

narração. A relação entre voz e imagem se altera completamente, por força dessa inscrição de um outro estilo e de um outro critério no olhar que vem se sobrepor aos comentários amargos do protagonista. O texto extraído das últimas páginas de um livro escrito nos anos trinta projeta-se, então, sobre o que está fora do seu tempo, produzindo uma interação que joga o intervalo 1930-1970 para dentro do filme. Neste sentido, *São Bernardo* escancara, por essa heterogeneidade na composição do olhar, uma instância narrativa extradiégética sem dúvida alheia à mediação de Paulo Honório e dotada de nítido poder de inscrever sua *voz-over* em nova moldura, não permitindo – e agora sem maiores dúvidas – qualquer hipótese quanto à unidade de foco e convergência dos canais, ou quanto à hegemonia da “primeira pessoa” no processo narrativo. O final do filme escancara a presença de, pelo menos, uma dupla instância nesses segmentos em que se manifesta a *voz-over* autodiégética – no limite, esta nunca estaria só, pela natureza do meio (cinema), sempre havendo outra fonte a determinar o princípio organizador das imagens. É da explicitação desta outra fonte, dessa discrepância entre as instâncias, que o filme de Leon Hirszman extrai um dos seus maiores efeitos, o que lhe permite, textualmente, enunciar uma permanência nas estruturas sociais e na qualidade de vida nesse espaço geográfico em que sabemos estar a fazenda São Bernardo. Deste modo, produz, nas frases de Paulo Honório, esse salto de quarenta anos, como se não houvesse história nesse espaço ou como se estivesse implicada, na história maior da modernização, essa imobilidade, permanência do iníquo,

que se expressa na condição dessas figuras humanas que encaram uma câmera de cinema no Brasil do “milagre econômico”, em torno de 1970.

O efeito desse excerto de estilo documental no olhar de *São Bernardo* é semelhante ao de uma página de jornal que se sobrepõe – aqui numa quase colagem sutil e sem demagogia – à composição pictórica do *tableau* que termina por perder a sua homogeneidade, não mais se apresentando como um exemplar bem cuidado de um certo sistema clássico de representação, mas como uma obra moderna que comenta a representação e convida à reflexão sobre a historicidade das imagens e das palavras. O filme de Leon mostra muito bem o quanto vale a pena examinar com cuidado cada exemplo de uma suposta narração autodiégética (primeira pessoa) no cinema. Esta, para se definir em termos equivalentes à “primeira pessoa” do texto literário, requer que aceitemos uma convenção – a de que essa voz tenha poder sobre a organização dos outros canais de comunicação do filme com a platéia. Convenção que, já instável no caso de uma convergência bem cuidada de estilos, envolvendo os vários canais, torna-se insustentável quando há disjunção flagrante entre as várias instâncias. Neste sentido, o analista deve acompanhar o cineasta e entender como este, tal como suas construções revelam, soube muito bem explorar a dialética de identidade e diferença entre o literário e o filmico dentro do espaço comum do discurso narrativo, ressaltado o que o filme elegantemente confessa: o intervalo histórico que separa a representação de Paulo Honório no romance e a representação desta representação no cinema.

# Música e literatura

Entre o som da letra e a letra do som

Enio Squeff

Jornalista, musicógrafo e artista plástico

## Resumo

Durante o romantismo, época musical por excelência, grandes compositores como Beethoven, Schubert, Berlioz e Wagner buscaram uma síntese de todas as artes, com destaque especial para a literatura. A questão seria fundada em dois processos: a idéia de que a música, consoante sua origem etimológica, seria a “arte das musas”, isto é, a “arte das artes”, e a consciência histórica que conduz ao historicismo.

## Palavras-chave

Romantismo; música; literatura; “Idéia Fixa”; *Leitmotiv*.

## Abstract

During Romanticism, a musical time par excellence, great composers like Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz and Wagner strove for a synthesis of the arts, with a special focus on literature. The question was based on two chief concepts: the idea that music, according to its etymological origin, was the “art of the muses”, i.e. “the art of arts”, and the historical consciousness, leading to Historicism.

## Keywords

Romanticism; music; literature; “Fixed Idea”; *Leitmotiv*.

Estranha que a literatura e a música nem sempre tenham sido objeto da preocupação recíproca de quem de direito, isto é, dos literatos e dos músicos. Um certo anti-romantismo contemporâneo talvez explique o fenômeno. Desde que os românticos defenderam a música como uma linguagem universal, quer dizer, impregnada das outras artes – como uma espécie de sumo delas, ou de “última instância da subjetividade”, como queria Hegel –, deve ter parecido uma evidente hipérbole, principalmente aos literatos, assinarem embaixo a recomendação de Verlaine, “la musique avant toute chose”.

Os românticos exageraram, sem dúvida. Robert Schumann (1810-1856) dizia a Mendelssohn (1809-1847) que a “poética musical” lhe era tão clara que ele podia adivinhar o sentido literário de um trecho musical, independentemente do possível texto em que ela pudesse se basear. Mendelssohn, por seu turno, não pensava de forma muito diferente. No texto que deixou a propósito das suas *Canções sem palavras*, nada é mais explícito do que esta interação sub-reptícia entre a música e o conceito.

Era, contudo, uma questão antiga – pelo menos para a visão dos músicos românticos. Beethoven reivindicava para a música uma sabedoria além da filosofia. A descrição que Villa-Lobos (1887-1959) – um moderno na exasperação de um nacionalismo ainda romântico – faz de muitas de suas peças dá

como evidente que a música é prenhe de significados. Não se trata daquela inter-relação que estava prevista já por Cícero no seu *Pro Archia*, em que a tese da interdependência de todas as artes é apresentada como uma evidência, mas de algo que aproxima a música como substrato da literatura e vice-versa, esta como decorrência da outra. Sob este aspecto, a pintura estaria incluída no processo. Igor Stravinski (1882-1971), ao descrever como concebeu a *Sagração da Primavera*, reporta-se a uma série de imagens, como uma jovem sendo sacrificada num rito selvagem de fertilidade, enquanto vários homens se entregam a uma dança frenética, tudo, enfim, que acompanharia um rito pagão e que se conceberia como uma espécie de imagística russa arquetípica. E tais imagens, de fato, irão freqüentar o cinema de Tarkóvski na cena dos ritos pagãos de primavera no filme *Andrei Rublev*.

Até aqui as coisas são evidentes. Os estímulos que desencadeiam uma obra de arte, seja ela qual for, agiriam como uma metralhadora giratória que atingiria todos os confins da sensibilidade humana. Tanto podem se transmutar de uma história, de um enredo, para uma pintura, como desta para uma peça musical. A ópera *Órféu*, do maneirista Cláudio Monteverdi (1565-1643), é certamente também o eco da visão grandiosa e antropomórfica que a Renascença, através de seus pintores, principalmente os italianos, criaria ao longo dos séculos XV e XVI. Nestes casos, tratar-se-ia apenas de uma espécie de interação involuntária. Não é bem o que acontece com os românticos, e com a possibilidade por eles aventada de que a música se deva envolver pela literatura, quase como sucedâneo do conceito; ou daí, da literatura, como corolário natural da música – tema caro não apenas aos românticos.

Mas esta parece ser uma questão romântica por excelência. Ou seja, no período mais musical da história da música, talvez o

mote para a música, ou a sua justificativa, tenha sido mais literário do que musical. Seria uma questão realmente programática no sentido de que a música deva se fazer conceito, justamente para chegar a “la musique avant toute chose”. O que não se pode negar, em todo o caso, é que são muitos os bons escritores dentre os compositores românticos ou que se lhes seguem.

Um caso paradigmático é o de Robert Schumann. Foi um músico genial por tudo com que isso possa ser explicado, mas não menos por ter sido um bom escritor. Vêm dele alguns dos conceitos literários do romantismo, como a idéia de que a música é um conceito, uma instância poética ainda que enformada pelos sons. Não chegou a ser um ficcionista, como Richard Wagner (1813-1883), nem um escritor formidável, como Hector Berlioz (1803-1867). Mas adiantou em muito os conceitos que se tornariam fundamentais no romantismo que se cristalizará logo em seguida. O fato de ter escolhido as poesias de Heinrich Heine e de Goethe para suas *lieder* dá bem a dimensão do que representa para ele a palavra poética como princípio da música. Na realidade, por ter sido um compositor de *lieder* e por ter agregado inúmeras expressões poéticas a suas composições para piano, evidencia-se a dimensão do que lhe é o poético, isto é, do que lhe foi a palavra como música. No mais, porém, Schumann mostrou-se literário em quase tudo. Não foi em vão que escreveu durante anos seguidos em jornais literários e musicais da sua época, atingindo a interação da música com a literatura justamente em seu âmbito, na expressão como um primado que, no caso da música, se transforma, sob muitos aspectos, num jogo literário bastante evidente. Conceitos como lirismo, sentimentos, intimismo, paixão – expressões caras à literatura – são mais do que simples palavras se se trata de definir a poética musical de Schumann.

Foi Ludwig Van Beethoven (1770-1827), contudo, antes de todos, o grande provedor da tendência que iria explodir logo em seguida. Não por acaso ele escolherá um poema para integrar o quarto movimento da sua última sinfonia. A história dessa obra tem antecedentes que a música, em si, até então desconhecia como tais, mas que sempre foram familiares à literatura desde os seus primórdios; refiro-me à sistemática da censura. O poema de Schiller – amigo fraternal do conservador Goethe – era um chamamento aos novos tempos bafejados pela Revolução Francesa. Na famosa *Ode*, em que os homens eram convidados a se regozijarem na fraternidade universal, a palavra-chave, no princípio, foi *Freiheit* (liberdade). A invocação que o barítono faz logo no início do quarto movimento – se a censura austríaca não tivesse atuado antes – seria mesmo um chamamento libertário. Como isso não foi possível, Beethoven contentou-se com o *Freude* (alegria) que Schiller apôs ao seu poema, evidentemente sob os olhos ameaçadores dos censores. Imagina-se que a elite intelectual da Alemanha e da Áustria da época soubesse da obviedade da alteração. Foi sob a forma subliminar de “liberdade” que a “alegria” da *Ode* acabou escutada pela Áustria culta de então. A literalização da música acabou cobrando de Beethoven o preço que a literal liberdade passaria a açambarcar, desde então, dos artistas.

Sob este prisma, a aproximação da literatura com a música pagou seu primeiro preço “literário” logo no início do romantismo. Não que as relações de Beethoven com seus colegas escritores fosse de intimidade cúmplice, principalmente no item que o levou a alterar, como Schiller, a homenagem nas intenções da *Ode*. Neste capítulo, as desconfianças de Beethoven em face principalmente da ambigüidade de Goethe quanto à aristocracia, parecem tê-lo deixado resabiado. Ele chegou a cunhar a frase segun-

do a qual dever-se-ia sempre desconfiar dos poetas, já que “eles amavam por demais as lantejoulas da Corte”. Mesmo assim, sua única ópera, *Fidélis*, repisarà a questão política da opressão, numa espécie de denúncia que, de imediato, se reportará ao clima do Terror da Revolução Francesa, paradoxalmente o primeiro movimento de massa a aceder à idéia da plena liberdade de expressão como sucedâneo da democracia.

Beethoven é um início. O jovem Franz Schubert (1792-1828), que morrerá um ano depois do mestre, persistirá no caminho da busca literária, inclusive na ópera, sem contudo fazer senão uma obra musical maravilhosa, muito pouco imbricada nestas relações possíveis com a literatura no âmbito que talvez interesse, que é essa interação em que as duas artes se identifiquem e se influenciem mutuamente. A não ser, é claro, nas extraordinárias *lieder* que alçará a uma altura não alcançada até então. E, nas *lieder*, a música de Schubert perseguirá a poética na sua totalidade, isto é, na perfeita adequação entre música e poesia. Nisto Schubert foi inexcusável: o piano não será para ele apenas um acompanhante do canto – vale dizer da palavra – mas, no seu complemento, ou na negação voluntária do conceito para torná-lo dramaticamente mais expressivo, será o estímulo pelo qual a música romântica assumirá o conceito como tal. Não se tratará daquilo que os compositores de ópera faziam desde o século XVI, mas de uma simbiose a mais próxima possível da ambigüidade que preside a palavra poética.

Este o aspecto relevante do romantismo: na busca da expressão máxima, encontrada não no enredo da ópera, mas na “poeticidade da poesia”, os músicos românticos perseguirão exatamente o corolário do poema, que é a expressão como primado de tudo. Chopin, Schumann e Liszt perseguirão uma expressão que, a rigor, transgride as formas tradicionais – a sonata, a fuga, a suíte

antiga – e sem outro compromisso além do lirismo intimista. Hector Berlioz, dublê de músico e escritor, talvez seja, à sua maneira, o campeão desta tendência.

Que Berlioz foi um grande escritor, atestam-no seus escritos – suas memórias e suas críticas. Otto Maria Carpeaux chega a afirmar que, se não se tivesse distinguido como compositor, Berlioz seria de qualquer modo lembrado pela História, como grande escritor. Com efeito, suas *Memórias* vão muito além dos textos similares de seus colegas contemporâneos, como Liszt, Gounod ou Delacroix. Além de uma verve irresistível, Berlioz dá de sua época um retrato indelével, que só se restringe à música complementarmente. Muito dificilmente a crônica do romantismo ou mesmo a história da primeira metade do século passado, na Europa, poderá omitir os flagrantes sociais, políticos e principalmente culturais registrados pelo compositor. Não é uma feliz referência para a cultura brasileira, a propósito, que *Mes memoirs*, de Berlioz, nunca tenha sido traduzida para o português. É daquelas obras que enriquecem o acervo cultural de um país.

É claro que não lhe faltam as idiossincrasias de quem as escreveu. Mas uma análise sobre a obra musical de Berlioz pode explicar o processo. Pois Hector Berlioz é justamente o artista que sistematizará a maior aproximação da música com a literatura em toda a História, desenvolvendo não apenas a música “com enredo”, que receberá o nome de “poema sinfônico”, como ajustará à maravilha seu estro musical a um elemento resolutamente “literário” da música romântica, ao explorar o que ele mesmo denomina *idéia fixa* (expressão extraída da psicologia do período), e que em Wagner – outro grande músico escritor – receberá o nome de *Leitmotiv* ou “motivo condutor”. Era quase uma inevitabilidade histórica. Desde que Mendelssohn escrevera uma de suas séries de peças para piano com a denomina-

ção *Canção sem palavras*, reportando-se diretamente à literatura, previsível provedora das letras das canções a serem musicadas, nada mais natural que, concomitantemente, o “poema sinfônico” orquestral ganhasse os foros de novo gênero, romântico por excelência.

Não que a literalização da música fosse um fato novo. De Clement Janequin (1474-1560), na Renascença, a Ludwig Spohr (1784-1859), no período romântico, textos como suportes de peças musicais sempre rondaram a assim chamada “música pura”. Dizer que o conceito não estava presente em Antonio Vivaldi (1675-1741) quando ele compôs suas *Quatro estações* é apenas uma omissão, não uma verdade. O conceito como sucedâneo da música será indispensável no repertório estético de certos iluministas, como Rousseau, Diderot, D’Alembert e outros. E não porque a música seja literária, mas porque o conceito tem tudo a ver com a música e vice-versa.

A questão tem várias faces. Uma delas é a da integração que parece estar subscrita no programa romântico. Realmente, parece bem mais que um acaso o fato de William Blake ter sido pintor e poeta, de E. T. A. Hoffmann ter-se dedicado tanto à música quanto à literatura, ou de Felix Mendelssohn Bartoldy (um romântico algo envergonhado) ter-se distinguido também como aquarelista notável, à parte o fato de ter sido grande nadador, excelente cavaleiro, esgrimista conhecido, etc. Parece ser este um dos sentidos do “panteísmo natural” dos românticos. É o que explicaria seu fascínio pelo gótico, pelo catolicismo antigo (principalmente em alguns países protestantes), pelo universalismo e, também (mas não menos), pelo culto dos mistérios. Wagner terá uma fase zen-budista: a multiplicidade de seus escritos – algo que chega a não menos que uns doze volumes, cujos temas vão da música à religião, sem deixar de mencionar a política ou a ficção – dá o tônus das suas

incurções pelo meramente literário. Por outra: não bastassem os extensíssimos libretos de suas próprias óperas, haveria que considerar Wagner pelo outro lado, o do literato.

A obra literária wagneriana, em realidade, sob certos aspectos, ao contrário da de Berlioz, ou da sua grande música, parece ter perdido em parte sua vigência. Estudiosos insuspeitos por sua admiração pela grande música de Wagner são algo reticentes no que diz respeito aos seus escritos. T. W. Adorno e Ernst Bloch não os encaram senão como complementos, processos ancilares de sua música a respeito da qual, aliás, eles irão insistir quase que exclusivamente em seu aspecto ideológico (quando a questão wagneriana, convenhamos, ultrapassa em muito o mero discurso do aqui e do agora). É que Wagner, como literato, parece ter insistido muito pouco no que é abrangência da sua música, para ser, no caso, decididamente confessional. Assim, num dos contos em que se imagina numa entrevista com Beethoven (e que, surpreendentemente, tem algo de borgiano), o que fica é muito pouco do que lhe seria o mestre, além da devoção ou o que a sua literal “ideologia” lhe impõe, mas muito, ou bastante, de uma possível emulação da Alemanha contra a Inglaterra. Na historinha, um inglês riquíssimo disputa com o personagem pobre (o próprio Wagner) um encontro com o mestre, em Viena. É uma espécie de “corrida ao ouro”, com o inglês rico demandando Beethoven em sua suntuosa carruagem, enquanto Wagner, a pé, e a despeito das muitas dificuldades, acaba conseguindo o intento que é negado ao outro.

Não existem grandes revelações no conto: o mestre disputado não desvela seus tesouros ao músico sequioso dos ensinamentos do gênio – mas a personagem, o herói pobre, é superior ao outro por ser modesto e, em suma, por ter vencido pela “corrida” a possibilidade da verdade e não

por tê-la conquistado efetivamente. Fica a suposição da moral da história: não chega a impressionar senão os que querem ser convencidos. Não é o caso de Berlioz. Ele também comete das suas. Mas, enquanto o alemão vai à ficção para extrair a “lição” não-musical da vida real, Berlioz tira da vida real tudo o que lhe possa sugerir o que será, daí em diante, e não poucas vezes, apenas ficção. Entrariam neste âmbito os efeitos que exagere da reação do público à sua música; não é daí, porém, que fica o principal, que é o encanto com que vai contando sua vida ou os fatos sobre alguns de seus contemporâneos – compositores ou não.

Os músicos, como literatos ou meros cronistas, sejam eles Berlioz, Wagner ou Liszt, podem sugerir sua música, mas nem sempre dimanam literatura. Esta, porém, não parece ter ficado infensa, por sua vez, aos vieses estritamente musicais. Na paixão de Stendhal pela música há a moda que se expressa na admiração pela ópera – espetáculo por excelência do *grand monde* de então. E parece haver, realmente, uma espécie de “doença infantil” do operismo, da qual ninguém escapa. Machado de Assis mencionará Wagner em seu *Memorial de Aires* não apenas por ter importado um “caso Wagner” dos intelectuais europeus, mas porque Wagner importará necessariamente para uma cosmovisão especialíssima: aquela que, na sua amplitude, se infiltrará como o processo que Freud irá codificar e que, afinal, não é estranho ao mundo machadiano, e muito menos à cosmovisão de Stendhal.

Alguém já comparou o romance romântico ao processo de uma sinfonia do mesmo período. Na sua estrutura clássica não há nada da sinfonia que não pertença a quase todos os mundos principalmente na sua racionalidade dialética. No *allegro de sonata*, que define uma sinfonia clássica, há, com efeito, dois ou mais motivos antípodos que se “digladiam” entre si até uma síntese

final. Não há obra literária que, afinal, não seja isso desde a *Odisseia*. Sem embargo, a antítese é o início de tudo. E é no *pathos*, no conflito entre os iguais que o mundo se fará mundo. Mas deve-se notar que o drama intimista do romance moderno, do qual Julien Sorel, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, é um dos primeiros representantes, instaura um processo novo. Rigorosamente, ele avaliza um mundo de materialidade indiscutível, muito além da intervenção dos deuses, tendo como único protagonista o “eu” individual. É nesta situação de um “eu” individual confrontado com o mundo que vai nascer a idéia de um tema recorrente que, no contexto do poema sinfônico ou operístico, tanto pode ser a *idéia fixa* quanto o *Leitmotiv*. Não é senão por buscar intencionalmente essa dramaticidade construída sobre o “eu” que a abertura da ópera romântica irá trabalhar com os vários temas, tendo em vista o enredo, que, por sua vez, não deixa de ser o conflito íntimo burguês em face da situação de um protagonista livre, desembaraçado das possíveis intervenções do destino. Visto sob este ponto de vista, Freud, claro, é também um produto romântico. Ao admitir que seu trabalho nada mais era do que a codificação do que os poetas já tinham descrito à exaustão, Freud dará a Sorel e a todas as personagens românticas – mesmo às wagnerianas cujos deuses contribuem para o espírito romântico na medida das suas dúvidas e de seus desempenhos nitidamente humanos – o estatuto de uma tese sobre a psique humana que tem muito a ver com a música romântica. O tema do clarinete no começo do concerto número um de Liszt, que vai evoluindo e se transformando em todos os processos psicológicos de uma construção sobre uma célula, não pode ser visto como menos que a compulsão do herói literário romântico. O encanto da obra resultaria, em grande parte, desse aspecto. Do *Leitmotiv* do amor e da morte de *Tristão e Isolda* à

intensidade com que o *Dom Casmurro* vai desvendando febrilmente seu ciúme – também de amor e de morte — há uma unidade que Freud aplicou na psicanálise, mas que já estava inscrita na arte romântica como um todo, de Chopin a Johann Strauss, passando por Nepomuceno, Grieg e Brahms. São fatos conhecidos. Não é preciso recorrer aos especialistas na matéria para concluir sobre isso. Assim também em relação à natureza, que, por sua vez, remetaria ao “panteísmo romântico”. O descritivismo da natureza – que em Beethoven sobreviverá “menos como pintura do que como sentimento”, como ele dirá da sua sinfonia *Pastoral* – será exagerado na dramaticidade das cores de Delacroix, mas sobretudo na exaltação da natureza em Heine, em Novalis, em Storm.

A questão do desenvolvimento temático na literatura, porém, é um dos processos que terá sua equivalência na música. As próprias sugestões extra-musicais, que Berlioz descreverá com uma adjetivação abundante, pitoresca e aliciadora, passam a ter seu sucedâneo não menos “conceitual” em seus poemas sinfônicos. A *idéia fixa* da sua “Sinfonia fantástica” é o processo natural de um programa, mas é na transformação dessa *idéia fixa* em personagem, ou sentimentos, que os efeitos da sua música se farão sentir também como enredos. O mesmo se pode dizer sobre o momento histórico do romantismo. Os efeitos da gesta napoleônica que estarão no subconsciente de Sorel – e de Stendhal – agirão com seu condimento de grandiosidade triunfante na música de Beethoven, de Berlioz, da mesma forma com que a idéia de uma natureza dócil e melancólica ao olhar do poeta se derramará sobre a exaltação telúrica com que Schumann e Schubert acedem ao mito da natureza em suas *lieder* tiradas dos poemas que exaltam a paisagem. E que, no fim das contas, entrarão em irrupção justamente nos dramas wagnerianos.

Freud explica. Não será senão por uma unidade inconsciente entre a música e o conceito que Isolda se apaixonará, em música, por Tristão, antes de deixar transparecer em palavras o que já é de seu subconsciente. E que em Wagner jogará um papel decisivo e que talvez explique, justamente por atuar no subconsciente, sua interação dirigida para o nacionalismo chauvinista do nazismo. Entenda-se: não se trata de repisar o que já se disse sobre Wagner. Parece totalmente impróprio instituir um Wagner protonazista – que o nazismo inventou – só para desqualificar a grandiosidade de uma obra cuja perenidade está assegurada justamente por seu afastamento do *hic* e do *nunc* que a viu nascer, e que foi instrumentalizada em seu devido tempo. Ocorre que Wagner se presta ao processo. E não porque o processo não seja aquele em que o nazismo também triunfará, mas porque de uma obra de arte digna do nome, pode-se depreender tudo, menos que seja tão-somente um discurso ideológico restrito, acabado, encerrado numa espécie de “bula filosófica” redutível às idéias. O “conceito” que preside o romantismo talvez seja o grande gerador de equívocos possíveis. Será por considerar a palavra inscrita na música o âmago da última racionalidade que alguns comentaristas, como Adorno, não dirão de Wagner o que é o principal: o valor da sua música, além de todas as outras considerações. Não é um problema menor a favor ou contra Wagner. Pois será no caminho do subconsciente que o andar da sua música irá impor-se; e no mesmo patamar que algumas obras literárias do período. Assim como o terror e o demonismo de Goya estarão além do explícito de muitas de suas pinturas (basta atentar para algumas de suas obras na aparência apenas “galantes”), também em Wagner o erótico, a conformação com a idéia de uma univocidade que pode culminar, afinal, na idéia

de uma totalidade, se monta de uma maneira que necessariamente conduz tanto a certos conceitos, quanto ao que está além deles.

Parece ser este, afinal, o substrato de todas as obras de arte: o estar para lá da consciência ou ao revés dela. A própria lógica historicista que acomete músicos como Liszt e Wagner, que pretenderam fazer “música do futuro”, tem bastante a ver com a pretensão da literatura de inteirar-se de seu objeto naquilo que está inscrito em Baudelaire: da arte também como comentário de si mesma, de se constituir, em última análise, em metalinguagem.

É o que parece ter lugar no programa da música romântica desde os seus primórdios, isto é, a partir do momento mesmo em que Mendelssohn se volta para a “música histórica”, para o passado não tão imediato de um J. S. Bach e tudo como um meio de se justificar perante o inelutável da consciência histórica. As coisas se integram. Entre os “concertos históricos” e o “romance histórico”, as diferenças não parecem ser muito grandes. Verdi, Carlos Gomes, Bellini, Donizetti e Rossini são bem característicos neste sentido: na maior parte das vezes, irão bastante além dos barrocos na busca dos motivos para as suas obras. Pois, enquanto aqueles lidarão com a mitologia clássica – como se o passado imediato não pudesse ser criticado – os românticos serão pontuais no comentário do passado imediato ou mediato. Já agora a Idade Média passará a assumir os palcos das óperas; e da mesma forma com que Walter Scott contará a saga dos “Ivanhoé”, ou Victor Hugo dos seus “Quasímodo”, para contestar o presente, Verdi, Rossini e outros resgatarão algumas personagens ditas históricas para fazer o mesmo. E se Macbeth, Otelo, os druidas e os Stuart entrarão nos teatros de ópera também como crítica ao presente, é inegável que o apelo ao passado se fará não na forma como o passado poderia ter acontecido,

mas na interpretação ideológica dele no presente.

A consciência histórica dos românticos talvez explique, no todo, essas interações, ou antes, a música como sucedânea do conceito e este como corolário da música. Na música programática do poema sinfônico, que derroga as formas ditas “puras” da sinfonia tradicional dos tempos de Mozart e Haydn, há todo um mundo como projeto da consciência histórica. Deduzir de um Beethoven que o seu sistema composicional antevê a discussão da linguagem em si como um processo “natural” do mestre é ignorar que Beethoven se faz protagonista de um mundo histórico, que deve ser historicizado como parte de um projeto muito maior que ele mesmo, por estar acima de todos os homens encarados individualmente. A própria recorrência ao folclore como manancial da arte popular só tem sentido se vista nessa perspectiva historicista. É sob este aspecto que José de Alencar irá se preocupar em coligir os textos de algumas canções populares do nordeste. Muito antes dele, já Beethoven — evidentemente sem a mesma intenção — usara a música popular em algumas de suas obras, no que, a propósito, será imitado por Tchaikóvski (como no concerto número um, para piano), por Schumann, Berlioz, Liszt, Dvorak, Brahms, Carlos Gomes, Nepomuceno, Grieg e outros. Não que Mozart, Haydn ou Gluck não o tenham feito em seu tempo. Mas, enquanto aqueles farão do procedimento um processo consciente, não raro programático, estes não serão senão usuários eventuais do mesmo material e dentro de um conceito, quando muito, meramente pitoresco, dramático ou satírico. É surpreendente, sob este ponto de vista, que o uso da canção revolucionária *La Carmagnole* numa suíte de balé, por parte de Grétry (um dos primeiros compositores “oficiais” da Revolução Francesa), tenha provocado tanto

escândalo entre alguns comentaristas e historiadores. Quase todos o fizeram antes e depois, ainda que não necessariamente com um canto revolucionário, como ocorreu com *La Carmagnole*, nem a partir de uma perspectiva historicista, como se dará com os românticos.

Claro, uma coisa é o historicismo romântico dos músicos que o vêem como a única saída da idéia de evolução que então se instaura (daí a expressão “música do futuro”, encontrada por Liszt e Wagner em oposição a Brahms e seus partidários); outra, bem diferente, é o seu oposto, o ceticismo, também parte desse mesmo espírito romântico, que, como se sabe, se prorrogará no que ficou conhecido na literatura como “realismo”. Visto dessa maneira, Machado de Assis e seu pessimismo larvar estarão certamente mais próximos de Wagner e seu decadentismo do que alguns músicos que o acompanham em quase tudo, como Liszt. Entenda-se: ideologicamente Liszt parece encarnar grande parte do historicismo de seu tempo ao ir bem mais longe do que Wagner numa possível ruptura com a tonalidade. René Leibowitz, num estudo que faz sobre o dodecafonismo, encontra em Liszt, mais do que em Wagner, alguns procedimentos que irão em direção às teorias desenvolvidas por Schoenberg e seus discípulos já em nosso século. Não quer dizer muito, certamente. Liszt em pessoa, porém, sem ser um intelectual como Wagner, parece ter trilhado uma trajetória de avanços que, em Wagner, praticamente se esgotará em *Tristão e Isolada*, que, todavia, não é sua última ópera. À parte isso, porém, *O ouro do Reno* é a produção de um cético — de um crítico do capitalismo que não parece ter visto no horizonte do liberalismo da sua época senão o prenúncio de um mundo crepuscular, inviável. A rigor, sem muito esforço de imaginação, é exatamente este o mundo “fora do lugar” que Machado de Assis irá vislumbrar, e não como parte do

repertório wagneriano, mas como decorrência de uma situação de que Wagner também se nutre, que é a da desesperança codificada por um Schopenhauer ou, noutra extremo, pelas considerações pseudo-científicas de um racista como Gobineau. Chame-se este mundo de “vitoriano” ou genericamente de “decadentista”, ter-se-á o anverso do romantismo no realismo de um Zola, de um Dostoiévski, de um Eça de Queirós ou de um Machado. Em qualquer circunstância, a situação é exatamente a mesma no que tange a esse pessimismo chão, irreversível. A grande contribuição de Wagner, porém, talvez tenha sido a de empurrar a música para o conceito em seu substrato — para as tais últimas instâncias da subjetividade a que se refere Hegel em suas considerações sobre a música. E entende-se, a propósito, que Gustav Mahler noutra que prosseguirá na senda crepuscular desvelada por Wagner — recomendasse a um aluno seu que estudasse contraponto através da leitura de Dostoiévski. O entendimento de que a música alcança a literatura pelo mundo comum dos subterrâneos da alma tanto serve à esperança — como a cantarão um Beethoven e um Liszt — quanto a essa cosmovisão comum a seres tão diferenciados no tempo e no espaço, como um Machado de Assis e um Wagner.

A consciência histórica, porém, é apenas parte do repertório, ou melhor, seu pano de fundo; no mais, há a tentativa de uma integração artística só sonhada na Renascença. Victor Hugo, que não era propriamente um homem musical, estranhará quase a protesto a versão operística que Verdi (1813-1901) realizará a partir de seu *Le Roi s'amuse* e que dará no *Rigoletto*. Mas terá de admitir que a simultaneidade da música institui uma dimensão impensável na literatura até ali. Ele notará, por exemplo, que no famoso sexteto vocal do *Rigoletto* cada personagem expressará concomitantemente um sentimento antagônico, o que nem de

longe altera a realidade do processo musical ou dramático das personagens e do enredo. Pelo que conclui Victor Hugo, a música seria detentora de um sortilégio único, o de abarcar o tempo naquilo que ele tem de mágico, de vital. De uma arte que lida com o tempo, porém, seria de se esperar outra coisa?

Esta foi uma das questões que parece ter preocupado alguns escritores do período e também os pintores. A imprecisão com que os impressionistas pintarão seus quadros pode ser vista como uma reação ao classicismo ingressiano, mas, ao incorporarem a divagação, o etéreo a suas telas, os impressionistas tornaram inevitável uma constatação: de que também nas artes plásticas a conquista do tempo teria sido o elemento que a música do período transmitiu às outras artes. Aqui parece ocioso insistir o quanto o processo se fará sentir em Proust e no quase pleonasmo do título do seu *À la recherche du temps perdu...* A busca do tempo não deixa, afinal, de ser a demanda da música, ou da grande dimensão que é própria da sua própria natureza. Haveria, em suma, que se sistematizar tais questões. Há uma infinidade de considerações a serem resgatadas. Uma coisa é certa: impossível ignorar a música numa inquirição sobre a produção cultural do século passado.

“La musique avant toute chose...” Tal frase não poderia ser pronunciada a propósito da Renascença ou do Barroco — o que justifica, enfim, a omissão da música em trabalhos como os de Jacob Burkhardt, ou de Hauser. Mas isso são digressões. Que importariam, quem sabe, num aspecto — de saber por que se sabe tão pouco da música — ou então por que não se a escuta, apesar, inclusive, de sua origem etimológica, segundo a qual ela seria a “arte das musas”, vale dizer, a arte das artes. Não foi sem tempo, a propósito, que os românticos e os que vieram logo a seguir entenderam a História dentro de (sem truismos) uma

visão historicista. Pois a questão talvez seja toda essa – a de entender a História no que

ela se faz tempo e conceito, isto é, como música e palavra.<sup>1</sup>

1 Principais referências bibliográficas: T.W. ADORNO, *Mahler: une physiologie musicale*, Paris, Minuit, 1976; ADORNO, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966; H. BERLIOZ, *Mis memorias*, Buenos Aires, Schapire, s.d.; O.M. CARPEAUX, *História da literatura ocidental*, 2. ed. Rio de Janeiro, Alhambra, 1982, vol. VI; S. FREUD, *Obras completas*, Madri, Biblioteca Nueva, s.d., t.V; E. FUBINI, *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*, Barcelona, Barral, 1971; W. FURTWÄNGLER, *Diálogos sobre música*, Lisboa, Minotauro, s.d.; H. GAL (ed.) *The musician's world: letters of the great composers*, Londres, Thames of Hudson, 1978; C. GOUNOD, *Memórias*, São Paulo, Edições Cultura Brasileira, s.d. (Coleção Cultura Musical); A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, 3. ed. Madri, Guadalajara, 1969 (Coleção Punto Omega, 19); B. KIEFER, *Música alemã: dois estudos*, Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1958 (Cadernos do Rio Grande, VI); R. LEIBOWIZ, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'Arche, 1949 (Coleção Réference); A. SALAZAR, *La musica en la sociedad europea: el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, t. I; R. SAYERS, "A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis", *Revista Hispanic Institute*, Nova Iorque, Columbia University, ano XXXIV, n. 3-4, jul. out. 1968; M. STEINITZER, *Beethoven*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953; I. STRAVINSKY, *Poética musical*, Lisboa, Dorn Quixote, 1971 (Diálogo, 14); R. WAGNER, *Escritos e confesiones*, Barcelona, Labor, 1975; B. WALTER, *Gustav Mahler*, Madri, Alianza Editorial, 1983 (Coleção Alianza Musica).

# Guilhermina ou a arte de escutar as aves

Beatriz de Mendonça Lima

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Marta Garcia Renart

Nenhum homem é uma ilha, completa em si mesma; cada homem é pedaço de um continente, parte de um todo; se um pequeno cabo é levado pelo mar, a Europa menor fica, tal como se promontório fosse, ou o fossem a casa de teus amigos ou a tua; qualquer morte de homem me diminui, porque pertencço à humanidade; e portanto nunca mandes saber por quem o sino dobra; ele dobra por ti.

John Donne<sup>1</sup>

## Resumo

O romance-biografia *Guilhermina*, de Mário Cláudio, é visto como uma obra de metaficção historiográfica que permite a revelação de novos sentidos produzidos pela imagem de Guilhermina Suggia em contraponto com a de Pablo Casals – dois músicos célebres. O texto de Mário Cláudio faz uma recriação artística do passado e questiona os cânones literários e o poder das instituições culturais.

## Palavras-chave

Relações intersemióticas; antibiografia; Mário Cláudio.

## Abstract

Mário Cláudio's novel-biography *Guilhermina* is viewed as a work of historiographic metafiction that enables the discovery of new meanings produced by the image of Guilhermina Suggia as contrasted with that of Pablo Casals – two celebrated musicians. Mário Cláudio's text operates an artistic re-creation of the past while challenging the literary canons and the power of cultural institutions.

## Keywords

Intersemiotic relations; antibiography; Mário Cláudio.

O título e a sobrecapa de *Guilhermina*,<sup>2</sup> de Mário Cláudio, parecem anunciar mais uma biografia orientada pelo culto da personalidade, como tantas outras que se têm escrito de músicos famosos. A reprodução do retrato, pertencente à Tate Gallery em Londres, em que Guilhermina Suggia aparece tocando violoncelo, estabelece desde logo o domínio da imagem como veiculadora da verdade (ratificada pela coleção de fotografias e outros retratos apresentados no interior do livro), além de endossar o poder que

1 "No man is a fland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends, or of thine owne were; Any Man's death diminishes me, because I am involved in Mankind; And therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee." John DONNE, 17ª meditação das *Devotions*, trad. Jorge de Sena (inédita).

2 Mário CLÁUDIO, *Guilhermina*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. Todas as citações desta obra se farão por esta edição, com o número da página indicado entre parênteses no corpo do texto.