do abismo aqui não possui um significado negativo. Ele representa a *escuridão luminosa* do sonho, no qual o homem tem contato com a essência do mundo.

Senhor dos desígnios do homem, o *gênio* beethoveniano ri de si mesmo, pois com a mais pura inocência nem sabe da obra que fez. Os emblemas da inocência e da simplicidade são associados pelo autor a uma “tendência instintiva” através da qual Beethoven teria emancipado a arte do gosto frívolo, mesmo sem o saber, de modo que ele resgata o ideal de inocência perdida tão caro ao século XIX. Assim, o instinto beethoveniano teria reconstruído e reanimado o *homem bom*, entendido como o que o homem pode ser, em sua forma mais perfeita, livre de qualquer frivolidade e de tudo que há de negativo²⁰. Mas, uma

¹⁹ Optamos pela tradução livre *músico errante* para *Spielmann*. O termo define o cantor viajante, que, na Idade Média, ganhava a vida com apresentações de canções e peças musicais. No trecho citado, além desse significado, a palavra composta formada por *Spiel* [jogo, brincadeira, execução de música] e *Mann* [homem] também remete à idéia do “homem que joga” e do “homem que brinca”, agregando o impulso do *gênio* que joga na fantasia, e a inocência com qual ele cria.

²⁰ O *homem bom* de Wagner se assemelha ao *homme naturel* de Rousseau, que se opõe ao produto do processo civilizador: o *homme artificiel*. Em ambos vemos a idéia do reencontro e a reintegração da natureza através da inocência primordial entendida como o resultado de uma volta para a interioridade. Portanto, o conhecimento da natureza é também o reconhecimento de si mesmo.

vez restituído o *homem bom* era necessário também o renascimento da melodia deste homem bom. É nesse sentido que a *Nona sinfonia* é introduzida por Wagner em seu ensaio.

A melodia humana, o canto, tinha perdido sua pureza em meio à ópera italiana, se sujeitando ao gosto fácil de um público sedento por novidades e que não suportava mais a melodia ouvida no dia anterior²¹. O ideal da inocência se opunha aos luxos da nobreza e ao virtuosismo da ária de ópera. Entretanto, para que a simplicidade se fizesse vitoriosa, tornando a obra de arte uma produção humana “destinada a todos os tempos”, ela tinha que brotar das fontes populares.

Haydn já havia buscado nas manifestações do povo o material para sua composição; entretanto, sua obra servia ainda aos gostos da nobreza, estando subordinada às exigências de uma sociedade corrompida. Ao contrário, Beethoven efetua uma pesquisa em busca da inocência e da simplicidade e reinterpreta os motivos populares, devolvendo-os ao próprio povo de maneira renovada, isto é, transformando-os em uma obra de arte “eternamente válida”.

Wagner descreve as sinfonias de Beethoven como um processo de evolução na pesquisa do *homem bom*. E como o despertar de um sonho, como fruto das penitências do santo, a melodia do *homem bom* surge no último movimento da última sinfonia do compositor, mudando o rumo da história e devolvendo ao homem sua inocência perdida, do declínio passamos à ascensão. Portanto, a *Nona* é, para o autor, a redenção da música pelas palavras. Vejamos:

²¹ Mais uma vez temos a idéia de *obra* como motivo condutor, embora oculto, da argumentação de Wagner. Através da solidificação do *museu imaginário das obras musicais*, as composições, agora entendidas como obra, se descolavam não apenas de sua função, mas também de espaço e tempo, ganhando uma existência permanente. Assim, essas obras necessitavam serem ouvidas muitas vezes e sua permanência no tempo era a comprovação de seu *status* de patrimônio da humanidade.



Pois, foi em verdade com um salto de desespero que o Mestre divinamente ingênuo, preenchido apenas com sua magia, adentrou no novo mundo da luz, de cujo solo floria, em sua doçura divina e em sua pureza inocente, a melodia humana há tanto tempo procurada (A.S.B., II, p. 266; WAGNER, 1987, p. 63).

Assim, a “centelha divina” da *Nona* manifesta também a volta do sentimento de devoção religiosa perante a arte que teve seu apogeu na obra de Bach, de modo que a multidão entoando as palavras de Schiller se assemelha a uma comunidade de fiéis na igreja e o tema inocente se torna uma espécie de *cantus firmus* dessa congregação. Entretanto, não é o significado do texto que possibilita esse êxtase, mas sim o encanto próprio da voz humana, anterior às palavras. As vozes preenchidas pelos instrumentos redimem o homem de todos os seus pecados e o conduz ao paraíso.

Mas, lembremos que o importante para Wagner é mostrar a *Nona* como uma pré-história do Drama musical. Assim, ele não só mostra o que essa obra resgata do passado, visto como a nostalgia romântica de um tempo melhor, mas também define o que deve acontecer na arte depois do *gênio* beethoveniano para que a *Nona* não seja apenas um fogo fátuo de algo *sublime* em meio uma época de decadência, mas que represente a fundação de um mundo novo, o início de uma caminhada rumo ao melhor, ou se quisermos, rumo ao Drama. Tendo como base esse aspecto, o autor escreve:

Examinando o progresso na história da arte que a música através de Beethoven sofreu, podemos sucintamente qualificá-lo como a aquisição de uma faculdade de que anteriormente a julgavam desprovida. Graças a essa capacidade, a música se elevou para além do domínio da beleza estética penetrando na esfera do sublime absoluto, na qual se libertou das amarras de formas tradicionais ou convencionais, penetrando-as e animando-as com o mais íntimo espírito da música (A.S.B., II, p. 267; WAGNER, 1987, p. 64).

Desta maneira, com Beethoven a música adquire um terreno próprio, no qual a categoria estética do *belo* já não tem mais nada para lhe dizer. Os princípios que regem as outras artes, notadamente as artes plásticas, não podem mais ser aplicados à música. No *sublime absoluto* a arte dos sons se faz completamente livre e totalmente independente de



formas e gêneros. Uma vez elevada a essa instância, ela se desloca de tempo e espaço, “pairando sobre os escombros do passado”, como diria Dahlhaus (2003). Assim, escreve Wagner:

A melodia foi emancipada por Beethoven da influência da moda e do gosto variável, e elevada ao patamar de tipo eternamente válido e puramente humano. A música de Beethoven será entendida em todos os tempos, enquanto que a música de seus antecessores, em sua grande parte, nos permanecerá compreensível apenas por meio das reflexões da história da arte (A.S.B., II, p. 267; WAGNER, 1987, p. 65).

O trecho citado traz como pano de fundo aquela idéia do *museu imaginário* da qual falávamos. A libertação da “moda e do gosto variável” é também o desprendimento de qualquer função que a música possa ter, a recusa a qualquer exterioridade. Desta maneira, a criação musical pode ser elevada à condição de *obra de arte*, e a partir do momento em que passa a ser entendida com tal, ela se destina a perdurar no tempo. Se Wagner escreve que a música de Beethoven será esse tipo eternamente válido e a criação anterior terá que passar por uma reflexão histórica para isso, é porque a produção beethoveniana já tinha como base o conceito de *obra*, enquanto que, a partir do século XIX, as composições anteriores passam a serem reinterpretadas à luz desse conceito.

Entretanto, além da emancipação da melodia de tudo o que é exterior e a elevação da música para tipo eternamente válido, a *Nona* manifesta “o novo significado que agora a música vocal adquire em sua relação com a música instrumental pura”. Na música de igreja a orquestra era reduzida a mero acompanhamento do coro. Com Bach, os instrumentos eram tratados com mais liberdade, mas, com a intrusão da ópera italiana, a música religiosa entrou em declínio.

Na filosofia schopenhaueriana vimos que a música enquanto representação mais perfeita do mundo pode ser associada com um texto de ópera, na medida em que ela não seja subordinada a ele, pois ela é o universal enquanto o texto é o particular. Qualquer subordinação da música perante algo externo colocaria em risco sua função de permitir ao

homem contemplar a essência das coisas. Para Wagner, Beethoven cumpre da maneira mais bem acabada o ideal de composição mista de Schopenhauer, tratando as vozes como instrumentos. Nesse sentido, o texto interessa menos pelo seu significado, que pela musicalidade própria das palavras que se fazem ouvir através do encantamento característico da voz humana, de modo que a música permanece inabalável em sua condição de essência.

Através da constatação de que uma música nada perde de seu caráter, mesmo quando lhe atribuem textos diversos, vemos, por outro lado, que a relação da música com a poesia é absolutamente ilusória: pois é sabido que, quando se canta sobre uma música, o que é compreendido não é o pensamento poético – que, notadamente no canto coral, é imperceptível pela própria articulação – mas, quando muito, o que a poesia despertou no músico como música e para a música (A.S.B, II, p. 268-269; WAGNER, 1987, p. 66).

Assim, a poesia como uma parte do mundo está contida na música em sua universalidade inerente, e o que é transformado em música pelo *gênio* já era, de certa forma, parte dessa arte. Deste modo, a poesia se encontra necessariamente em uma posição inferior com relação à música²². Na ópera, o texto poético perde sua importância para a ação cênica e o ouvinte experimenta uma sensação alternada entre a audição e a visão. Mas a música tem a força de nos enfraquecer a vista e nos conduz ao mundo do sonho. Portanto, a ópera, quando requisita nossa visão, reduz a impressão que a música nos causa, ficando sua ação apenas na superfície. Por isso, a ópera não pode “levar nosso espírito ao estado de devoção [*Andacht*] que a música pura nos conduz”. Segundo Wagner, esse era o principal motivo pelo qual Beethoven esteve afastado da composição de óperas, excetuando *Fidelio*, que representa a expressão de seu dogma humanitário.

²² Guiado pela conveniência ou não, a idéia de uma hierarquia entre música e poesia sempre experimentou uma inconstância nos escritos de Wagner. Por vezes a música aparece como elemento superior, por vezes ela fica em segundo plano com relação à poesia. Em *Beethoven* o autor é categórico ao afirmar que a música é o elemento mais importante e essencial. Se Wagner rebaixasse a arte dos sons à categoria de acessório do texto poético, ele estaria contradizendo a filosofia de Schopenhauer e com isso, comprometendo a coerência de sua argumentação.

Para fundamentar a idéia do Drama musical como gênero contrário à ópera e oriundo da música instrumental pura de Beethoven, o autor volta à filosofia de Schopenhauer:

A música, que não representa as idéias contidas nos fenômenos do mundo, mas, ao contrário, é ela mesma uma idéia completa do mundo, contém em si mesma o Drama, pois este exprime, por sua vez, uma idéia do mundo que a música manifesta de maneira adequada. Desta maneira, o Drama ultrapassa totalmente os limites da arte poética do mesmo modo que a música transcende todas as artes, notadamente as artes plásticas, pois sua ação [*Wirkung*] pertence apenas ao *sublime*. Assim como o Drama não descreve os caracteres humanos, mas deixa que eles mesmos se apresentem de modo imediato, assim uma música nos apresenta em seus motivos o caráter de todos os fenômenos do mundo em seu mais íntimo em-si (A.S.B., II, p. 270-271; WAGNER, 1987, p. 69).

Portanto, os movimentos e motivos musicais são a matéria de tudo o que há no mundo, o substrato das coisas que se manifestam na multiplicidade das representações, anterior ao tempo e ao espaço. Destarte, não só o Drama está contido na música, como também a música é a condição *a priori* dele, uma vez que ela, enquanto essência, é a matéria que dará possibilidade ao homem de criar o Drama. Vejamos:

Assim como nós construímos o mundo dos fenômenos através da aplicação das leis de espaço e tempo, que são prefiguradas *a priori* em nosso cérebro, assim também esta representação consciente da idéia do mundo no drama seria prefigurada por essas leis internas da música, que se impõem tão inconscientemente ao autor dramático como as leis da causalidade na apercepção do mundo dos fenômenos (A.S.B., II, p. 271; WAGNER, 1987, p. 69-70).

Para Wagner, Shakespeare é o grande emblema dessa construção dramática descrita por ele. Seus personagens se movem como o caráter da humanidade de forma geral, em suas obras temos a representação do universal. O gênio shakespeariano permaneceu incomparável até Beethoven, de maneira que a obra do compositor pode esclarecer os pontos obscuros da criação do autor dramático²³. A diversidade de caracteres das figuras

shakespearianas corresponde à riqueza de temas da obra de Beethoven. Assim, dois mundos completamente diferentes se cruzam formando um único todo. Entretanto, mesmo que a essência mais íntima do Drama seja a música, as leis que regem estas duas manifestações artísticas são diferentes, sobretudo na maneira pela qual elas se dão a conhecer para o homem. “Assim, a forma artística mais perfeita deveria constituir-se a partir do ponto-limite em que estas leis poderiam encontrar-se”. Logo, a arte perfeita que se situa entre o drama e música é o Drama musical wagneriano. Mas para que essa conclusão não soe paradoxal, o autor tem que mostrar de que forma os sentidos de visão e audição podem se misturar no Drama musical sem que haja qualquer perda para nenhuma das partes.

Como vimos, as imagens percebidas em sonho são produtos da percepção interior daquele que dorme, de maneira que as formas de percepção dos fenômenos externos, tempo e espaço, não estão mais presentes. Em vigília não podemos comunicar diretamente aquilo que vimos em sonho, uma vez que, quando o cérebro está desperto, voltamos a perceber o mundo como representação. Assim, para que o sonho possa ser comunicado é necessário um segundo sono, isto é, um estado intermediário entre o sonho e a vigília, entre o inconsciente e o consciente. É neste estado de sonambulismo que o gênio clarividente do músico cria sua obra.

Do mesmo modo, as figuras que compõem o drama são elementos da interioridade do autor dramático, percebidos em sonho e comunicados para o exterior através da clarividência, que produz um enfraquecimento da visão em estado de vigília, deixando com que as imagens do sonho apareçam. Esse momento, em que a visão do mundo exterior vacila para que o mundo interior triunfe, é conseguido pela ação da música

²³ Ao exaltar Shakespeare como o gênio incomparável que, de certa forma, reencontra sua essência com Beethoven, Wagner se aproxima, por um lado, dos movimentos pré-românticos, que viam as obras do escritor como o ápice da evolução artística e como o símbolo maior de uma época de ouro perdida; por outro lado, ele se aproxima também de Hoffmann, já que, mesmo reconhecendo sua época como um tempo de decadência, identificava Beethoven como a possibilidade de volta àquele passado glorioso.



em nós em sua essência mais profunda. Assim, poderíamos dizer que a música é a condição de possibilidade do drama, pois só através de sua ação é que as figuras que o formam podem aparecer como espíritos no mundo exterior, constituindo-se em tipos eternamente válidos, alheios a tempo e espaço. Desta maneira, ao contrário do que ocorre na ópera, os personagens do drama não guardam qualquer relação com o mundo dos fenômenos, com a realidade. Ao mesmo tempo em que eles manifestam a complexidade do homem através do sofrimento e dos desenganos, eles nos são completamente distantes como espíritos que não pudéssemos tocar. Eles são, em última análise, os arquétipos eternos da humanidade²⁴.

Através desse entendimento do drama, o autor une Shakespeare e Beethoven reconhecendo em ambos a mesma força que forma suas obras:

As figuras espirituais [*Geistergestalten*] de Shakespeare, ao despertarem o órgão interno da música, se tornariam música elas mesmas, ou, ainda, os motivos de Beethoven inspirariam à visão enfraquecida a percepção dessas figuras que, assim materializadas, nós veríamos moverem-se diante de nossos olhos tornados clarividentes (A.S.B., II, p. 275; WAGNER, 1987, p. 75).

Entretanto, qualquer ponte entre o mundo interior e o mundo exterior não se dá sem uma certa dificuldade. Assim, as aparições, que brotam do interior e surgem no mundo dos fenômenos como espíritos, “deveriam ser produto da mais profunda aflição”, como o grito lamentoso daquele que desperta repentinamente de um pesadelo. Mas, neste caso, elas conduzem ao conhecimento da essência do mundo e traçam os caminhos de um mundo melhor. De maneira semelhante, a *Nona Sinfonia* representa a “passagem brusca da música instrumental à música vocal”. Entendida como fruto de um estágio histórico anterior, a música instrumental pura extrapolou os limites de sua ação, iniciando um novo estágio no qual a música vocal recobra para si a qualidade de tipo eternamente válido. Nesse sentido, a

²⁴ *O Anel do Nibelungo* é um exemplo dessa concepção do drama exposta por Wagner aqui. Os personagens da tetralogia estão situados fora do tempo e embora possuam sua própria história, ela se esclarece mais se a tomarmos como um arquétipo do percurso do homem em todas as épocas.

Nona engendra uma nova arte. Ela representa, ao mesmo tempo, a morte da sinfonia e da música instrumental e o nascimento do Drama musical.

Assim, segundo o autor, a *Nona* vale mais pelo que ela representa e pela mudança paradigmática que ela efetua, do que pelo o que ela é enquanto obra:

Não é, pois, a obra de Beethoven, mas o ato artístico inaudito contido nela, que devemos considerar como o ponto alto do desenvolvimento do seu gênio, ao declararmos que a obra de arte, que recebeu desse ato toda a vida e toda a forma, deve apresentar também a mais perfeita forma artística, aquela forma na qual, não só para o drama como também para a música, todo o caráter convencional deveria ser completamente suprimido. Esta seria então a única forma artística realmente nova, que corresponderia àquele espírito alemão tão energicamente individualizado no nosso grande Beethoven, uma forma criada por ele, puramente humana, mas pessoalmente original, e que ainda falta ao mundo moderno, se o compararmos ao mundo antigo (A.S.B., II, p. 276-277; WAGNER, 1987, p. 77-78).

Portanto, o Drama musical se configura como algo puramente humano e é capaz de redimir a humanidade dos pecados cometidos contra a arte, mudando o rumo da história e invertendo a situação de decadência do século XIX. Ele é a expressão mais genuína do que o autor nomeia “espírito alemão”. Segundo Wagner, Beethoven é o criador dessa forma de arte perfeita, ou seja, a *Nona* já é em si um Drama musical. Não obstante, a continuação do desenvolvimento desencadeado por Beethoven ainda é algo para se fazer. Isso não quer dizer que o autor não se veja como herdeiro de Beethoven nessa tarefa, mas sim que o projeto wagneriano se estende para além dos limites de sua vida. Desta maneira, o Drama agrega, ao mesmo tempo, passado, através da volta de um momento histórico distante e do resultado inevitável do desenvolvimento humano recente; presente, pela necessidade que Wagner toma para si de continuar a conquista de Beethoven; e futuro, através do reencontro com o *homem bom* e a redenção do gênero humano pela arte e pela música que ainda está por ser feita.



Neste ponto termina a explicação de Wagner sobre o modo pelo qual Beethoven criara sua arte e com isso, promovera uma profunda transformação no “*gênio* da humanidade” a partir do interior de si mesmo.

Da interioridade passamos à exterioridade no epílogo ao ensaio de 1870. No início dessa última parte o autor escreve que os que aceitarem seu ponto de vista sobre o criador da *Nona* podem sofrer a reprovação de seus contemporâneos, sendo tachados de “exagerados” e “extravagantes”. A atitude de chamar o leitor para participar de seu projeto artístico e advertê-lo do caminho árduo que o espera é bastante comum nos escritos do autor. Se por um lado, tal atitude busca ressaltar a idéia da incompreensão do *gênio* wagneriano em sua época, um tempo de corrupção do gosto, como ele descreve, por outro, manifesta também a idéia de futuro que o projeto de Wagner encerra. Como o autor sugere em *A arte e a Revolução*, assim como Cristo foi vítima da mesma sociedade que após sua ressurreição o glorificava como salvador, no futuro, quando seu projeto estivesse enfim consumado, seu nome seria festejado. Por mais exagerada que possa parecer, essa certeza parece ter resguardado Wagner dos inúmeros ataques que sofreu ao longo de sua vida.

A interpretação wagneriana de Beethoven seria mais facilmente reprovada pelos poetas e, sobretudo, pelos artistas plásticos, uma vez que o autor afirma que a música está muito acima dessas artes. Segundo ele, o desenvolvimento das artes plásticas já há muito havia encontrado seu término, o que significa para Wagner que essa arte já não tinha mais validade histórica na segunda metade do século XIX, não podendo contribuir mais no processo de evolução do espírito. Assim, como ele mesmo diz, o ensaio *Beethoven* denuncia um estado de esterilidade nas artes plásticas e, de certo modo, também na poesia²⁵.

²⁵ É importante notar que na metafísica do belo de Schopenhauer não há qualquer juízo de valor com relação à hierarquia das artes. Lá as manifestações artísticas são analisadas segundo a proximidade da *Vontade* e o desprendimento do mundo como representação e anulação do querer. Assim, a esterilidade identificada por

Analisando sua época, Wagner reconhece no modelo francês do gosto²⁶ e da moda o motivo maior do estado de decadência da humanidade. A Alemanha é vista pelo autor como um país dependente da civilização francesa, principalmente no que concerne à indumentária e à arte. Mas essa dependência, embora nociva, tem pressupostos históricos:

Realmente, o gosto francês, isto é, o espírito de Paris e Versailles, foi durante duzentos anos, o único fermento produtivo da cultura européia. Enquanto que o espírito de nenhuma outra nação era capaz de formar tipos artísticos, o espírito francês produzia ao menos a forma exterior da sociedade, e até os dias de hoje a moda na indumentária (A.S.B., II, p. 279; WAGNER, 1987, p. 80-81).

Entretanto, mesmo reconhecendo a contribuição francesa para a implementação de uma “cultura européia” própria, isto deveria ser entendido como algo do passado, de modo que o espírito alemão, que agora se erguia como dominante, deveria se soltar das amarras culturais que o prendiam com a França para guiar o mundo para um novo renascimento. O rompimento com a moda parisiense era o primeiro passo nessa caminhada.

O ataque à moda que Wagner faz na conclusão de seu ensaio só nos é compreensível se entendermos que seu projeto de transformação social, iniciado por Beethoven, se dá de dentro para fora, ou seja, ele é o resultado de uma volta para a interioridade que resulta em uma profunda modificação exterior. Desta maneira, se buscássemos as bases para tal transformação a partir do mundo exterior, encontraríamos apenas a frivolidade e a exaltação do gosto superficial que dominava não só a arte, mas também todas as esferas da atividade

Wagner nas artes plásticas e na poesia não tem pressuposto nesta filosofia, ou, quando muito, é fruto de uma leitura personalista de *O Mundo como Vontade e Representação*.

²⁶ A idéia de “gosto” como categoria estética é ironizada mais adiante por Wagner (A.S.B., p. 282; WAGNER, 1987, p. 85): “Pode-se dizer que o francês é o produto de uma arte particular de se exprimir, de se mover e se vestir. Sua lei para isto é o ‘gosto’ – uma palavra que, partindo das mais baixas funções sensoriais, foi conduzida a uma tendência do espírito. Com esse gosto ele se degusta a si mesmo, exatamente como se ele tivesse se preparado como um gostoso molho”. Segundo o *Duden- Dicionário etimológico da língua alemã*, a palavra *Geschmack* [gosto] era inicialmente empregada para designar os sentidos do olfato e do paladar e apenas no século XVIII passou a ser empregada no julgamento estético da arte como uma apropriação de significado do *goût* francês. Para o autor, o motivo da corrupção da civilização francesa está nas próprias leis que regem o julgamento da arte. Assim, a idéia do “gosto” que se tornou parâmetro estético através dos franceses é também o germe do declínio dessa sociedade.

humana²⁷. Assim, o predomínio da moda francesa é, para o autor, o maior emblema da superficialidade de sua época, cuja salvação se encontra na arte como produto da interioridade, como triunfo da essência sobre a aparência.

O império da moda ressalta também a falta de originalidade e a futilidade de uma classe social em decadência que, guiada pela superficialidade, expõe obras de arte como peças de vestuário, sobrepondo estilos a esmo, como ironiza o autor:

Vê-se assim alternarem o antigo e o rococó, o gótico e o renascimento. As fábricas fornecem grupos de Laocoonte, porcelanas chinesas, cópias de Rafael e Murillo, vasos etruscos, tapeçarias medievais e, no meio de tudo isso, móveis à la Pompadour e estuques à la Luís XVI. O arquiteto envolve tudo aquilo em estilo florentino e coroa com um grupo de Ariadne (A.S.B., II, p. 283; WAGNER, 1987, p. 86).

Esse estado alarmante que, segundo a descrição do autor, beira o ridículo deve ser entendido com “um resultado da história e uma consequência da nossa civilização”, ou seja, ele é o fruto inevitável de uma sociedade corrompida, que, através do culto às frivolidades, perdeu seu estado de inocência primordial, levando a si mesma para a perdição, tal qual a queda adâmica. Entretanto, apesar de toda corrupção, o *homem bom*, isto é, aquilo que o homem é em sua essência, não se resigna e procura em meio à desordem uma solução, ou melhor, uma redenção para seus pecados. Assim, “ao lado deste mundo da moda, ressurgiu simultaneamente perante nós um outro mundo. Como em plena civilização romana o cristianismo surgiu, assim a música brotou do caos da civilização moderna” (A.S.B., II, p. 284; WAGNER, 1987, p. 88).

A antiguidade grega é vista pelo autor como um paraíso perdido, um ponto de perfeição na “evolução do espírito” que jamais pode ser restituído. Nessa sociedade, a música desempenhava um papel fundamental, de maneira que as demais atividades humanas

²⁷ Para o autor, um exemplo da proliferação da superficialidade é a evolução do jornalismo. Ele teria obrigado o “espírito do povo” a “afastar-se completamente da vida”. Isso porque, com o jornal surge o domínio da opinião pública, que todos devem compartilhar. Desta maneira, a imprensa se torna o veículo responsável por divulgar as opiniões que o leitor deve tomar como suas, não deixando espaço para que este possa refletir e poder chegar às suas próprias conclusões.

utilizavam suas regras. A tragédia, o gênero maior dessa civilização, tinha características essencialmente musicais. Mas veio a decadência e a “alma do mundo”, isto é, a alma da música, mergulhou em sono profundo.

Não obstante, a era cristã reanimou essa alma da música e novamente essa arte se movia em sua profundidade inerente, revelando a essência das coisas, se mostrando como o em-si do mundo. Entretanto, o espírito do cristianismo também estava fadado à destruição e logo o gosto fácil das ruas, comandado pela moda, adentrou as portas da igreja.

É o *gênio* de Beethoven que desperta mais uma vez a alma da música e com ela, convoca a humanidade para o renascimento do espírito do mundo e o nascimento de uma nova arte. O canto de alegria da *Nona Sinfonia* “reúne o que a moda separou”. Assim,

Tudo aquilo que os nossos pensadores e os nossos poetas mal conseguiam exprimir, por meio de obscuras transposições e de incompreensíveis balbucios, a sinfonia beethoveniana soube transmitir profundamente àqueles corações: a verdade da nova religião e o evangelho redentor da mais sublime inocência (A.S.B., II, p. 290; WAGNER, 1987, p. 95).

Portanto, Beethoven é o santo anunciador da nova religião da arte e da humanidade. Com o declínio do cristianismo uma nova doutrina surge para conduzir o homem para o bem. Desta maneira, o Drama musical wagneriano reclama para si a condição de símbolo de um renascimento da alma do mundo. Ele é ainda a comprovação da idéia do *homem bom*, uma vez que resgata a inocência como faculdade inata desse homem. O entendimento da melodia como tipo eternamente válido, corado pela *Nona Sinfonia*, assegura a permanência do Drama através dos tempos e garante seu lugar de destaque no acervo do *museu imaginário das obras musicais*.

Assim, com a *Nona*, passamos do momentâneo ao eterno, do exterior ao interior, do superficial ao profundo, do *belo* ao *sublime*, do cristianismo à religião da arte, do homem corrompido ao *homem bom*, da decadência à ascensão, e finalmente, do *inefável* ao Drama.



Algumas considerações finais: Wagner e o *museu imaginário*

Eu não sei bem ao certo para que na verdade me destinavam, apenas me recordo que em uma noite ouvi executar pela primeira vez uma sinfonia de Beethoven, que então contrai febre, adoeci, e quando eu me restabeleci, havia me tornado músico.

Richard Wagner

Em *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (Uma peregrinação a Beethoven), publicado por Wagner durante sua estada em Paris juntamente com mais seis novelas de atmosfera hoffmanniana reunidas sob o título de *Ein deutscher Musiker in Paris: Novellen und Aufsätze* (Um músico alemão em Paris: Novelas e Ensaaios), 1840-1841, temos o relato em primeira pessoa da vida de um jovem compositor que viaja a pé até Viena para conhecer Beethoven, por quem nutria uma adoração desmedida. Seja pela ausência da necessidade de um rigor maior em analisar categorias estéticas, seja pelo fato de poder se camuflar em uma narrativa supostamente ficcional, nesse conto de juventude o autor expõe de maneira mais clara algumas das idéias principais que norteiam o ensaio de 1870 que analisamos no capítulo precedente.

Já nas primeiras linhas Wagner manifesta sua preocupação na construção de sua figura na sociedade de seu tempo e na perduração de seu legado nas gerações posteriores. Ele escreve: “Para caso esse importante auto venha a ser publicado depois de minha morte, creio ser também ainda necessário dizer quem eu sou, porque sem isto talvez muita coisa permaneça incompreensível” (A.S.B., I, p. 55). Ora, no trecho citado temos a idéia de

continuidade da obra de Wagner depois de sua morte e a necessidade de esclarecer quem ele era, para que não fosse mal compreendido em um futuro. Essa preocupação de se explicar para poder permanecer no tempo está tão presente nas obras em prosa do compositor do *Anel* que poderíamos dizer que ela é um dos principais motivos que o levaram a se dedicar de maneira tão intensa à escrita.

Nesse projeto de construção da imagem wagneriana, o ensaio *Beethoven* possui uma importância fundamental, na medida em que lança mão da filosofia schopenhaueriana como o alicerce sobre o qual Wagner procura demonstrar que o renascimento da arte e da música iniciado pelo compositor da *Nona Sinfonia* deve ser continuado por ele, através da efetivação do Drama musical. Assim, a exaltação de Beethoven nos é compreensível se entendermos que, ao dedicar seu ensaio ao compositor, Wagner busca se colocar como o desenvolvimento natural do *gênio* beethoveniano. Já em *Uma peregrinação a Beethoven*, Wagner diz se “dissolver tão inteiramente na profundidade desse gênio” até o ponto de se imaginar “ser uma parte dele mesmo”.

No mesmo conto, depois do calvário e da penitência que se assemelham aos de Berglinger de Wackenroder, o jovem músico andarilho finalmente encontra seu mestre divino. É então em um instante de iluminação que Beethoven revela ao seu adorador:

Eu não sou um compositor de ópera, ao menos não conheço nenhum teatro no mundo para o qual eu gostaria de escrever uma ópera novamente! Se quisesse fazer uma ópera segundo meu modo de pensar, as pessoas correriam do teatro, pois lá não encontrariam nada de árias, duetos, trios e todas as coisas com as quais elas remendam a ópera hoje em dia, nenhum cantor cantaria e nenhum público quereria ouvir o que eu fiz. Eles todos só conhecem a mentira resplandecente, o absurdo brilhante e o enfado melado. Aquele que criasse um verdadeiro Drama musical seria visto como um louco... (A.S.B., I, p. 72-73).

Assim, Beethoven teria desistido de escrever “um verdadeiro Drama musical” por não encontrar na sociedade de seu tempo as condições necessárias para que essa obra

pudesse se realizar plenamente. Portanto, cabia a Wagner a continuidade dessa árdua tarefa, mesmo que seus contemporâneos o acusassem de louco.

Mais adiante, ainda na voz de Beethoven, o autor escreve:

O órgão primordial da criação e da natureza se manifesta nos instrumentos. O que eles expressam nunca pode se tornar preciso e determinado de maneira clara, pois eles reproduzem o próprio sentimento primordial, como este surgiu do caos do primeiro instante da criação, quando talvez ainda não existia o homem que podia receber esse sentimento em seu coração. Com o gênio da voz humana se dá algo muito diferente. Este representa o coração humano e sua sensação interna e individual. Assim, o seu caráter é limitado, mas preciso e claro. Juntem-se esse dois elementos, então eles se unificam! (A.S.B., I, p. 74).

As palavras que Wagner atribui a Beethoven em seu conto de juventude recebem um embasamento teórico da metafísica do belo de Schopenhauer no ensaio de 1870, quando o autor identifica na *Nona Sinfonia* a junção mais bem acabada dos dois elementos descritos acima, possibilitando o triunfo da essência sobre a aparência. Assim, o contato de Wagner com *O mundo como Vontade e Representação* vem ao encontro de seu desejo de poder demonstrar através de uma teoria estética que a *Nona* representava a passagem necessária do *inefável* para o Drama.

Deste modo, no ensaio *Beethoven* a música instrumental pura é vista pelo autor como um momento histórico anterior que possibilita a validade histórica da criação wagneriana, isto é, do Drama musical. Nesse sentido, a música absoluta se constitui em um estágio intermediário de um processo que tem seu ápice na *Gesamtkunstwerk*, como observou Dahlhaus (1997). Não obstante, vimos que os elementos da concepção de música da primeira metade do século XIX, ainda estão presentes na argumentação de Wagner. Assim, temos no *Beethoven* não apenas uma interpretação da filosofia schopenhaueriana, como também uma retomada da metafísica da música absoluta tal qual expusemos na primeira parte deste trabalho.



Esses dois aspectos do ensaio de 1870 estão intimamente ligados: a leitura da obra capital do filósofo de Frankfurt é o que possibilita a Wagner fazer ressurgir a idéia da música como o *pressentimento do infinito*, trazendo novamente à baila o entendimento da arte dos sons no Romantismo literário alemão. Sobre isso escreve Dahlhaus: “A metafísica da música instrumental que parecia morta e enterrada por volta de 1850, irá, entretanto, ressurgir através do próprio renascimento de Schopenhauer, celebrado por Wagner e em seguida por Nietzsche” (1997, p. 20).

Assim, em *Beethoven*, Wagner aproxima a idéia do Drama musical à música instrumental pura de modo que a concepção de *Gesamtkunstwerk* está fundamentada em um ponto de vista metafísico, isto é, na idéia de que a música é uma linguagem além da linguagem ou o *pressentimento do infinito*, ou ainda a manifestação da essência do mundo. Pensando na música como correlato do mundo, como mostrou Schopenhauer, as partes que compõem o Drama wagneriano já estão *a priori* inseridas na música, de maneira que estabelecem com ela a relação do particular para o universal. Deste modo, se a música ela mesma, anterior a qualquer exterioridade, é o substrato do mundo, não é nenhum paradoxo afirmar que o Drama musical nasce da música pura, livre das palavras e da ação cênica, ou seja, ele tem como origem a música instrumental.

Neste sentido, não podemos concordar que o drama musical wagneriano se constitui em um aperfeiçoamento do cenário operístico do século XIX. Como o próprio Wagner se esforçou em demonstrar ao longo de sua vida, a ópera propriamente dita, entendida com base no modelo do *bel canto*, não possui relação com seus dramas da maturidade, quando sua teoria estética já estava solidificada. Se o compositor reconhecesse em seu projeto a tarefa de reformar e “melhorar” a ópera, ele estaria colocando em risco a própria concepção do Drama tal qual é exposta em *Beethoven*, pois estaria partindo do exterior (a ópera) para o



interior (o Drama) e, como vimos, o autor afirma que a verdadeira arte em seu significado mais profundo, deve brotar da interioridade do homem através da clarividência do *gênio*.

Entretanto, se por um lado Wagner, no ensaio de 1870, defende a idéia de que o Drama musical nasce da metafísica da música instrumental, tendo em Beethoven a sua mais perfeita efetivação prática, por outro, a inserção da voz humana no último movimento da *Nona* demonstra, segundo o autor, a passagem da indecisão (música absoluta) para a decisão (música vocal), ou como ele escreve no *Programa da Nona Sinfonia*: com esta obra “o pressentimento indeterminado do mais elevado se transforma na consciência divina”. Isto quer dizer que Wagner reconhece nessa passagem uma elevação no “desenvolvimento do gênero humano”, ou seja, que a *Nona Sinfonia* conduz a arte e a humanidade para aquele mundo melhor, para o reencontro do *homem bom* consigo mesmo de que falávamos.

Como já mencionamos, o próprio termo música absoluta foi utilizado por Wagner pela primeira vez para descrever a música instrumental pura que, segundo ele, manifestava expressões infinitas e indeterminadas em oposição à música vocal, que possuía um caráter preciso e determinado. Em todo caso, mesmo entendendo a música instrumental como um estágio histórico anterior superado pelo Drama, a ligação de Wagner com a música pura permanece como elemento fundamental no ensaio *Beethoven* e também em grande parte de sua obra em prosa. Dahlhaus escreve:

“A essência íntima” deste teatro sonhado é realmente a sinfonia; o caminho condutor pela metafísica da música oferecia-se tanto mais a Wagner que ele o conduzia por detrás, uma vez que ele sempre conservou, mesmo nos escritos reformadores dos anos em torno de 1850, uma afeição pela metafísica romântica da música instrumental, ainda que isso significasse uma falha em seu próprio sistema estético. Por certo, ele não falava de “música absoluta” quando declarava que a música era a substância da qual se nutria o drama; a lembrança da conotação polêmica deste termo permanecera inabalável, mas a idéia que ele designava para esta expressão era secretamente aquela que ele defendia (1997, p. 36).

Essa “afeição pela metafísica romântica da música instrumental” de que fala Dahlhaus não manifesta apenas a importância que a sinfonia, sobretudo beethoveniana,



desempenhou na concepção do Drama musical wagneriano, de maneira que os conceitos estéticos com os quais Wagner constrói sua análise de Beethoven são provenientes da idéia de música absoluta da primeira metade do século XIX. O próprio sistema de antíteses identificado por Dahlhaus (1997) como um modelo hermenêutico nas considerações sobre música das décadas em torno de 1800 é também a base sobre a qual Wagner erige seu *Beethoven*.

Dentro deste sistema, parece-nos que a oposição entre exterioridade e interioridade resume os pontos principais do ensaio. A exterioridade é o mundo como representação da filosofia schopenhaueriana, visto pelo homem somente através do véu da ilusão. Esse mundo dos fenômenos se mostra para o sujeito quando este está desperto, isto é, quando seus sentidos percebem as coisas em sua pluralidade e sua efemeridade imanescentes. Deste modo, o dia é identificado por Wagner como a percepção obscura das coisas que se mostram ao homem apenas como representação, o que quer dizer que à luz do dia o homem não pode conhecer nada em sua essência. Nesse domínio do mundo exterior, as atividades humanas estão guiadas pela superficialidade, pela simples manipulação dos dados do mundo, tal qual eles se dão a conhecer através de tempo e espaço. A criação artística que se orienta por essa percepção obscura do mundo também experimenta da superficialidade que rege a vida do homem preso à aparência. Segundo Wagner, esse aspecto pode ser observado nas artes plásticas, entendidas como artes da aparência por excelência, e notadamente na ópera, um gênero em decadência que, em sua superficialidade, toma de empréstimo para si categorias estéticas completamente alheias à música como tal, como por exemplo, as idéias do agradável, do *belo* e do entretenimento às quais o autor se referia constantemente em seu ensaio.

Para o autor, a música de Beethoven livra o homem desse mundo da aparência e o conduz para a interioridade, para aquilo que o homem o mundo são além da representação.



Isso ocorre porque a criação beethoveniana brota do mundo interior, ou seja, alheio a qualquer superficialidade que domina o mundo exterior, o *gênio* de Beethoven toma contato com a essência do mundo em estado de clarividência e comunica aos demais as revelações de seu sonho para que estes possam provar momentaneamente da genialidade ascendendo ao *sublime*, única instância na qual a música se dá a conhecer em sua profundidade. Assim, no momento da fruição estética, ouvintes, compositor, obra e mundo se tornam uma única coisa pois, ao surgir do interior de uma individualidade artística, a música se manifesta como correlato do mundo, fazendo com que tudo que o compõe se reconheça nela de maneira imediata.

Entretanto, se por um lado o *Beethoven* de Wagner é tributário da metafísica da música instrumental romântica e da filosofia de Schopenhauer, de maneira que o ensaio de 1870 poderia ser entendido como uma síntese das reflexões sobre música na primeira metade do século XIX, por outro, lembremos que a utilização da metafísica do belo e mesmo a exaltação ao compositor da *Nona* são, em última análise, elementos de legitimação do projeto wagneriano do Drama musical. Assim, para que a arte dos sons possa realizar sua função de redimir a humanidade de seus pecados é necessário que a música instrumental extrapole seus próprios limites, isto é, que, como produto da interioridade, ela se estenda à exterioridade modificando todos os ramos da atividade humana. Enquanto aqueles autores do romantismo literário alemão entendem a música como a arte que torna possível ao homem o contato momentâneo com o divino e com o *pressentimento do infinito*, e Schopenhauer vê na contemplação da obra musical a anulação também momentânea do querer infinito através do esquecimento de si, para Wagner é preciso que a ação da música seja mais duradoura e que ela se desprenda da esfera individual rumo à coletividade.

A *Nona* de Beethoven representa o primeiro passo neste trajeto. Para Wagner, depois dela, a música instrumental pura não teria mais sentido histórico de maneira que a



composição sinfônica não poderia mais contribuir para a “evolução do espírito humano”. Agora, apenas o Drama poderia reclamar para si a condição de “tipo eternamente válido”. Se as primeiras décadas do século XIX representam a “era da sinfonia”, com a morte de Beethoven e a atividade do compositor do *Anel do Nibelungo* passamos à “era do Drama”. Mas, como vimos, Wagner acreditava que seu projeto ia além de sua própria vida, o que quer dizer que a realização plena do ideal de *Gesamtkunstwerk* seria contemplada apenas no futuro possibilitando o reencontro do homem com a sua essência.

A idéia de futuro que o projeto wagneriano encerra, isto é, a previsão de um mundo melhor redimido pelo Drama, só é possível na medida em que Wagner se reconhece como um “artesão” da história. Assim, ele acredita modificar o momento presente para que posteriormente seu projeto possa ser levado a êxito. Entretanto, o “novo evangelho da humanidade” deve ser entendido como o resultado inevitável, necessário e urgente de um passado, pois só assim ele pode ser estabelecido com bases sólidas no presente, visando sua concretização plena num futuro. Desta maneira, angariando presente, passado e futuro, o ideal de Drama musical adquire uma característica atemporal, configurando-se como “tipo eternamente válido” e podendo, deste modo, “pairar sobre os escombros do passado”. Manifestação da essência do homem, o Drama é alheio ao que é exterior, mantendo sempre intacto seu material, pois o homem sempre é o que é em essência.

Portanto, se por um lado, o *Beethoven* de Wagner é uma análise de um momento histórico anterior que deságua naturalmente no projeto wagneriano, por outro, o Drama deve se desprender da história para se tornar válido na posteridade, cumprindo sua função de *reeducação* do homem. Segundo o autor, esse desprendimento, que garante a perenidade do que foi, está presente já na obra de Beethoven, de maneira que a *Nona Sinfonia* se estende para além dos limites da época em que foi criada, tendo validade em qualquer época e em qualquer lugar. Ao recusar qualquer exterioridade, deixando com que o impulso do *gênio*



criasse na fantasia, manifestando a essência além da aparência, Beethoven teria assegurado o entendimento da criação musical como *obra*, como esse “tipo eternamente válido”. Portanto, o Drama, enquanto consequência direta de Beethoven, também deve ser entendido como tal.

Assim, poderíamos dizer que as palavras de Droysen também podem ser aplicadas ao ensaio de 1870: Beethoven interessa a Wagner não porque foi, mas porque ainda é, uma vez que ainda produz efeito. Em outras palavras: na interpretação de Wagner, o efeito do compositor da *Nona* em seu tempo é o Drama musical.

Desta maneira, ao travar um diálogo com uma importante peça do acervo do *museu imaginário das obras musicais*, tendo como base a filosofia de Schopenhauer, Wagner reclama para si o direito de estar entre os autores que formam tal museu, garantindo a perenidade de seu legado nas gerações posteriores, condição que acreditava imprescindível para a efetivação de seu projeto.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADORNO, Theodor W. *Essai sur Wagner*. Tradução Hans Hildenbrand. Paris: Gallimard, 1966.
- BARBOZA, Jair. *Metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.
- _____. *Infinitude subjetiva e estética: a recepção e assimilação dos conceitos de Natureza e Arte de Schelling em Schopenhauer*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2000.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: INALF, 1961 (Reprodução da Edição de Paris: Durand, 1746).
- BAUMGARTEN, Alexander. *Estética - A lógica da arte e do poema*. Tradução Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Reflexiones Filosóficas acerca de la poesia*. São Paulo: Grêmio da Faculdade de Filosofia USP (Mimeografado), 1965.
- BEAUFILS, Marcel. *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*. Paris: Robert Laffont, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BRÉHIER, Émile. *Histoire de la Philosophie II e III*. Paris: PUF, 2000.
- BROCHMEYER, Dieter. *Richard Wagner*. Frankfurt am Main: Insel, 2002.
- BUCH, Steban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Tradução Maria Elena Assumpção. Bauru: EDUSC, 2001.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus Editora Unicamp, 1993.



CACCIOLA, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*.
São Paulo: Edusp, 1994.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Tradução Álvaro Cabral.
Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Tradução Erlon José Pachol e Jézio Gutierrez. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CAZNÓK, Yara Borges e NAFFAH NETO, Alfredo. *Ouvir Wagner: ecos nietzschianos*.
São Paulo: Musa, 2000.

COEUROY, André. *Wagner et l'esprit romantique*. Paris: Gallimard, 1965.

DAHLHAUS, Carl; DEATHIDGE, John. *Wagner – Série The New Grove*. Tradução Marija Bezerra. Porto Alegre: LPM, 1988.

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and modernism*. Tradução Mary Whitehall. Berkeley: Univ. Of California Press, 1989.

_____. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1987.

_____. *Estética Musical*. Tradução Artur Morão.
Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Tradução Nélida Machain. Barcelona: Gedisa, 2003.

_____. *Klassische und romantische Musikästhetik*.
Laaber: Laaber-Verlag, 1988.

_____. *Nineteenth-Century Music*. Tradução J. Bradford Robinson. Berkeley: Univ. Of California Press, 1989.

_____. *L'Idée de la Musique Absolue*. Tradução Martin Kaltenecker. Genève: Contrechamps, 1997.

_____. *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. München-Salzburg: Emil Katzwichler, 1983.



DUARTE, Rodrigo (Org). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.
Paris: INALF, 1961.

DUCKLES, Vicent, *et alii*. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ. Lim.; Washigton: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v. 12, 836-863.

EINSTEIN, Alfred. *Music in the romantic era*.
N. York: W.W. Norton, 1975.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

FISCHER, Jens Malte. *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik": Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*. Frankfurt am Main: Insel, 2000.

FUBINI, Enrico. *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta en Siglo XX*.
Madrid: Alianza Musical, 1990.

_____. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Tradução Antonio P. Rodrigues. Barcelona: Barral, 1971.

_____. *Estetica della Musica*. Bologna: Il Mulino, 1995.

GIORDANETTI, Piero. *Kant e la musica*. Milano: CUEM, 2001.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. New York: Clarendon Press – Oxford, 1994.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Tradução Nicolino Simone Neto. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

_____. *Do Belo Musical*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994.

HARDTWIG, Wolfgang. *Vormärz: Der monarchische Staat und das Bürgerum*.



München: Deutscher Taschenbuch, 1998.

HARTMANN, N. *A Filosofia do Idealismo alemão*. Tradução José Gonçalves Belo. Lisboa: Gulbenkian, 1983, 2ª. ed.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética I a IV*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

HOFFMANN, E.T.A. *Écrits sur la musique*. Tradução Brigitte Hebert e Alain Montandon. Lausanne: L'Age d'Homme, 1985.

_____. *Schriften zur Musik: Aufsätze und Rezensionen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

HOLLINRAKE, Roger. *Nietzsche, Wagner e a filosofia do pessimismo*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. In: "Os Pensadores" vol. 25. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974.

KARTHAUS, Ulrich. *Sturm und Drang: Epoche - Werke - Wirkung*. München: Beck, 2000.

KORFMACHER, Wolfgang. *Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*. Pfaffenweiler: Centaurus- Verlagsgesellschaft, 1992.

KOWALEWSKI, Arnold. *Arthur Schopenhauer und seine Weltanschauung*. Halle a.S.: C. Marhold, 1908.

KROPFINGER, Klaus. *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven*. Tradução Peter Palmer. New York: Cambridge University Press, 1991.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Tradução Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LACOSTE, Jean-Yves. *Dictionnaire Critique de Théologie et alli*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. p.907-909.

LESSING, Theodor. *Schopenhauer, Wagner, Nietzsche: einfuhrung in moderne deutsche*



Philosophie. München: Verlagsbuchhandlung, 1906.

MAGEE, Brayan. *Wagner and Philosophy*. London: Penguin Books, 2001.

MASEDA, Eduardo Pérez. *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Tecnos, 1993.

MANN, Thomas. Leiden und Größe Richard Wagners. In: _____. *Adel des Geistes: Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*. Stockholm: Bermann-Fischer, 1945. p. 398-471.

MANN, Thomas. Schopenhauer. In: _____. *Adel des Geistes: Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*. Stockholm: Bermann-Fischer, 1945. p. 337-397.

MICHAEL, Neumann. *Unterwegs zu den Inseln des Scheins: Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1991.

MILA, Massimo. *L'esperienza musicale e l'estetica*. 8. ed. Torino: Einaudi, 2000.

MILLINGTON, Barry (Org.). *Wagner: um compêndio*. Tradução Luiz Paulo Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. Tradução Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PHILONENKO, Alexis. *Schopenhauer: une Philosophie de la tragédie*. Paris: J. Vrin, 1980.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Tradução Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RITTER, Joachim. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Wissenschaftliche



Buchgesellschaft Basel: Schwabe & Co, 1974, pp 279-308 b.3

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Tradução Eduardo Seincman.
São Paulo: EDUSP, 2000.

ROSENFELD, Anatol (Org. Introdução e notas). *Autores pré-românticos alemães*.
São Paulo: EPU, 1991.

_____. *História da Literatura e do Teatro Alemães*.
São Paulo: Perspectiva, 1993.

RUMMENHÖLLER, Peter. *Romantik in der Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1998.

SANS, Edouard. *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*. Paris: Klincksieck, 1969.

SCHEER, Brigitte. *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Primus, 1997.

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da Arte*. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo, EDUSP, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução Victor-Pierre Stürnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. 3 ed. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHNEIDER, Marcel. *Wagner*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf.
São Paulo: Unesp, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. *O Mundo como Vontade e Representação*, III pt. Tradução Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Abril, 1980. (Col. Os Pensadores).

_____. *Metafísica do Belo*. Tradução Jair Barbosa.



São Paulo: UNESP, 2003.

_____. Die Welt als Wille und Vorstellung. In: _____. *Werke in zwei Bänden*. München: Hanser, 1977. v. I.

_____. Zur Metaphysik der Musik. In: _____. *Werke in zehn Bänden*. Zürich: Diogenes, 1977. v. IV.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire D'Esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. [S.l.]: Historische Texte & Wörterbücher, 2004.

Disponível em: <http://www.textlog.de/sulzer_kuenste.html>. Acesso em: 10 mar. 2005.

SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1998.

SZONDI, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Trad. Francisco L. Lisi. Madrid: Visor, 1992.

_____. *Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estetica*. 3ed. Tradução Francisco Rodriguez Martin. Madrid: Tecnos, 1992.

TIECK, Ludwig. Fantasias sobre a arte. In: IRIARTE, Rita.(org.) *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987, p. 47-62.

WACKENRODER, Wilhelm H. *Fantasies sur l'art*. Tradução Jean Boyer. Paris: Aubier, 1945. p. 25-46.

_____. Fantasias sobre a arte. In: IRIARTE, Rita.(org.) *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987.

WAGNER, Richard. *A arte e a revolução*. Tradução José M. Justo. Lisboa: Antígona, 1990.



_____. *Ausgewählte Schriften und Briefe*. Prefácio e notas Albert Lorenz.
Berlin: Bernhard Hahnefeld, 1938. 2v.

_____. *Beethoven*. Tradução Theodomiro Tostes.
Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Gesammelte Dichtungen*. Leipzig : Hesse & Becker, [n.d.]

_____. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*.
Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung, [ca. 1900]. 10v.

_____. *Mein Leben*. München: F. Bruckmann, 1911. 2v.

_____. *Mi vida*. Tradução Eulogio Guridi. Barcelona: José Janes, 1952.

_____. *Oper und Drama*. Edição e notas Klaus Kropfinger.
Stuttgart: Reclam, 2000.

_____. *Selected Letters of Richard Wagner*. Tradução de Stewart Spencer e
Barry Millington. New York: W.W. Norton, 1988, c1987. 1030p.

WAPNEWSKY, Peter. *Der traurige Gott: Richard Wagner in seinen Helden*.
Berlin: Berlin-Verlag, 2001.



OBRAS DE REFERÊNCIA

BROCKHAUS Riemann Musiklexikon. Edição Carl Dahlhaus e Hans Heinrich Eggebrecht. München: Schott-Piper, 1995. 5v.

DUDEN 4: Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, 2001. 1 CD-Rom.

DUDEN 7: Das Herkunftswörterbuch. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, 2001. 1 CD-Rom.

THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians. London: MacMillan, 1980.

WÖRTERBUCH der philosophischen Begriffe/ begr. von Friedrich Kirchner ...
Fortges. von Johannes Hoffmeister. Vollst. neu hrsg. von Arnim Regenbogen.
Hamburg: Meiner, 1998.



