

TRAUMA E MEMÓRIA EM SCHUMANN¹

Arthur Nestrovski

RESUMO

Muitos temas atuais das humanidades fazem eco a tópicos do Romantismo, tais como a fratura entre sujeito e objeto, a ironização da consciência e das formas, a questão do sublime, o conflito entre trauma e memória. Partindo desse pressuposto, o autor busca mostrar o quanto essas noções têm lugar na música mediante a análise de duas canções do compositor romântico alemão Robert Schumann, as de números 1 e 13 do ciclo *Dichterliebe* ("Amor de poeta"), escrito em 1840 a partir de poemas de Heine.

Palavras-chave: Romantismo; Robert Schumann; trauma; memória.

SUMMARY

Many current themes in the humanities echo central Romantic topics, such as the division between subject and object, the ironic notion of consciousness (and the ironic turn of form), the question of the sublime, the conflict between trauma and memory. From this assumption, the author seeks to show the extent to which such notions play a part in music through an examination of two songs from romantic German composer Robert Schumann, number 1 and 13 of the cycle *Dichterliebe* ("Poet's love"), written in 1840 after Heine's poems.

Keywords: Romanticism; Robert Schumann; trauma; memory.

(1) Este texto é uma transcrição corrigida de palestra proferida no ciclo *Somos todos pós-românticos?*, organizado por Clarisse Fukelman (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 26/09/2002).

Partindo do pressuposto de que somos todos "românticos", ou "pós-românticos" — sem desconhecer que seria interessante pensar nos pontos em que *não* o somos —, vamos nos concentrar nas linhas de continuidade entre o Romantismo e aquilo que é nossa circunstância hoje (sem nome definido ainda, mas é nossa atualidade). Por definição, as rupturas são mais interessantes e definem o que distingue um momento de outro: nas rupturas se distingue o que somos em contraste ao que fomos. Mas tendo em vista o contexto deste ciclo será melhor comentar algumas das continuidades que se percebem entre o Romantismo e nossa contemporaneidade, algo que já está presente na música romântica — e que é relevante para além da música, também.

Vale a pena apontar, em especial, até que ponto a música do Romantismo assume uma condição que só passa a ter na primeira metade do século XIX. Hoje talvez não tenha mais esse mesmo estatuto, mas naquele período a música passa a ser uma figura importante no panorama da cultura, de forma impensável antes. E um momento crucial é justamente a passagem do

século XVIII para o XIX: se precisássemos definir um início da modernidade na música, seria melhor pensar nesse momento do que na passagem do século XIX para XX, como é habitual. Mais adiante justificaremos isso com alguns exemplos, mas antes seria bom rever três citações muito breves, só para se ter uma idéia do que acontece naquela passagem.

Se se quisesse dar uma data para a inauguração da modernidade na filosofia, 1791 não seria a pior, porque é a data de publicação da *Crítica do juízo*, de Kant — por consenso uma das obras que instauram a modernidade no pensamento europeu. E na *Crítica do juízo*, então, num famoso parágrafo onde discute a hierarquia das artes, Kant vai nos dizer que no panorama das artes que compõem a cultura e o pensamento a música fica no grau mais baixo. Compara a música ao perfume e à decoração de ambientes; a música nos levaria "da sensação à idéia vaga" — uma frase memorável, mas não exatamente o que se espera do maior pensador da Europa, contemporâneo de Mozart e Haydn. Em 1791 Haydn está com a maior parte de sua obra composta e Mozart no seu último ano de vida. E o maior contemporâneo deles, geograficamente próximo e conhecedor (circunstancial) de suas obras, mesmo assim continua acreditando que a música não pertence ao discurso da cultura. A música nos leva "da sensação à idéia vaga", quer dizer: para Kant, ela não chega a constituir pensamento.

Pouco mais tarde, na década de 1810, Hegel profere as não menos famosas palestras sobre estética, reunidas postumamente como *Lições de estética*. E ali ele nos diz que "a música torna a interioridade inteligível a si mesma" — uma expressão muito bonita. Claramente, sua visão de música já é muito distinta da que tinha seu maior antecessor na história da filosofia alemã.

A terceira citação é de 1830, do *Mundo como vontade e representação*, onde Schopenhauer escreve, no parágrafo 52, que a música é "a expressão da vontade em si". Em outras palavras, a música, que quarenta anos antes era apenas um perfume e não era para ser levada a sério como discurso da cultura, agora é vista como a arte central. Em 1830: portanto, um contemporâneo de Wagner — mas, em termos da obra que Wagner iria escrever, ainda um pouco antes do principal. E Schopenhauer terá uma influência importante sobre o pensamento de Wagner, quando a música de fato se torna a arte central, por algumas décadas.

Essas três citações servem para mapear, de modo quase anedótico, a transformação da condição da música de uma arte inferior, com a qual não precisaríamos nos preocupar, a uma arte central para o pensamento. Vale a pena contextualizar isso um pouco mais, antes de ouvirmos alguns exemplos musicais.

Essa passagem se dá em um momento que corresponde ao que chamamos de "modernidade", mas que se poderia chamar também de "ceticismo", o momento da instauração do ceticismo na filosofia "moderna". Se há algo que define essa filosofia moderna, quer dizer, pós-kantiana, é a noção do ceticismo — o ceticismo filosófico propriamente, ou o ceticismo lingüístico. E também, cerca de cem anos adiante, o ceticismo psicológico,

ou mais especificamente psicanalítico: Freud completa uma herança, um legado de vários ceticismos, de desconfianças com relação àquilo que é possível conhecer e àquilo que é possível expressar. Em outras palavras, esse ceticismo tem a ver com duas noções que estão em jogo quando se fala da tradição do ceticismo: a representação e o conhecimento.



Nosso primeiro tema, então, é o da *representação*. Isto é: tudo o que entra em jogo quando se fala do que está entre nossa consciência e os fenômenos, entre a consciência e a experiência (ou entre pensar com imagens e pensar com textos). Em termos da linguagem literária, em particular, aquilo que fica entre o que é possível resgatar de experiência bruta e o que é figurado na linguagem. "Será que é possível, de fato, ter essa experiência traduzida em palavras?" — não era esse um tema central na cena que vimos encenada há pouco²?

(2) Antes da palestra, os atores Zezé Polessa e Chico Diaz interpretaram um esquete de Clarisse Fukelman. O tema, ali, ganhava conotações amorosas; quer dizer, duplamente "românticas".

Isso que está entre a consciência e os fenômenos, no intervalo entre experiência e conhecimento, passa a ser algo problemático na modernidade. Não é que não fosse reconhecido antes. Não podemos ter a ingenuidade de imaginar que um tema desses tenha nascido em 1791; mas passa a ser visto de forma diferente e se torna um problema. Um dilema e um tema incontornável.

Não vamos ouvir Beethoven hoje, mas seria um bom momento para escutarmos muita coisa dele, porque o lugar por excelência da música de Beethoven é esse intervalo. Para tornar isso mais concreto: pode-se dizer que com o compositor Beethoven, na primeira década do século XIX, a música passa a ser um problema *para si mesma*. O debate entre sentido e expressão, que é característico dos mais diversos poetas românticos — de Wordsworth e Coleridge a Leopardi e Hölderlin —, tem sua tradução musical contemporânea na obra de Beethoven. Em certa medida, ele é o primeiro e será o último compositor moderno por isso mesmo: o que se dá depois dele já está em boa medida anunciado e contido em sua obra, onde a forma é tematizada e o processo de compor passa a ser assunto da própria composição.

Isso nunca existiu antes. Para um compositor como Mozart, por exemplo, existia uma transparência no ato de compor que será impensável para Beethoven. Este se debate obsessivamente com o próprio exercício da composição, a cada nova composição. Exemplo de como isso se dá: a longa introdução do primeiro movimento da *Sétima Sinfonia*. Ela vai indo, vai indo... até que estanca praticamente numa nota só, repetida muitas vezes. Essa nota fica parada, sem variação de ritmo, só se repetindo neutramente, seja na mesma altura ou na oitava abaixo. Parada por vários segundos. A sensação que se tem é de uma agulha de LP travada num arranhão; mas é uma agulha travada pelo próprio compositor. Como se a música deixasse de

ser música por alguns segundos e o compositor pudesse nos mostrar, naquele intervalo, os materiais dos quais a música é feita. Como se nos desse os tijolos da construção: naquele momento em particular isso que se escuta não é mais música, mas puro som. E Beethoven consegue fazer essa metamorfose (e seu inverso) num espaço muito reduzido de tempo, de forma extraordinária e memorável. Há então a passagem daquilo que é música para aquilo que é som, matéria bruta, e logo em seguida a nota repetida, aquele som parado, começa a ganhar um desenho rítmico, ganha um acorde por baixo, e afinal entramos de verdade no primeiro movimento. Aliás, só nesse ponto, só retrospectivamente nos damos conta de que tudo o que veio antes era uma introdução, o que não se poderia saber até ali. A partir daquele momento a música volta a ser música e aquele som bruto se transforma novamente em som com sentido, som musical.

A Sonata opus 110 tem algo muito parecido com isso no início do terceiro momento, um longo recitativo. É como se fosse recitativo cantado, mas "cantado" no piano: a música encena uma voz que não diz palavra alguma, mas é como se estivesse cantando, numa cena de ópera. E aqui também ela se trava numa nota só: 27 vezes um "lá". Repetindo o gesto da *Sétima*, assim como a música estanca depois de uma seção inicial e se transforma em matéria bruta, puro som, esse som depois será mais uma vez trabalhado até ganhar sentido musical³.

Esse tipo de gesto tem a ver com o problema da representação, como começa a ser percebido pelos compositores, filósofos e poetas da primeira geração do Romantismo. Isso será um dos nossos temas hoje.



O segundo tema é o do *conhecimento*. Todos esses temas são gigantescos, a tal ponto que se poderia fazer um ciclo inteiro sobre cada um. Então, na questão do conhecimento vamos ter de compactar uma enormidade de coisas num número mínimo de frases. O que está em jogo não é só, como vimos, a possibilidade da linguagem *expressar* aquilo que se quer expressar, mas também aquilo que é possível *conhecer*. Aquilo que nos é dado conhecer deixa de ser algo simples, direto, natural, imediatamente acessível. Um pouco mais adiante, no final do século XIX, o escritor Henry James vai definir o real como "aquilo que não se pode *não* saber" — uma frase maravilhosa; parece Lacan, mas é Henry James. Aquilo que não se pode não saber é o real, mas aquilo que não se pode não saber só é acessível na sua inacessibilidade.

Dá para seguir adiante por essas voltas: aquilo que não se pode não saber só é possível saber não sabendo. Só é possível sabê-lo enquanto algo inacessível. Ou, de forma mais interessante, o que de fato nós vamos conhecer é o *fracasso* em conhecer. Esse é outro gesto que vai se repetir muito a partir da virada do século XVIII para o XIX. Seria ingênuo simples-

(3) Para um comentário mais detalhado sobre esses exemplos, ver Nestrovski, Arthur. "Beethoven's ironies". In: Greer, David (org.). *Musicology and sister disciplines: past, present, future*. Oxford: Oxford University Press. 2000, pp. 428-38.

mente reconhecer que não se pode não saber aquilo que não se pode não saber. Isso é mais ou menos fácil. O que não é fácil — e dá a medida da consistência de pensamento dos poetas e dos compositores românticos — é que o conhecimento que se dá é o conhecimento do fracasso em conhecer aquilo que não se pode não conhecer. É uma volta a mais no parafuso da interpretação, para usar a famosa figura de uma narrativa de Henry James. Ali se intui aquilo que poderíamos conhecer se não tivéssemos fracassado justamente nisso.

Se fôssemos agora traduzir para esse contexto o que vimos antes sobre a representação, e reduzindo brutalmente as coisas, poderíamos dizer que a problematização do intervalo entre consciência e fenômeno, de um lado, e o reconhecimento de que o conhecimento só é possível como conhecimento do seu próprio fracasso, de outro, compõem juntos o que se chama "Romantismo". Chegamos aqui aos dois grandes pólos do pensamento romântico: do ponto de vista da representação, a questão da *ironia*; do ponto de vista cognitivo, a questão do *sublime*.

Repetindo: são temas gigantescos e estamos passando muito rápido por eles, mas a esperança é que isso nos dê pelo menos um vocabulário diferente, menos formalista do que o habitual, para pensar a música de um compositor como Schumann, por exemplo.

A questão da ironia, então, tem a ver com o quê? Com a torção que a linguagem exerce sobre si a cada vez que se reconhece como instrumento daquilo que procura expressar. É esse tipo de distanciamento da linguagem com relação a si mesma que os românticos, como Schlegel e Novalis, chamavam ironia. Ou seja, não tem exatamente a ver com a "ironia" no sentido mais prosaico da palavra; não significa ser irônico no sentido de ser gracioso, ter duplo sentido, embora nesses casos a língua esteja também se torcendo sobre si. E o sublime, o pólo oposto, é justamente aquilo que cancela o que há de irônico na linguagem — porque o sublime nos faz ter a sugestão daquilo está para além de tudo que é irônico na linguagem. Quem conhece o fracasso em conhecer alguma coisa maior do que o próprio conhecimento pode, ao mesmo tempo, gozar a exuberância desse reconhecimento.

Com o sublime nos tornamos capazes de imaginar algo que nos ultrapassa. Nesse instante, essas torções todas da linguagem com relação a si mesma deixam de ter importância. O pólo do sublime e o pólo da ironia lutam um com o outro. É impossível ter uma obra irônica e sublime ao mesmo tempo: uma obra irônica pode ter momentos em que deixa de ser irônica e vice-versa, mas o sublime cancela a ironia assim como a ironia, por definição, cancela o sublime. E esses dois pólos organizam não só a poesia, mas também o pensamento musical do período romântico.

Há outro tema, ainda, que se poderia abordar longamente, um tema muito importante para o Romantismo e, mais adiante, para a modernidade, que é a questão da *memória*. Ela tem a ver com o conhecimento e a representação, na medida em que a memória é justamente aquilo que permite a entrada do real na consciência⁴. Em outras palavras, aquilo que

(4) Sobre esse assunto, ver os ensaios de Cathy Caruth ("Modalidades do despertar traumático: Freud, Lacan e a ética da memória") e Geoffrey H. Hartman ("Holocausto, testemunho, arte e trauma") em Nestrovski, Arthur e Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. Ver também Hartman, Geoffrey H. *Scars of the spirit: the struggle against inauthenticity*. Nova York: Palgrave, 2002.

não era possível como conhecimento imediato pode, quem sabe, tornar-se acessível na medida em que há um deslocamento de tempo, um cruzamento de tempos. E esses tempos podem ser retrabalhados pela linguagem ou pela composição, nos labirintos da memória que deparamos seja num poema como o *Prelúdio* de Wordsworth, do início do século XIX, seja num romance como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, de meados do século XX, e em dezenas de outros exemplos da arte moderna.



Com todos esses temas em mente — ceticismo, representação, conhecimento, memória —, vamos escutar agora duas canções do compositor romântico alemão Robert Schumann.

Schumann viveu de 1810 a 1856. Se se considerar que Beethoven atuou na primeira geração do Romantismo (e não na última do Classicismo), Schumann seria da segunda geração; mas o mais convencional é pensá-lo como compositor da primeira geração, contemporâneo de Berlioz e Chopin. Era crítico musical também, e foi dos primeiros a reconhecer o gênio de Chopin, sobre quem escreveu. Escreveu também sobre Brahms, de quem foi o grande mestre e que viria a se tornar seu maior sucessor na música alemã.

Aos 30 anos redondos, em 1840, Schumann escreve três maravilhosos ciclos de canções: *Myrthen*, sobre versos de Goethe e outros poetas, o *Liederkreis op. 24* e *Dichterliebe*, esses dois últimos a partir de poemas de Heine (outro grande nome do romantismo alemão). Tudo somado, são mais de cinquenta canções. É um ano miraculoso da canção européia. *Dichterliebe* ("Amor de poeta") disputa com o *Winterreise* de Schubert a distinção de ser o ciclo de canções mais conhecido e mais importante do século XIX, que é o grande século desse gênero musical. Reúne dezesseis canções que Schumann escreveu num espaço incredivelmente curto de tempo. Se 1840 é o grande ano, esta é a grande semana da canção na Europa: de 24 de maio a 1º de junho de 1840 Schumann escreve o ciclo inteiro. Vamos escutar dois exemplos⁵. [Audição da canção nº 1 de *Dichterliebe*, "Im wunderschönen Monat Mai".]

Falamos em dificuldade de representação. Agora a dificuldade começa *conosco*. Como falar depois de uma canção dessas?

Vamos começar pela letra, para ir abrindo caminho. Os versos de Heine, numa tradução prosaica, sem métrica nem rima, querem dizer mais ou menos o seguinte: "No maravilhoso mês de maio, quando todos os botões se abriam, então no meu coração o amor nasceu/ no maravilhoso mês de maio, quando todos os pássaros cantavam, então revelei a ela minha ânsia e meu desejo". Não se deixem iludir pela tradução tosca. Heine é um grande poeta e um virtuose das ironias — ironias amorosas, em particular. O que parece simples, só *parece*. Toda a catástrofe já vem embutida nesses

(5) Há muitas gravações do *Dichterliebe*, facilmente acessíveis nas lojas ou por internet. Entre as mais recomendadas estão a do tenor Ian Bostridge (EMI, 1998) e a do barítono Dietrich Fischer-Dieskau (DG, 1979, relançada na série "Classikon", 1993).

botões de maio. O registro não tem nada de simplório, algo que a música de Schumann nos faz entender desde o primeiro momento.

Vale a pena lembrar o começo da canção. Como é o início? E como se divide em partes? Ouvir de novo sempre ajuda quando se quer pensar sobre a música mais de perto, para além do primeiro impacto emocional. Agora que os ouvidos estão encantados, depois de ouvir pela primeira vez vamos procurar manter a cabeça fria e tentar identificar a forma, ver o que acontece. [Nova audição.]

Assim como no poema, são duas estrofes, duas metades, exatamente iguais. A voz canta exatamente a mesma coisa duas vezes. Mas não vamos nos adiantar. Podemos ficar só nas duas primeiras notas, o início da canção. Deveria ser uma oitava... mas não é. O que se escuta (uma nona) tem valor altamente dissonante: é o que se espera num compositor como Stravinski ou Webern, mas não em Schumann. Não se pode começar uma canção assim em 1840: não faz sentido gramatical.

A única explicação razoável é a seguinte: do ponto de vista da música desse período, uma dissonância assim é sempre uma nota de passagem; tem de estar vindo de uma consonância, e em seguida precisa resolver-se. Se essa canção começa diretamente no intervalo dissonante, a única explicação é que ela *já começou*. Estamos pegando a coisa no meio. A nota vem de cima. Falta a primeira nota, mais aguda: a primeira nota não se escuta. Isso porque a canção é cíclica: ouve-se duas vezes a mesma coisa, o piano vai fazer no final da canção exatamente a mesma coisa que fez no início. A canção é infinita, o cantor poderia começar de novo. Duas vezes é suficiente para se entender que poderia ficar circulando para sempre, tanto mais que se está falando de desejo, de ânsia, de um amor que não se resolveu ainda, e esse canto está pelo menos sugerindo que esse desejo ou ânsia é infinito. Não há resolução. Isso tudo a gente consegue interpretar a partir das duas primeiras notas da canção⁶.

Os compositores românticos estão trabalhando nesse nível de sofisticação; em outras palavras, estão *lendo* a poesia. O que se tem aqui já é uma interpretação do poema, conduzida de forma quase inacreditável, com o mínimo de elementos. E uma canção que a gente escuta a primeira vez e fica completamente tomado: é tão bonita, tão encantadora que não dá para pensar. E parece uma canção muito simples, equivalente nesse sentido à métrica e à rima simples de Heine. Mas Schumann nos faz ler a poesia por trás da poesia "simples" de Heine. É uma leitura irônica de um poema irônico da primeira geração do Romantismo.

Outro exemplo: o final da primeira estrofe, onde a voz canta "*die Liebe aufgegangen*" ("o amor surgiu"). A nota que corresponde à sílaba "gan" fica um semitom abaixo da nota mais aguda do piano, logo depois. Quer dizer, é uma tecla branca (voz) em choque com a tecla preta vizinha (piano): outra dissonância brutal. Não só a voz fica em suspenso nesse ponto — e vejam bem: a linha da voz simplesmente acaba ali, no ar —, mas se vê jogada num plano de ruptura, de contradição, de uma tensão harmônica tremenda, criada pelo piano. Piano que, de sua parte, não faz exatamente um acompa-

(6) Vale a pena ler as análises de Charles Rosen (*A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 2000, pp. 79-88) e Carl Dahlhaus (*Nineteenth-Century music*. Berkeley: University of California Press, 1989, p. 258).

nhamento. Mais do que isso, é como se ele fosse um protagonista também. O piano é alguém que fala, que comenta e interfere naquilo que o cantor está fazendo.

Na segunda estrofe, o mesmo trecho corresponde à palavra "*Verlangen*" ("desejo"). Amor e desejo ficam assim, lançados para cima, no ar, e logo jogados em conflito — conflito que é tanto "de dentro" da música quanto metafórico, na medida em que a composição nos faz interpretar premonitoriamente os versos de Heine (que a história vai acabar mal vocês já devem ter percebido...). E o pior é que a canção é circular, infinita, presa para sempre nessa neurose maravilhosa.

Vamos ouvir agora outra canção do mesmo ciclo, a de número 13, "*Ich hab' im Traum geweinet*" ("Chorei no meu sonho"). São três estrofes: "Chorei no meu sonho. Sonhava que estavas na tumba. Acordei — e as lágrimas corriam-me pelo rosto./ Chorei no meu sonho. Sonhava que me havias deixado. Acordei — e continuei chorando, longa e amargamente./ Chorei no meu sonho. Sonhava que ainda eras gentil comigo. Acordei — e as lágrimas continuam a cair.". [Audição da canção.]

Essa canção é profundamente estranha. E o que ela tem de mais estranho? Acho que todos concordariam que é a relação entre a voz e o piano. Como se dá isso na primeira estrofe? Não se dá: a voz canta sozinha no início, a capela, e o piano faz só a cadência. Depois a voz canta de novo, seguida da cadência do piano sozinho. E a segunda estrofe repete exatamente esse formato: a voz canta a capela e uma cadência do piano fecha as frases. Só na terceira estrofe as coisas mudam. Começa com o piano, não com a voz, tocando acordes mais longos, com pedal. Quando entra a voz, muda a melodia, gerando uma tensão dramática inesperada. No auge dessa tensão, a voz se interrompe. Volta a cadência seca do piano. E a partitura acaba com várias pausas, antes dos dois acordes básicos do fim — que poderiam ser um retorno ao início.

Essa é mais uma canção circular, que implicitamente sugere uma volta ao início. Pergunta: por que a terceira estrofe seria diferente das outras? Falamos antes na questão do tempo e da memória, e uma canção como essa nos deixa ver até que ponto o tema está em jogo para um compositor como Schumann. Façamos uma interpretação abreviada.

Na primeira estrofe, o narrador "sonhava que estavas na tumba". Presumivelmente, ela não está na tumba ainda. Isso é projeção, uma estrofe de prognóstico, coisa imaginada (quem sabe até, a essa altura, desejada): ela, morta. Na segunda estrofe ("sonhei que me havias deixado") não é preciso ser muito sutil para perceber que ela o deixou, ou nosso amigo não estaria cantando nesse tom. Quer dizer, aquilo que começou lá atrás — naqueles "lindos brotos do maravilhoso mês de maio" — já feneceu, para dizer o mínimo. Aliás, para bom entendedor, quando se ouve um ciclo romântico e a primeira canção fala em botões de rosas se abrindo etc., já dá para começar a chorar: a gente sabe que isso não vai dar certo. Aqui já se está nesse pé: "sonhei que havias me deixado" — e ela o deixou mesmo, ou seja, é a estrofe do presente.

Musicalmente, são estrofes não musicais, praticamente não cantadas. Tudo quase falado, um recitativo seco. O canto, no sentido mais habitual, só começa na terceira estrofe: "sonhei que ainda eras gentil comigo". Ou seja, é o passado. A canção está ao contrário, vai do futuro para o passado. Começa no futuro, vem para o presente e acaba no passado. E é ao chegar ao passado que algo se destrava. Em outras palavras, é só o passado, a memória, que permite o nascimento da canção. É só esse descompasso de tempo, a percepção de algo já acontecido, que libera a música de uma forma que futuro e presente não podem liberar.

Muito mais poderia ser dito de Schumann, mas esses exemplos bastam para demonstrar o quanto figura e sentido estão ligados, não só na poesia, mas na composição musical do Romantismo. E o quanto, numa realização tão curta, com meios tão econômicos, é possível pôr em jogo tudo aquilo que vimos antes: a relação entre o que é interno e o que é externo, entre linguagem e experiência, os grandes temas da representação, do conhecimento e da memória. Isso basta, também, para que se reconheçam as continuidades que até hoje definem, em boa medida, a música do nosso próprio tempo. Vale repetir porém que isso não é o fim da história: caberia agora identificar aquilo que *não* é romântico nem pós-romântico em nós, para além inclusive da própria idéia romântica de ruptura. Mas isso fica para outras canções, em outros ciclos, e outros ciclos de canções.

Recebido para publicação em
5 de setembro de 2003.

Arthur Nestrovski é professor
do Programa de Pós-Gradua-
ção em Comunicação e Semi-
ótica da PUC-SP e articulista da
Folha de S. Paulo.

Novos Estudos
CEBRAP

N.º 67, novembro 2003
pp. 155-163
