

A música como linguagem e os conceitos de música universal e música nacional.

Lina Maria Ribeiro de Noronha

UNISANTOS/ FAMOSP

lina.noronha@unisantos.br

Se a música é uma linguagem dita “universal”, que se refere à ela mesma, ela se abre também a uma pluralidade de significações que permitem inclusive que ela seja um instrumento das ideologias nacionalistas. Se as ideias de universalidade na história da música ocidental apresentam-se como algo associado à música enquanto uma linguagem que porta significados comuns a todos os homens, o nacionalismo do século XIX se vale das conexões entre música e linguagem para justificar as particularidades de uma determinada nação. Tanto o pensar a música como análoga à linguagem verbal, como o conceito de música universal, são parâmetros que se fixaram no período romântico. Foi o momento em que o germanismo se valeu das teorias herderianas para se colocar como detentor de uma singularidade que o mantinha como o paradigma da música então considerada verdadeiramente importante e capaz de expressar valores comuns a todos. É o nacionalismo germânico impondo-se como “germanismo universal”, nos dizeres de Taruskin. Assim, esse texto visa a demonstrar o papel da música vista como linguagem associada às concepções de música universal e de música nacional, que nortearam o fazer musical ocidental na segunda metade do século XIX e o início do século XX.

Palavras-chave nacionalismo, linguagem musical, música universal.

If music is an “universal” language, which refers to itself, it is also open to a plurality of meanings that even allow it to become an instrument of nationalist ideologies. If the ideas of universality in the history of Western music are presented as something associated with music as a language that carries common meanings to everyone to all men meant, the nationalism of the nineteenth century draws on the connections between music and language to justify the particularities of a given nation. Think music as analogous to verbal language, as well as the concept of universal music, are approaches set in the romantic period. Also, during this period the Germanism made use of the herderian theories to stand as a singularity that kept it as the paradigm of music, then considered truly important and able to express values common to all holders. It’s German nationalism imposing itself as “universal Germanness”, in the words of Taruskin. Thus, this paper aims to demonstrate the role of music seen as a link to the concepts of universal music language and of national music, that have guided Western music making in the second half of the nineteenth century and in the early twentieth century.

Keywords nationalism, musical language, universal music.

A ideia de universalidade na história da música ocidental apresenta-se como algo associado à música enquanto uma linguagem que pode ser entendida por todos. Mas sabemos que, se podemos entender a música como uma linguagem, ela não pode, entretanto, ser vista como algo compreendido universalmente e “nem é uma língua que fala imediatamente e de forma igual a todos os homens” (PIANA, 2001, p. 41).

Se pensar sobre o conceito de universalidade na música permite-nos inúmeros questionamentos, como os já propostos por Dahlhaus em seu texto *Existe “A” Música?*,¹ também sobre a concepção da música como linguagem as discussões se abrem em diversas vertentes. O que podemos afirmar é que “parece haver um consenso entre os teóricos de que se a música não é uma linguagem, ao menos ela possui uma dimensão linguística” (FRANCISCHINI, 2009, p 142).

Partindo da idéia de que “o mundo em que vivemos é linguisticamente constituído”, Dahlhaus (2009, p. 155), abordando o conceito de música, afirma que a música é histórica e linguisticamente formada. A música é constituída por elementos determinados pelo pensamento linguístico. Ela sempre se estrutura por uma consciência presente na linguagem, sendo linguisticamente definida. Esse autor mostra o caráter histórico e o caráter linguístico como conectados no que diz respeito ao conceito de música. E vai além: afirma que a técnica da escrita polifônica é um exemplo de como se estrutura, na prática composicional, uma forma de pensamento moldada pela linguagem, visto que o conceito de consonância e dissonância, a oposição aí presente, tão fundamental na construção das regras do contraponto, derivaram da “tradição linguística da dicotomia entre consonância e dissonância” (DAHLHAUS, 2009, p. 156).

O conceito de linguagem ligado à música, portanto, é um fator que aparece como fundamental na história da música ocidental:

¹ DAHLHAUS, 2009, p. 13-18.

O conceito de linguagem musical, cunhado no século XVIII, visava à concatenação de momentos lógicos e expressivos: a evolução ao longo da qual, a partir da música vocal, ligada à linguagem, nasceu a música instrumental que constitui também uma linguagem, é um dos processos fundamentais da história da música (DAHLHAUS, 2009, p. 154).

No entanto, se refletimos sobre o fato da música poder ser entendida como linguagem, então o que ela expressa? Qual o seu significado?

Segundo Dufour (2005, p. 44), o que realmente importa a respeito da música enquanto linguagem é a questão da sua dimensão semântica. Conforme ele explica, os compositores do século XVIII pensavam a música apenas em termos de técnica de escrita, das suas estruturas, das suas formas de organização. A concepção de música como tendo uma semântica contida dentro dela mesma, dos elementos musicais, uma significação extramusical, é idéia que só aparece no século XIX, fruto do pensamento romântico. É o Romantismo alemão que coloca a música como linguagem, que pensa a música como tendo um caráter “universal”, e daí a idéia “romântica da música como forma suprema de pensamento, como local de revelação da verdade” (DUFUR, 2005, p. 58), como uma linguagem superior a todas as outras, que consegue mostrar a verdadeira “essência das coisas”. Advém daí o “lugar comum” que diz que a música expressa algo além do que está contido na partitura. A diferença entre o que está nas notas da partitura e o que soa é o que conta, o “verdadeiro” significado de uma obra musical. É aí que esta ideia do transcender a partitura aparece como uma concepção romântica. Justamente quando há uma maior precisão da escrita musical, no século XIX, é que se tem uma enorme valorização da figura do intérprete e da sua autonomia, da sua capacidade de acrescentar à obra, no momento da execução, aquilo que realmente importa e que não está contido na partitura. É a “liberdade da representação acústica frente ao texto escrito” (DAHLHAUS, 2009, p. 154) que ganha destaque.

Encontramo-nos também com a dificuldade recorrente de se fazer analogias da linguagem musical com a linguagem verbal, porque se a música expressa um significado não objetivo, talvez se tenha que renunciar à ideia de uma semântica musical e falar apenas de sintaxe. Mas para Dahlhaus, isso não significa que se possa reduzir a lógica musical apenas à sintaxe. A construção da lógica musical não se dá pelo mesmo processo com que se constroem os sentidos linguísticos.

[...] uma análise fenomenológica que não se deixe alarmar pelo modelo da língua e que não negue, sem mais, a presença de um significado quando este se não encontra em sentido linguístico, deverá insistir no fato de que na música é possível separar do substrato acústico um segundo substrato, comparável na língua ao som das palavras; este segundo substrato – e decerto como estrato universal – constitui-se nos séculos XVIII e XIX através das funções tonais e dos nexos motivicos (DAHLHAUS, 2009, p. 154).

Dufour recorre às ideias de Cassirer para dizer que, se a música tem um sentido extramusical, este tem um caráter tão indeterminado que a música, querendo exprimir tudo, acaba não exprimindo coisa alguma. Dufour coloca ainda que Nattiez, ao contrário de Hanslick, conclui que existe uma semântica musical, visto que a música porta uma significação infinita dentro dela mesma. Nattiez, teórico central da semiologia da música, por sua vez, apóia-se nas teorias do linguista Roman Jakobson para falar da música como “uma linguagem que significa a si mesma” (JAKOBSON, 1973, p. 99). Para Nattiez, “a música só remete a si mesma; ela é *autotélica*: cada momento de uma obra musical remete a um momento anterior já ouvido ou antecipa um momento ulterior que, às vezes, presentimos” (NATTIEZ, 2005, p. 23).

Lúcia Santaella compactua do pensamento de Nattiez sobre a significação musical quando afirma que, apesar de todas as limitações do uso do modelo linguístico sobre a música, ainda é possível essa abordagem para se chegar a algumas analogias entre língua e música. Entre os mú-

sicos, é cada vez mais comum referir-se à música como linguagem. Mas entende-se aqui que a palavra linguagem tem um sentido amplo, muito além do modelo linguístico.

Portanto, o sentido de uma música está no próprio texto musical, mas de uma forma sempre aberta, pela multiplicidade de interpretações possíveis e legítimas que uma obra musical permite. Isso sim seria algo aplicável de uma forma “universal” à música.

Quando pensamos em uma música tida como “universalmente” compreendida e aceita, a referência primeira é a música do período clássico. Música pura, abstrata, pensada até mesmo como **assemântica** (no sentido de não ter uma significação extramusical) é representativa de um estilo tido como “universal”, de uma música que se coloca como autônoma. Apesar dos compositores centrais do Classicismo – Haydn, Mozart e Beethoven – serem representantes do cenário musical germânico, eles não são vistos como portadores de características nacionais, mas como autores que alcançaram um estilo internacional e, portanto, universal. “A música pura instrumental, a sinfonia clássica, não comunica mais do que a expressão abstrata do sentimento humano universal de modo completamente impessoal [...]” (FUBINI, 1971, p. 122). Essa música é vista como portadora de sentimentos que são comuns a todos os homens. Por isso é “universalmente” aceita e entendida.

Na França, ainda no século XVIII, Rameau já falava sobre a música como reveladora de uma razão suprema e que por esse motivo podia ser entendida por todos os homens, o que tornava claro o seu caráter universal. Um pouco depois, Gluck compartilhou do mesmo pensamento, “[...] o ideal de uma música universal, compreensível a todos os homens instruídos e doutos [...]” (FUBINI, 1988, p. 238). Esse ideal universalista, associado ao pensamento Iluminista, refletiu-se nas suas óperas, inclusive no recurso à mitologia grega (temos um exemplo na tão citada ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck). Associava-se à Antiguidade clássica o modelo do que era comum a todos os homens: os ideais humanísticos e

racionais que eram universalmente compreendidos. Na chamada “Reforma da Ópera”, Gluck aparece, dentre outras coisas, como um restaurador dos ideais “clássicos” e “universalistas”. Para ele, “recorrer ao mito grego garantia a universalidade do modelo humano [...]” (FUBINI, 1988, p. 239).

Falar da música como uma linguagem, análoga à linguagem verbal, é uma forma de pensar sobre a música que surge apenas no Romantismo, no contexto cultural germânico. É do Romantismo que advém a concepção de música como uma linguagem universal,² passível de ser entendida por todos e acima de todas as outras linguagens, por ser capaz de transmitir verdades somente acessíveis por meio dela.

Para os românticos, a música tem a capacidade de expressar coisas intangíveis e muito mais profundas do que o que a linguagem verbal consegue alcançar. Como bem coloca Fubini quando fala sobre a concepção romântica da música:

A música não tem necessidade de expressar o que expressa a linguagem comum porque vai muito além: capta a *Realidade* em um nível muito mais profundo, repudiando toda expressão linguística como inadequada. A música pode captar a essência mesma do mundo, a Ideia, o Espírito, a Infinitude [...] (FUBINI, 1988, p. 254-255).

A conexão da música romântica com a linguagem verbal, a literatura, a poesia é dada como uma das contradições daquele período. Ao mesmo tempo em que se pregava a supremacia da música enquanto linguagem, havia a valorização das obras em que a interação texto e música se evidenciava sobremaneira, como, por exemplo, no *lied*, na música programática, na idéia de “obra de arte total” wagneriana.

² Continuo me referindo à música instrumental, abstrata, pura, autônoma, conforme mencionado no primeiro parágrafo desta página.

Se conceber a música como linguagem permite dar a ela características que a conectam à ideia de universalidade, é essa mesma ligação que dá subsídios para a utilização da música dentro das ideologias nacionalistas. A multiplicidade inerente à linguagem musical se evidencia.

Para tratar dessa ligação entre música e texto e a questão nacional, as teorias herderianas são frequentemente lembradas. Em seu “Ensaio sobre a origem da linguagem”, de 1772, Herder³ coloca a linguagem como algo que conecta os homens porque é uma característica comum a todos os seres humanos. Discorre ainda, tratando da origem da linguagem, sobre a conexão entre som falado e som cantado como algo natural. Essa teoria, que mostra a ligação desde a origem entre música e linguagem, considerando a linguagem algo comum a todos os homens, reforça a ideia de um aspecto universal no que diz respeito à música. Dá também um fundamento quase que natural para a conexão música e palavra, tão valorizada nas concepções estéticas do Romantismo, demonstrando a união desde a origem entre esses dois elementos.

Mas ao mesmo tempo em que, com sua teoria, traz aspectos considerados universais, no sentido de serem comuns a todos os homens, Herder explica que a linguagem é produto de uma determinada comunidade e, portanto, tem características que evidenciam elementos de uma determinada cultura, de um determinado grupo linguístico, características estas que distinguem uma comunidade das outras. Assim, as teorias herderianas colocam em evidência a herança linguística e o folclore germânicos como elementos de distinção dessa comunidade em particular.

A questão linguística foi muito importante para a Alemanha do século XIX na busca da unificação da nação. “Para os ideólogos do nacionalismo, tal como ele evoluiu depois de 1830 e se transformou no

³ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foi um filósofo de origem prussiana. Considerado um pensador de primeira grandeza, influenciou importantes autores alemães, como Nietzsche e Goethe. Seus trabalhos a respeito da questão da linguagem tiveram grande repercussão e serviram de ponto de partida para diversos linguistas posteriores.

final do século, [...] a língua era a alma da nação e [...] o critério crucial de nacionalidade” (HOBBSAWM, 1990, p. 115-116). Os alemães apoiaram-se nessas teorias que conectam a nacionalidade às questões linguísticas porque identificavam grupos que compartilhavam da língua alemã e que se ligavam por meio dela apesar de não ocuparem um mesmo território, visto que se encontravam dispersos por diversas localidades na Europa. Por esse motivo, para os teóricos alemães nacionalistas do século XIX, a língua serviu como um elemento de identificação de nacionalidade bastante adequado ao contexto germânico. A nacionalidade conectada a uma comunidade linguística é, portanto, uma invenção dos teóricos germânicos do século XIX. No caso germânico, “[...] a identificação mística de uma nacionalidade com uma espécie de ideia platônica da língua, [...] é muito mais uma criação ideológica de intelectuais nacionalistas, dos quais Herder é o profeta [...]” (HOBBSAWM, 1990, p. 74).

Essa valorização do elemento local, da singularidade, do que diferencia um determinado grupo de outros vem de encontro aos ideais nacionalistas que encontramos no período Romântico. Herder já se interessava até mesmo pelas pesquisas folclóricas, no intuito de buscar o que era considerado “autêntico” dentro de uma cultura, buscando aí traços culturais que distinguiam um determinado grupo linguístico dos outros.

Segundo Taruskin (2011), os valores que a música romântica germânica vai retratar - como a subjetividade -, valores que buscavam uma ideia de profundidade, contrária aos superficialismos da música francesa e da italiana, mais a valorização e o resgate da obra de Bach, além da mitificação de Beethoven nos textos de E. T. A. Hoffman vão contribuir para colocar os compositores germânicos como detentores da “verdadeira” música desde tempos passados. Os compositores românticos justificam-se como herdeiros desses autores e donos dos valores musicais verdadeiramente importantes e “universais” que se apresentam na música germânica. E assim essa música de características marcadamente nacionais impõe-se como uma música “universal”. É o nacionalismo

germânico transformando-se em um “germanismo universal”. É por isso que “em meados do século [XIX], a música instrumental era identificada por muitos europeus, e não apenas pelos alemães, como sendo [...] ‘uma arte *germânica*’.” (TARUSKIN, 2011).

Temos então a música germânica, representante máxima do período romântico, imbuída de um caráter universalizante. Esse foi o estilo tomado como referência, como internacional, durante o século XIX. Na verdade, o discurso da música clássica, colocando os compositores da chamada Primeira Escola de Viena como os paradigmas do estilo, já estabelecia a hegemonia musical germânica. Mas essa hegemonia, quando se tratava dos compositores do Classicismo, era tida como algo inquestionável e não implicava em questões de caráter nacionalista. Falava-se de uma música autônoma, nem mesmo pensada como uma linguagem, portanto sem fazer uso de particularidades regionais que uma linguagem embute, sem os subjetivismos românticos, que implicam em individualismos, mas sim apenas valorizando os valores considerados comuns à humanidade. As ideias correntes nessa época, ligadas ao pensamento iluminista, não eram nacionalistas e sim universalistas. Segundo Hobsbawm (1990, p. 32), a Revolução Francesa mostrou-se até mesmo avessa ao “sentimento de nacionalidade”. Na França do período clássico não existia a concepção de identidade nacional pelo critério linguístico. Na época da Revolução de 1789 o francês nem mesmo era a língua falada em grande parte do seu território.

O musicólogo Mário de Andrade menciona os grandes autores da história da música como sendo figuras que se tornaram “universais” pela relevância das suas obras, “[...] gênios que se universalizam por demasiado fundamentais [...]” (ANDRADE, 1975, p. 29). Mas como o grande mentor do nacionalismo musical no Brasil, ele acredita que mesmo esses compositores não conseguiram fugir a sua nacionalidade original. Faz também a relação da música com a linguagem verbal, conectando a fala e o canto, aproximando os dois desde a origem, e usando essa ideia até para discorrer sobre a ligação entre as manifestações musicais popula-

res e a música erudita.⁴ A partir da concepção da música como linguagem, Mário de Andrade critica a ideia de música universal quando diz que “a tal de ‘música universal’ é um esperanto hipotético, que não existe” (ANDRADE, 1975, p. 28).

Portanto, se o universalismo está ligado à França e ao pensamento iluminista, o Nacionalismo aparece diretamente relacionado à Alemanha do século XIX e ao Romantismo.

Tradicionalmente, na historiografia musical, a ideia do Nacionalismo na música está ligada a algo que se constrói a partir de uma reação à música germânica. Essa reação aparece na segunda metade do século XIX como uma rejeição ao estilo romântico “internacionalizante” da música germânica, sobretudo à música de Richard Wagner. Se o nacionalismo musical surgiu como uma “reação à supremacia da música germânica” (TARUSKIN, 2011), ele não tinha sentido na Alemanha. Para os alemães, a sua música era vista como “universal”, estabelecendo-se como algo que domina o cenário musical internacional por usar uma “linguagem universal”. Justamente isto é o que promove os nacionalismos musicais em outras regiões. “Do ponto de vista do universalismo germânico, o “nacionalismo” não-germânico é recebido e entendido como exotismo” (TARUSKIN, 2011).

Tratando no nacionalismo, um traço que pode ser considerado marcante é a importância que as representações culturais e simbólicas aí inseridas apresentam. A música, sob esse ponto de vista de uma linguagem que permite múltiplas significações, presta-se perfeitamente bem a esse papel.

Os aspectos culturais e intelectuais, no que tange ao universo da representação simbólica, servem como ponto de conexão entre o aspecto político e o social do nacionalismo. “Como doutrina de cultura, e consci-

⁴ Sobre esse assunto em particular, veja-se o artigo “O lamento do cantador” (BARONGENO, 2006).

ência e linguagem simbólicas, a primeira preocupação do nacionalismo é de criar um mundo de identidades culturais coletivas ou de nações culturais” (SMITH, 1997, p. 125).

O nacionalismo, segundo a concepção dos etnossimbolistas,⁵ implica em três objetivos centrais: autonomia, unidade nacional e identidade nacional.

Herder colaborou com a construção de uma autonomia nacional quando trouxe a ideia de busca do gênio de uma determinada comunidade, na procura por identidade peculiar e única. Uma nação que tem um lastro cultural considerado relevante no seu passado distingue-se das outras e coloca-se como autônoma. Cria-se assim uma identidade nacional tida como verdadeira, apoiada nos elementos culturais de destaque e singularidade, dando uma afinidade cultural aos membros de um grupo. Herder era um “nacionalista cultural” e instigava os alemães a buscarem as tradições da cultura germânica. Como para ele a língua era um elemento central de identificação cultural, pregava a busca pelo gênio literário autenticamente germânico. É uma busca focada no indivíduo, no gênio criador. O artista serve de êmulo para os membros de uma nação, cada qual um artista criativo em potencial.

Sabemos que a identidade nacional se reconstrói a cada geração pela reinterpretação de elementos culturais pré-existentes. Logo, os aspectos culturais e simbólicos são colocados como essenciais no entendimento do nacionalismo. Mas é preciso também que se considerem as questões subjetivas, emocionais, parâmetros que permitem ao nacionalismo criar identificações tão abrangentes. Portanto, as reconstruções identitárias propostas pelos intelectuais têm que se aproximar das percepções populares, incluindo muitas vezes as tradições populares, permitindo identificações a todos os membros da nação.

⁵ Definição de nacionalismo segundo Anthony D. Smith (2006, p. 20), principal teórico do nacionalismo de linha etnossimbolista: “um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo que alguns de seus membros creem constituir uma ‘nação real’ ou potencial”.

Segundo Hutchinson (1994), os nacionalismos políticos centrados no Estado são normalmente complementados por nacionalismos culturais. Houve situações em que, diante do fracasso no âmbito político, o nacionalismo de enfoque cultural apareceu como uma maneira de reconstrução moral de uma coletividade. A França de fins do século XIX é um exemplo. O Brasil da era Vargas é outro.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. 2a. ed. São Paulo: Martins, 1975.
- DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. *Que é a música?* Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- DUFOUR, Eric. *Qu'est-ce que la musique?* Paris: J. Vrin, 2005.
- FRANCISCHINI, Alexandre. Autonomia e funcionalidade: algumas considerações deste binômio em música. In: XIX ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009, Curitiba. *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*, Curitiba: UFPR-DeArtes, 2009, p. 141-144.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- _____. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971.
- FULCHER, Jane F. *French cultural politics and music: from the Dreyfus affair to the First World War*. New York: Oxford University Press, 1999.
- HOBBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HUTCHINSON, John; SMITH, Anthony D. (ed.). *Nationalism*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale: rapports internes et externes du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1973.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- PIANA, Giovanni. *A filosofia da música*. Bauru: EDUSC, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2005.

SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

_____. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.

TARUSKIN, Richard. Nationalism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846>>. Acesso em: 26 set. 2011.