

ROBERT SCHUMANN (1810-1856): A MÚSICA COMO TRADUÇÃO DA LITERATURA

João AZENHA JUNIOR¹

- RESUMO: Este artigo é parte de um projeto de pesquisa que visa à tradução anotada e comentada ao português do Brasil dos *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Coletânea de escritos sobre música e músicos), de Robert Schumann (1810-1856). O projeto de tradução dos *Escritos* deverá contemplar especialmente as relações de Schumann com o Romantismo alemão – literatura e estética – e com os fundamentos da crítica musical. Neste trabalho introdutório, apresento uma visão panorâmica do interesse de Schumann por línguas e literaturas estrangeiras e alguns exemplos de como o compositor transferiu para a música sua experiência literária enquanto escritor, leitor, tradutor e editor. Tais transposições de letras para notas, e vice-versa, revelam o compositor sob dois diferentes aspectos: de um lado, como porta-voz, em música, de expoentes do Classicismo e do Romantismo alemães; de outro, como um leitor voraz que, em suas composições, faz uma leitura muito pessoal do cânone literário de seu tempo.
- PALAVRAS-CHAVE: Literatura; música; Robert Schumann.

Todo compositor é poeta, só que um poeta mais elevado.

(Robert Schumann)

Separar música de literatura na vida e na obra de Robert Schumann é tarefa fadada, de antemão, ao insucesso. Nele, como talvez em nenhum outro compositor do Romantismo alemão, letras, notas e dados biográficos se entrelaçam num emaranhado indissolúvel.

Afastado do seio da família aos cinco anos para ser poupado de uma epidemia de tifo, Robert se refugia nos livros. Passado o perigo e de volta à casa dos pais, o menino Schumann freqüenta a escola particular do arqui-diácono Dr. Döhner:

Ich war fromm, kindisch und hübsch, lernte fleissig u. ward in meinem 6 ½ Jahre in die Privatschule des [...] H. Döhner, der damals hier Archidiaconus war, eines sehr gebildeten und geachteten Mannes geschickt: im siebenten Jahre lernte ich lateinisch, im achten französisch und griechisch [...].
(SCHUMANN apud DRAHEIM, 1996, v. 1, p. 272)

¹ Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo – SP – azenha@usp.br.

Eu era uma criança alegre, bonita, um aluno aplicado; aos 6 anos e meio fui mandado para a escola particular do [...] Sr. H. Döhner, naquela época arqui-diácono da cidade, um homem muito erudito e respeitado: aos 7 anos aprendi latim; aos 8, francês e grego [...].

Ingressa, então, no Liceu de Zwickau. Aos 13 anos, já colabora na editora de seu pai, livreiro conceituado na cidade, tradutor de Walter Scott e Lord Byron e idealizador de uma coleção de livros de bolso, quase todos traduções: *Clássicos de todos os tempos e de todos os povos*. Robert resenha obras, revê traduções e redige verbetes de poetas e personalidades ilustres. Mais tarde, traduz ele mesmo do latim e do grego (sobre a atividade de Schumann como tradutor), (ver AZENHA, 2002). A métrica dos poetas ele a recria em alemão. Estuda inglês para ler Shakespeare e traduzir Ossian, italiano para ler Dante e traduzir Petrarca. Sua paixão são os poetas:

1825. *Uebersetzung (metrisch) v. Anacreon, später v. Bion, Theocritus, Moschus, Homer, Sophocles, Tibull, Horaz, Sarbiewsky (sehr viel). Grosses metrisches Talent. 1825. Literarischer Verein. Auch dramatische Versuche. (Coriolan), später (1829) viel von Ossian, Petrarca* (SCHUMANN apud DRAHEIM², 1996, p. 273)³

1825. Tradução (métrica) de Anacreonte, mais tarde de Bion, Teócrito. Moschu, Homero, Sófocles, Tibúlio, Horácio, Sarbiewsky (muito). Grande talento para a métrica. 1825. Associação literária. Tentativas de escrever dramas (Coriolano), mais tarde muito de Ossian e Petrarca.

Compõe poemas, esboça peças de teatro e um romance. Cultiva um amor sem fronteiras por Jean Paul. Aos colegas de classe manda bilhetes em latim:

Solem e mundo tollere videntur, qui amicitiam e / vita tollunt, qua a Diis immortalibus nihil amabi / lius nihil jucundius. Cic: Laelius: / Sansouci vivat! / Zwickau / am 20tem Januar / 1823. Bey diessen wenigen Zeilen / denke an Dein [sic!] treuen Freund / u. Mitschüler: / Rob.: Alex: Schumann Discp: classis tertiae Lycei Zwickaviennsis (SCHUMANN, 1914, v. 1, p. viii)⁴

Perde a irmã mais velha, depois o pai. Começa a estudar Direito em Heidelberg e não gosta. Bebida, jogos, doença venérea. Retorna a Zwickau. Sonha com a morte afogado no Reno (1829). Registra tudo nos *Diários*. Serão quatro volumes até o final

² Draheim cita Schumann a partir de Manuscritos.

³ Draheim explica que não foram encontradas traduções de Anacreonte e de Homero. Segundo o autor, “o particular interesse de Schumann pela métrica da Antiguidade revela-se não apenas nos esquemas métricos que ele, na maioria das vezes, antepunha às suas traduções, mas também nos excertos extraídos de livros técnicos relativos ao tema, datados do início do séc. XIX” (DRAHEIM, 1996, p. 273).

⁴ Kreisig explica que “Sansouci” era o nome dado pelos meninos do Liceu a uma colina fora da cidade de Leipzig, onde eles se reuniam para brincar.

da vida, o último deles com anotações detalhadas do orçamento doméstico. O carnaval e o baile de máscaras são uma idéia fixa: Clara, a jovem amada, traz a disputa judicial de Robert com o futuro sogro. Schumann conhece Chopin, compartilhando com o amigo de Mendelssohn as agruras dos jovens músicos dispostos a romper com a tradição. Depois, é a felicidade no casamento. Nove filhos. O sucesso de Clara, a virtuose do piano. A revolta de Schumann, o Davi da música: da luta contra os filisteus, nasce a *Davidsbund*. Schumann desdobra-se em três: os heterônimos Eusebius, Florestan e Mestre Raro compõem e escrevem com ele. Schumann quer uma música-poesia. A inspiração vem de Novalis, Friedrich Schlegel e E. T. A. Hoffmann. Cultiva sua paixão por Beethoven e Schubert. O contraponto de Bach ajuda-o a manter sob controle as turbulências do espírito. Continua a ler: Shakespeare, Goethe, Schiller. Abraça projetos literário-musicais: o *Dichtergarten (Jardim dos Poetas)*, o *Lektürebüchlein (Livrinho de Leituras)*, o *Mottosammlung (Coletânea de temas)*. Estuda com afinco os filósofos. Quer aprender tudo e transformar tudo em música. Em Düsseldorf, sua atuação como regente e Diretor Musical da cidade é controversa. As sinfonias. Na Biblioteca da cidade, uma ficha atesta a retirada do último livro: são as *Odes* de Horácio traduzidas ao alemão. De novo o baile de máscaras: fantasiado de si mesmo, Schumann vaga pela rua de pijamas numa segunda-feira de carnaval. Da ponte, atira a aliança de casamento no Reno. Depois o mergulho. Retirado da água gelada, cala-se. No sanatório de Endenich, um ano e meio depois, termina seus dias copiando um atlas.

De volta ao começo: “Música é poesia elevada à sua potência máxima. Os anjos devem conversar em sons; os espíritos, em versos” (SCHUMANN, 1971, p. 96 – “*Musik ist die höhere Potenz der Poesie; die Engel müssen in Tönen reden, Geister in Worten der Poesie*”), registra Schumann nos *Diários*. Na afirmação está o pensamento de Novalis: a potencialização da obra de arte, a transformação do mundo em sonho, a criação poética como tradutora da poesia universal. Desprovida da dupla articulação da linguagem, a música concretiza por excelência o ideal romântico da fluidez entre passado, presente e futuro. Nela, o dinamismo e a progressividade deslocam paradigmas, reclamam a releitura do passado e apontam para o futuro. Em Jean Paul, o venerado escritor de Schumann, lemos: “Ó música, que traz para tão perto de nossas chagas o passado e o futuro com suas flamas voadoras. Tu és o lamento da noite desta vida ou o ar da manhã da outra?” (SCHUMANN, apud GIESELER, 1981, p. 64 – “*O Tonkunst, die du die Vergangenheit und die Zukunft mit ihren fliegenden Flammen so nahe an unsre Wunden bringst, bist du Abendwehen aus diesem Leben oder die Morgenluft aus jenem?*”).

Notas e palavras encontram-se em toda a obra musical de Schumann, da obra pianística dos primeiros anos à obra instrumental e sinfônica da maturidade do artista. Nesse conjunto, a literatura está presente em forma e conteúdo, na temática e na

estrutura. Não se trata, porém, de uma obra musical programática, que reconta uma história em outro meio, nem de música que imita a natureza:

Man kann eben bei Schumann nicht die Moldau rauschen und die Tiere wie in 'Peter und der Wolf' reden und sich bewegen hören. Alles handfest Gegenständliche, wie es die Programm-Musik gelegentlich anstrebt, fehlt bei Schumann. Das Poetische ist hier mehr als Nachahmung von Natur und genaue Abschilderei: das Poetische ist Märchen, ist Traum, ist Gemüt, ist Leben, ist Geist, ist Blüte, ist Geheimnis, ist unendlich (GIESELER, 1981, p. 67 – grifo no original)

Em Schumann não se pode ouvir o murmúrio do Moldau nem as conversas e os movimentos dos bichos como em 'Pedro e o Lobo'. Tudo de concreto e tangível, a que a música programática eventualmente visa, não está presente em Schumann. Nele, o poético é mais do que imitação da natureza, mais do que um retrato que se pretende perfeito: o poético é conto da carochinha, é sonho, é estado de alma, é vida, é espírito, é florescência, é segredo, é infinito

Da mesma forma, a experiência literário-musical de Schumann, o romântico, também não é a da paixão irrefreável do *Sturm und Drang*. A paixão pela literatura vem temperada pela leitura e a experiência dos clássicos, de Goethe e Schiller, pelas reflexões de Friedrich Schlegel e Novalis, do amor pela língua alemã, dos estudos filológicos, das escavações do passado (em 1839, Schumann descobre em Viena os manuscritos da Grande Sinfonia em Dó Maior, de Schubert). Em Schumann, são frequentes os paralelos entre música e literatura: “Quando ouço a música de Beethoven, é como se ouvisse alguém lendo Jean Paul em voz alta; Schubert se parece mais com Novalis.” (SCHUMANN, 1971, p. 97) – “Wenn ich Beethovensche Musik höre, so ist's, als läse mir jemand Jean Paul vor; Schubert gleicht mehr Novalis”. Ou então: “O Senhor conhece Jean Paul, nosso grande escritor? Com ele aprendi mais contraponto do que com meu professor de música.” (Robert Schumann, em carta datada de 15.3.1839, apud GIESELER, 1981, p. 63) – “Kennen Sie nicht Jean Paul? unsern grossen Schriftsteller? Von dem hab' ich mehr Kontrapunkt gelernt als von meinem Musiklehrer”. Ou ainda: “As variações de Schubert são o quadro romântico mais bem acabado, um romance perfeito, todo ele escrito em sons. Os sons são palavras mais elevadas.” (SCHUMANN, 1971, p. 96) – “Die Schubertschen Variationen sind das vollendeste romantische Gemälde, ein vollkommener Tonroman – Töne sind höhere Worte”.

Comparações como essas denotam não apenas o intento de enxergar um nexos entre todas as formas de manifestação artística, mas também de reordenar um vasto cabedal de leituras. Kruse (1991) destaca na biblioteca de Schumann, em grande parte herdada de seu pai, a presença e a influência de autores que, em épocas diferentes, passaram a integrar um cânone literário: do legado da Antigüidade estão Homero, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, Horácio, Plutarco, Cícero, César e Virgílio. A eles vêm

somar-se o Antigo e o Novo Testamentos, Dante e Shakespeare, Calderón e Cervantes, autores da literatura alemã do séc. XVIII com Lessing, Klopstock, Winckelmann, Friedrich Heinrich e Johann Georg Jacobi, Wilhelm Heinse e Wieland; do Classicismo alemão estão Herder, Goethe e Schiller, mas também Hölderlin, Kleist e Jean Paul. Como representantes de uma literatura romântica alemã estão August Wilhelm Schlegel, Novalis, Chamisso, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff e Ludwig Tieck; da literatura pré-revolucionária vêm os nomes de Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, o príncipe Pückler-Muskau, Leopold Schefer, Anastasius Grün e Georg Herwegh; apontando para o realismo poético estão Droste, Mörke, Jeremias Gotthelf, Grabbe, Karl Immermann, Berthold Auerbach e Friedrich Hebbel (a classificação dos autores e períodos aqui citados é de Kruse, (1991)). As literaturas inglesa e francesa contemporâneas têm igual importância: Lord Byron e Walter Scott, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine e George Sand são apenas alguns exemplos extraídos das anotações do compositor. Convivendo com essa literatura está também a chamada literatura trivial, muitas vezes vendida de porta em porta, e sem a qual “não é possível imaginar o cotidiano do mais genial dos românticos na época da Restauração” (KRUSE, 1991, p. 124)⁵.

Desse conjunto diversificado de obras, Schumann vai aos poucos elegendo sua própria biblioteca. A prova de suas leituras sistemáticas e de seus projetos literários está não apenas nas milhares de cartas, nos quatro tomos dos *Diários* e – mais tarde – nos escritos críticos: está também na *Mottosammlung*, uma coletânea de temas e excertos de obras que ele reuniu ao longo da vida, a partir de suas leituras, e que usava como epígrafe para suas peças musicais; está, ainda, no *Lektürenbüchlein* (*Livrinho de Leituras*), em que o compositor-leitor registra suas impressões; estão, enfim, no *Dichtergarten* (*Jardim dos Poetas*), base para um projeto que o compositor não teve tempo de levar a cabo: reunir, da Antigüidade clássica à primeira metade do séc. XIX, todas as citações literárias referentes à música. Aos 12 de outubro de 1840, Schumann registra em seu diário:

Später gedenk' ich einen Aufsatz zu schreiben über Shakespears' Verhältniß zur Musik, ein Thema, das Mendelssohn behandeln sollte, wenn er auch Schriftsteller wäre. Es ist noch nichts Schöneres u. Treffenderes über Musik gesagt worden, als von Shakespear, und dies in einer Zeit, wo sie noch in der Wiege lag. Hier zeigt sich wieder einmal der Genius des Dichters, der über alle Zeiten hinausragt und sieht. (SCHUMANN, 1971, p.113)

Mais tarde, penso em escrever um artigo sobre as relações de Shakespeare com a música, um tema que Mendelssohn deveria tratar, se também fosse escritor. Nada de mais belo e mais acertado sobre música foi dito até hoje que pudesse

⁵ À guisa de curiosidade, registros nos *Diários* de Schumann atestam que ele, em 1853, já havia lido o best seller norte-americano *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe.

superar o que Shakespeare disse, e isso numa época em que a música ensaiava os primeiros passos. Aqui se revela mais uma vez o gênio do poeta, que se eleva sobre todos os tempos e enxerga para além dele.

Shakespeare, música, Mendelssohn e Bach: tudo isso num só registro. Não sem razão: a estatura do poeta inglês posta *pari passu* com a de Bach, resgatado do anonimato justamente por Mendelssohn e homenageado em música por Schumann em *Seis fugas sobre o nome BACH para órgão ou piano de pedal* (1845). Para Shakespeare, Schumann compõe a *Abertura para Júlio César* (1851). Música e criação poética entrelaçam também outros nomes: Schumann estuda o *Egmont*, de Beethoven, e relê o *Egmont*, de Goethe. Mais tarde, revisita o *Wilhelm Meister* com os *Lieder aus Goethes Wilhelm Meister* (1849), compõe a *Abertura para Hermano e Dorotéia* (1851) e *Cenas do Fausto de Goethe para solistas, coro e orquestra* (1844-53). Schumann é leitor reconhecido de Goethe em seu tempo: aos 28 de agosto de 1849, por ocasião das comemorações dos 100 anos do poeta alemão em Dresden, o compositor é convidado a integrar a comissão organizadora das festividades. Schiller já lhe é conhecido desde os 16 anos. As leituras que Schumann faz de Schiller são complementadas por encenações de peças a que ele assiste e também pela correspondência de Schiller com Körner. Seu tributo a Schiller está na *Abertura para a Noiva de Messina*, de 1850. Dois outros favoritos, dentro do espírito de uma literatura universal são Lord Byron e Walter Scott. Byron está em *O corsário*, fragmento de ópera composto em 1844, e também em *Manfred. Poema dramático de Lord Byron com música* (1848). Kruse (1991) menciona que em março de 1829, *Ivanhoé*, de Walter Scott, é a leitura de cabeceira do compositor.

O contato com a literatura é fonte inspiradora de música, mas o compromisso de Schumann com as letras vai muito além disso. O compositor quer discutir estética, quer fundar uma crítica musical de bases sólidas. Essa outra vertente de seu trabalho, de natureza mais teórico-reflexiva, por assim dizer, não poderia ser incluída nos limites deste artigo. Contudo, cabe registrar que as leituras que Schumann faz da obra literária de poetas e escritores de seu tempo e de outros tempos e lugares são complementadas, ao longo de toda a vida do compositor, pelo estudo sistemático de tratados filosóficos e estéticos; pela tentativa, enfim, de assimilar toda uma tradição reflexiva desenvolvida desde o Barroco, ainda que isso se dê às custas de sua saúde.

Esse compromisso de Schumann com as letras está patente na composição dos *Lieder*, aspecto já fartamente tratado na literatura sobre música. Como no conjunto da obra de Schumann, porém, também nos *Lieder* seria errôneo restringir a análise das relações entre música e literatura à interpretação do texto poético, restando à música o papel de mero acompanhamento. Tal perspectiva levaria o analista a interpretações subjetivas, que associariam arbitrariamente certas passagens do poema com certas passagens da música. Os *Lieder* são, isso sim, expressão particular de um

amplo processo de tradução para a música da experiência total do compositor com as letras; são, antes de tudo, a leitura musical de Schumann para o poema e sua forma por excelência de render tributo a seus poetas prediletos; são, enfim, sua forma de comemorar a vitória e a tenacidade do amor: só em 1840, ano em que conseguiu autorização judicial para se casar com Clara, Schumann compôs 138 *Lieder*. A lista de poetas é extensíssima e abrange desde aqueles que pertenciam ao círculo de amigos do compositor – como Eichendorff, Heine, Rückert e Chamisso – até poetas estrangeiros como Álvaro de Almeida, Burns, Andersen, Thomas Moore e Byron. Extensa também é a lista dos poetas-tradutores que, no melhor espírito do Romantismo, dão continuidade ao pensamento de Goethe e, traduzindo a poesia de colegas de outras nacionalidades, estabelecem um diálogo entre literaturas contemporâneas rumo à constituição de uma literatura universal.

De volta a Schumann, seria igualmente errôneo acreditar que o vínculo do compositor com os ideais do Romantismo – vínculo que ele também concretizou como tradutor não apenas de literatura, mas também de libretos que ele próprio musicou⁶ –, pudesse ser objetivado compasso por compasso. A idéia de objetivação é estranha ao ambiente romântico. Na música, o Romantismo é a época dos improvisos, das fantasias, dos humoresques, dos caprichos, das baladas, dos momentos musicais, dos ciclos de peças (*Stücke*) que, ao contrário das suítes barrocas, são alinhavados tematicamente; é a época dos fragmentos, das páginas avulsas (*Blätter*). Como nas telas de Caspar David Friedrich, a música venera a noite (e Schumann o faz em *Des Abends, In der Nacht e Nachtstücke*), questiona a existência (como em *Warum?*), retoma a insurreição do gênio criador (como em *Aufschwung*), cultua o sonho (como em *Träumerei* ou em *Traumswirren*), brinca com as letras (como em *A.S.C.H., Quatre lettres dansantes* ou em *Seis fugas sobre o nome BACH para órgão ou piano de pedal*), mescla realidade e sonho no baile de máscaras (como no *Carnaval op. 9* e em *Faschingschwank aus Wien*), revisita temas populares (como em *5 Stücke im Volkston*). Na pintura, a representação de catedrais nos remete ao tributo dos românticos à Idade Média, ao Gótico; em Heine, a catedral gótica aparece em *Im Rhein, im heiligen Strom*; em Schumann encontramos o *Lied* composto para o poema de Heine no ciclo *Dichterliebe*. São apenas algumas relações que nos remetem a muitas outras. Nessa mesma linha de raciocínio, que refuta a objetividade, as indicações de andamento e de dinâmica, acrescidas às partituras, reforçam o vínculo com a subjetividade. À semelhança de pequenas narrativas, as partituras de Schumann têm títulos, muitas vezes uma epígrafe, quase sempre uma assinatura (de si próprio ou de um de seus heterônimos) e indicações de andamento acrescidas de comentários tais como *Mit Energie und Leidenschaft* (“Com energia e paixão”), *Langsam, mit inniger Empfindung*

⁶ É o caso de *Das Paradies und die Peri*, de 1843. Não satisfeito com as traduções já existentes para a epopéia em verso de Thomas Moore – *Lalla Roolh* –, uma do amigo Emil Flechsig e outra de Theodor Oelcker, o próprio Schumann traduziu e adaptou os versos para sua música.

(“Lento, com sentimento profundo”), *Mit Feuer* (“Com fogo”), *Mit Humor* (“Com humor”) e muitas outras.

Referindo-se a essa passagem de letras para notas e vice-versa, Gieseler salienta que ela “não se dá nos objetos da arte, mas na pessoa”. A passagem da literatura para a música, operada “no espelho do Romantismo literário”,

não quer dizer que a literatura como tal vá se tornar ‘visível’ em música, mas que um compositor com vasta experiência literária e que trabalhou ‘literariamente’, criou obras musicais com todas as experiências que vivenciou como uma pessoa inteira. (GIESELER, 1981, p. 69)⁷

Literatura e música encontram-se, então, numa forma peculiar de tradução: o compositor traduz em música sua experiência literária personalíssima. Schoppe (1987) afirma que em seus projetos literários da juventude, Schumann identifica-se com os aforismos, cuja concisão e densidade vêm se refletir depois na forma-miniatura das peças dos ciclos para piano compostos antes de 1840. Schumann explora peças de pequeno formato e muito caráter como o meio ideal de conferir expressão musical a seus pensamentos, sentimentos e estados de alma variados. A intensidade dessas peças atua como contraponto à música virtuosística e vazia de sentido, que dominava as salas de concerto. Na estrutura condensada, ganha relevo o modo como Schumann explora as vozes principais e secundárias, que se desenvolvem num jogo contrapontístico de muito efeito, formando um emaranhado complexo com passagens cromáticas que camuflam a harmonia e deslocam a métrica. É assim que essa “poesia em sons” (*Klangpoesie*) pode ser vista como traduções, no plano da forma musical, dos exercícios de Schumann como poeta e tradutor.

Tais poemas em sons, Schumann os recolhe em ciclos para piano, para os quais – diferentemente da sonata clássica ou da suite barroca – não existe um arcabouço pré-estabelecido. As peças unem-se em torno de uma idéia, de um motivo, um tema, uma inspiração e têm nas *Bagatelas* de Beethoven e nos *Momentos Musicais* de Schubert seus precursores. É o caso de *Papillons op. 2*, ciclo inspirado no capítulo final do romance *Flegeljahre* (*Anos de adolescência*), de Jean Paul. Também aqui, a tentativa de se objetivar a interpretação que o compositor faz do romance é perigosa e discutível. O recurso ao texto de Jean Paul deve ser visto como

[...] *Ausgangspunkt* einer kompositorischen Überlegung, denn das **Ergebnis** ist Musik: das heißt, erstens ist jedes Stück in sich stimmig in Thythmus, Melodieführung und Harmonie, vor allem aber im **Formaufbau**, zweitens

⁷ “[Der Begriff] ‘im Spiegel der literarischen Romantik’ kann nicht bedeuten, daß die Literatur als solche in Musik wieder ‚sichtbar’ würde, sondern daß ein Komponist, der umfassende literarische Erfahrungen gemacht und literarisch gearbeitet hat, mit diesen Erfahrungen, die ihm als ganze Person betreffen, musikalische Werke geschaffen hat”.

wird der Gesamteindruck nicht durch ein Hängen am literarischen Detail zerstört. Was bewirken dann aber die literarischen Bezüge? Sie verändern nicht die Substanz der Musik, sie erweitern jedoch den Eindrucks-Spielraum des Hörers, sofern er literarische Anspielungen überhaupt versteht, sie gewähren dadurch ein größeres Hörvergnügen. (GIESELER, 1981, p. 71; grifos no original)

[...] **ponto de partida** para uma reflexão do compositor, pois o **resultado** é música: ou seja, em primeiro lugar, cada peça é um conjunto harmonioso em si mesmo no que respeita ao ritmo, ao desenvolvimento da melodia, à harmonia e, sobretudo, à estrutura formal; em segundo, a impressão global não é prejudicada por uma dependência ao detalhe literário. Que efeito têm, então, essas relações literárias? Elas não mudam nada na substância da música, mas ampliam a margem de impressão do ouvinte, desde que ele seja capaz de perceber essas alusões à literatura; e, com isso, garantem ao ouvinte um prazer maior.

Também nas *Davidsbündlertänze op. 6* (compostas entre 1834 e 1836 e publicadas pela primeira vez em 1837), as peças estão reduzidas a um mínimo, a fim de que seja realçado o contraste de atmosferas, sensações e pensamentos. A *Davidsbund*, uma confraria de jovens artistas, Schumann a “criou” em 1833, inspirado nos *Irmãos de Serapião*, de E.T.A. Hoffmann, publicado 12 anos antes, em 1821. A associação criada por Schumann tinha por objetivo “introduzir algo de novo no mundo das fugas e da sonata, que se transformara em acadêmico, a saber: a **poesia da música**” (GIESELER, 1981, 71; grifos no original) – “[*ein Bund, der*] in die akademisch gewordene Fugen- und Sonatenwelt Neues einführen wollte, letztlich die **Poesie der Musik**”.

A divisa da associação era a luta de Davi contra os Filisteus – quer dizer, dos jovens músicos contra os músicos atrasados e ultrapassados e contra os epígonos do Classicismo. A associação era, de fato, um misto de realidade e ficção. Os dois *Davidsbündler* mais importantes eram Florestan e Eusebius, pseudônimos do próprio Schumann, desdobramentos de sua personalidade (como Walt e Vult do romance *Flegeljahre* de Jean Paul). Havia ainda Mestre Raro, também um pseudônimo do compositor, só que com características de Friedrich Wieck, pai de Clara, que viria a ser o sogro tão combatido. Gieseler (1981) aponta ainda outros integrantes da *Davidsbund* que, na verdade, encobriam a identidade de amigos de Schumann, escritores e compositores. Esses desdobramentos da personalidade de Schumann, porém, não devem ser entendidos, conforme observa Gieseler, como prenúncios da enfermidade que o levaria ao sanatório em 1854 e à morte, em 1856. A motivação para tudo está no vínculo com a literatura: de um lado, a inspiração no romance de Hoffmann; de outro, Florestan (o impetuoso, selvagem) e Eusebius (o moderado, suave), inspirados nos irmãos Walt e Vult do romance de Jean Paul. Como em *Papillons*, também nas *Davidsbündlertänze* o compositor explora o dualismo e o

contraponto estabelecido por personalidades antagônicas; também aqui ele explora, a cada momento travestido de um de seus pseudônimos, sentimentos e sensações que, numa fração de segundo, se transformam em seus opostos. No centro de todo o ciclo, portanto, está o próprio Schumann, seus sentimentos, reflexões, angústias, esperanças, seu amor por Clara. Florestan e Eusebius fornecem os meios poéticos, por assim dizer, para que o compositor possa reunir essas peças avulsas num ciclo tematicamente relacionado.

No *Carnaval op. 9 – 21 peças em miniatura* (1834-1835), encontramos novamente com a mescla de realidade e sonho, com os desdobramentos da personalidade experimentados na leitura de Jean Paul e sua tradução para a música. Neste ciclo estão reunidos novamente os *Dauidsbüandler*, que marcham contra os filisteus na peça de nº 21. Em carta ao pianista e amigo Moscheles, Schumann afirma que, à exceção de 3 ou 4 peças, o *Carnaval* todo se constrói sobre as notas referentes às letras A S C H, que apontam para um lugarejo – Asch, na Boêmia – em que nasceu Ernestine von Fricken, namorada e noiva do compositor por algum tempo. Simultaneamente, porém, as letras A S C H remetem a notas na notação musical anglo-saxã e também a letras do próprio nome de Schumann. Nos títulos das peças surgem os nomes de Chopin, Paganini, Eusebius, Florestan e outros (inclusive o de Clara Wieck) – mas também aqui não se trata de uma tentativa de representação objetiva dessas personalidades e sim, conforme observa Gieseler, da expressão de estados de alma que se alternam. Tudo por detrás do enigma dessas letras que formam um anagrama. E, novamente, um baile de máscaras reúne essas personalidades tão diversas.

Finalmente, nas *Kreisleriana op. 16* (1838), inspiradas no romance *Kater Murr*, de E.T.A. Hoffmann, vemos Schumann prestar seu tributo tanto ao admirado Hoffmann, quanto ao mundo barroco de Bach, aqui personificado no Mestre de Capela Kreisler. Como nos ciclos precedentes, as *Kreisleriana* não têm a intenção de serem a transcrição para a música de uma narrativa da literatura. Para Gieseler, Schumann estaria particularmente interessado na figura de Johannes Kreisler, projetada por Hoffmann, como “uma espécie de auto-retrato poético, dentro do qual Schumann aparentemente se via espelhado e com o qual se identificava” (GIESELER, 1981, p. 80)⁸

Para Schumann, Kreisler personificava a união de Florestan e Eusebius: o homem dividido entre o entusiasmo e a loucura, entre o cotidiano prosaico e banal e a transfiguração poética, entre a vida e a arte. A recriação musical do personagem de Hoffmann e de tudo o que ele evoca e simboliza traz para o universo da música não apenas essa divisão do homem romântico – na alternância, por exemplo, dos estados

de ânimo movidos pelo entusiasmo e a paixão, o aspecto demoníaco e a inquietude – , mas também a admiração por Bach, traduzida aqui na forma contrapontística por meio da qual o compositor conduz as vozes.

Esse tributo a Bach não deve ser entendido como mera nostalgia de tempos passados, mas como uma empreitada conjunta por resgatar do esquecimento o Mestre do Barroco, perfeitamente articulada com os esforços engendrados na primeira metade do séc. XIX por compositores como Felix Mendelssohn-Bartholdy e sua encenação da *Paixão segundo São Mateus*, em Berlim. Bach reaparece, então, como o paradigma da arte elevada, ao lado da qual toda a música virtuosística e vazia, ou classicista epígona – a música de salão, a música-ambiente – é insignificante.

Mas o fragmento romântico tem de apontar também para o futuro. E é assim que podemos relacionar a seqüência inicial das *Kreisleriana*, por tudo que representam de inovação tonal, com os acordes iniciais do *Tristão e Isolda*, de Wagner, e, mais à frente ainda, com a dissolução do sistema tonal. Em Otto Maria Carpeaux encontramos respaldo para essa impressão pessoal:

[As] *Kreisleriana* (1838), inspirados pelo fantástico personagem de E.T.A. Hoffmann, são a obra harmonicamente mais audaciosa do mestre [Schumann]; ainda decênios mais tarde, os antiwagnerianos atribuíram a essa produção juvenil de Schumann a responsabilidade pela suposta ‘decadência modernista’ da música alemã. (CARPEAUX, 1968, p. 179)

Traduzindo na música a fluidez entre passado, presente e futuro, num decurso progressivo, Schumann realiza o ideal romântico da criação: transforma seu mundo em poesia, em sonho. O texto musical soa dissonante aos ouvidos contemporâneos não por inabilidade do artista em compor sonatas e sinfonias, mas pela consonância e vínculo com uma época para a qual tudo é movimento: a criação poética revela o prisma a partir do qual o artista enxerga a poesia que lhe é exterior. Concretizada na obra, essa leitura e essa poesia remetem ao passado, à tradição, apontam para o futuro, para o Novo e sublinham a transitoriedade.

AZENHA JUNIOR, João. Robert Schumann (1810-1856): music as literature translation. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, p. 205-216, 2005.

- **ABSTRACT:** This article is part of a broader research project, which aims to create an annotated translation of Robert Schumann's *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Collected Writings on Music and Musicians) into Portuguese. Such a translation will give special consideration to Schumann's relations with the German Romantic Movement – Literature and Aesthetics – and with the foundations of musical critique. In this introductory article, I attempt to present a bird's-eye view of Schumann's interest in foreign languages and literatures and some examples of

⁸ “Als eine Art von poetischem Selbstportrait hatte sie [die Figur von Kreisler] Hoffmann entworfen, Schumann findet sich offensichtlich hierin wieder, er identifiziert sich”.

Schumann's musical rendering of his literary experience as a writer, reader, translator and editor. Such renderings reveal the composer in two different aspects: as a spokesman, in music, for the exponents of German Classicism and Romanticism, and as an eager reader, who, in his compositions, provided a very personal interpretation of the literary canon of his time.

■ **KEYWORDS:** *Literature; music; Robert Schumann.*

Referências

AZENHA, J. Robert Schumann, tradutor. **Revista TradTerm:** Revista do Centro interdepartamental de Tradução e Terminologia, São Paulo, v.8, p.51-65, 2002.

CARPEAUX, O. M. **Uma nova história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

DRAHEIM, J. Robert Schumann als Horaz-Übersetzer. In: FABER, R.; SEIDENSTICKER, B. (Org.). **Worte, Bilder, Töne:** Studien zur Antike und Antikerezeption. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. p.271-87.

GIESELER, W. Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der literarischen Romantik. In: ALF, J. ; KRUSE, J. (Ed.). **Robert Schumann:** Universalgeist der Romantik. Düsseldorf: Droste, 1981. p.62-87.

KRUSE, J. A. Robert Schumanns Lektüre: Zeitgenössischer Kanon, individuelle Schwerpunkte, kompositionsspezifische Auswahl und seine Urteile als Leser. In: _____ . (Ed.). **Robert Schumann und die Dichter:** Ein Musiker als Leser. Düsseldorf: Droste, 1991. p.123-33.

SCHOPPE, M. Schumanns frühe Texte und Schriften. In: SCHUMANN, R. **Schumanns Werke:** Text und Interpretation – 16 Studien. Mainz: Schott, 1987.

SCHUMANN, R. **Gesammelte Schriften über Musik und Musiker.** Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914. 2v.

SCHUMANN, R. **Tagebücher I.** Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1971. v.1.

■ ■ ■