

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
Instituto de Psicologia

Richard de Oliveira

**Variações schumaniannas:**

**música e loucura no campo da recepção estética**

São Paulo

2016

RICHARD DE OLIVEIRA

**Variações schumaniannas: música e loucura no campo da recepção estética**  
(Versão original)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da  
Universidade de São Paulo como parte dos requisitos  
para obtenção do título de mestre.

**Área de concentração:** Psicologia Social.

**Linha de Pesquisa:** Psicologia Social de fenômenos  
histórico-culturais específicos - Artes

**Orientador:** Prof. Dr. João A. Frayze-Pereira

São Paulo  
2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação  
Biblioteca Dante Moreira Leite  
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Oliveira, Richard de.

Variações schumaniannas: música e loucura no campo da recepção estética / Richard de Oliveira; orientador João Augusto Frayze-Pereira. -- São Paulo, 2016.

320 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social e do Trabalho) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Música 2. Loucura 3. Fenomenologia 4. *Schumann, Robert*, 1810-1856 5. Recepção Estética 6. Romantismo I. Título.

MT1

Richard de Oliveira

Variações schumaniannas: música e loucura no campo da recepção estética

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da  
Universidade de São Paulo como parte dos requisitos  
para obtenção do título de Mestre em Psicologia Social.

### **BANCA EXAMINADORA**

**Prof(a). Dr(a).** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_ **Assinatura:** \_\_\_\_\_

**Prof(a). Dr(a).** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_ **Assinatura:** \_\_\_\_\_

**Prof(a). Dr(a).** \_\_\_\_\_

**Instituição:** \_\_\_\_\_ **Assinatura:** \_\_\_\_\_

Dissertação defendida em: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_.

*Aos meus avós, Zico e Cida, saudades infinitas*

## AGRADECIMENTOS

Aos pianistas, por mim entrevistados, que emprestaram seu tempo, talento e amor à arte sem os quais essa pesquisa seria impossível.

Ao meu orientador, João Augusto Frayze-Pereira, cuja obra lança luzes e sombras desmedidas sobre este trabalho. Essa influência inelutável só pôde ser elaborada com o auxílio da erudição e inteligência, da curiosidade pela alteridade, enfim, da amizade sincera que marcou profundamente o seu trabalho de orientação.

Ao colegas do grupo de orientação e grupo de estudos Arte e Psicanálise: Alessandra, Camila, Cesar, Graziela, Marisa, Nabil, Noêmia, Renato, Solange e Taís. Foi um privilégio acompanhar pesquisas tão apaixonantes e diversas, assim como receber contribuições importantes para o desenvolvimento da pesquisa que integra este mestrado

À Camila, Vizinho, Tito, José Fernando, que ofereceram a este mestrando leituras críticas, conselhos, risadas, abrigo físico e apoio psicológico, alimentação e dinheiro emprestado, tudo que se pode esperar de amizades sinceras, e ainda mais.

Queria deixar um agradecimento todo especial para minha namorada, Letícia. Companheira que inspirou as melhores páginas desse trabalho, assim como me apoiou incondicionalmente, com muito carinho e tapiocas, nos momentos mais difíceis desse percurso. Faz muito sentido, afinal, que uma reflexão inspirada na experiência romântica fosse escrita na presença de uma mulher tão profundamente amada.

Às queridas Nalva, Selma e Rosângela, por inestimável auxílio ao longo desse trajeto, e pelo carinho com o qual sempre me recebem no PST.

Aos meus irmãos- Jessica, Jennifer e Patrick-, por nunca terem deixado de confiar em minha capacidade e de alimentar meus sonhos e aspirações, mesmo nos momentos mais difíceis. Sem vocês, sem o amor de vocês, nada disso seria possível.

Aos meus pais, José e Marilene, pelo amor e carinho infinitos; por sempre terem acreditado em mim, muito mais do que eu mesmo; enfim, por tudo.

À FAPESP, pelo financiamento do projeto de pesquisa, Processo 2014/08518-1.

*“Querido Franz, não é ótimo que nós tenhamos música, que nos permite escapar por um instante da mediocridade desse mundo? A música é agora silêncio- pelo menos exteriormente”*

(Robert Schumann)

*“A música [...] está por demais além do designável, para figurar outra coisa a não ser as épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões.”*

(Maurice Merleau-Ponty)

## RESUMO

Oliveira, R. (2016) *Variações schumaniannas: música e loucura no campo da recepção estética*. 320 fls. Dissertação de Mestrado em Psicologia Social. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Considerando as principais apreensões teóricas acerca da relação entre arte e loucura, define-se amplamente o propósito deste trabalho – verificar as relações entre música e loucura no campo da recepção estética, enquanto subárea da Psicologia Social da Arte. Partindo sobretudo da perspectiva crítica de Michel Foucault, entre outros autores, consideramos a loucura um complexo fenômeno sócio - histórico que atravessa a cultura ocidental, e não a loucura como doença mental e o louco como fato. E dado o papel fundamental da atividade do espectador na produção e na circulação dos sentidos das obras de arte, realizamos um estudo sobre a percepção estética da obra de Robert Schumann, músico romântico do século XIX, cuja existência foi atravessada pela experiência trágica da loucura. Seleccionamos alguns trabalhos significativos desse compositor e os apresentamos aos sujeitos da pesquisa, isto é, músicos eruditos, especificamente pianistas, que entrevistamos individualmente com o propósito de investigar a percepção da loucura vinculada à percepção da obra musical de Schumann. A reflexão fenomenológica a partir das percepções expressas pelos pianistas configurou três perspectivas: biográfica, psicopatológica e poética. A consideração desse conjunto teve por implicação um estudo teórico-crítico do campo multifacetado do Romantismo, estudo que focou principalmente as concepções de sujeito, universo e música (assim como suas relações) que emergem na tempestade romântica. Tal estudo ensaístico permitiu-nos discutir mais amplamente, com base principalmente em Barthes e Merleau-Ponty (entre outros críticos e historiadores da arte), a questão “arte-loucura”, no tocante à música, articulada à questão “vida-obra” do artista, vida e obra que guardam aspectos trágicos em sua gênese e em sua forma.

### **Palavras-chave:**

Música- Loucura- Fenomenologia- Schumann- Recepção Estética- Romantismo



## ABSTRACT

Oliveira, R. (2016) *Schumannian variations: music and madness in the field of the aesthetic reception*. 320 fls. Master's dissertation on Social Psychology. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Considering the main theoretical apprehensions regarding the relation between art and madness, the purpose of this work is defined broadly – to verify the relations between music and madness in the field of aesthetic reception, as a subarea of the Social Psychology of Art. Starting primarily from the critical perspective of Michel Foucault, among other authors, we consider madness a complex social – historical phenomenon that crosses the western culture, and not the madness as a mental illness and the mad person as a fact. And given the fundamental role of the spectator's activity in the production and circulation of the senses of the works of art, we conduct a study on the aesthetic perception of Robert Schumann's work, a romantic musician from the 19<sup>th</sup> century, whose existence was crossed by the tragic experience of madness. We selected some significant work from this composer and presented them to the subjects of the research, i.e., erudite musicians, specifically pianists, that we interviewed individually with the purpose of investigating the perception of madness bound to the perception of Schumann's musical work. The phenomenological reflection carried out from the perceptions expressed by the pianists constituted three perspectives: biographical, psychopathological and poetic. The consideration of this set had as an implication a theoretical – critical study of the multifaceted field of the Romanticism, study that focused mainly on the concepts of subject, universe and music (as well as its relations) that emerge in the romantic storm. This essayistic study allowed us to discuss more broadly, based on Barthes and Merleau-Ponty (among other philosophers, critics and art historians), the “art-madness” matter, regarding the music, articulated to the artist's “life-work” matter, life and work that hold tragic aspects in its genesis and its form.

### **Keywords:**

**Music – Madness – Phenomenology – Schumann- Aesthetic reception – Romanticism**

## **Lista de Imagens**

Imagem 1- <i>Nau dos Insensatos</i> .....	22
Imagem 2- <i>A Loucura</i> ( detalhe de <i>Alegoria do Triunfo da Vênus</i> ).....	23
Imagem 3- <i>O Silêncio</i> .....	26
Imagem 4- <i>Robert Schumann aos 20 anos</i> .....	51
Imagem 5- <i>Litografia de Robert Schumann, em 1839</i> .....	62
Imagem 6- <i>Clara Wieck em 1840 (detalhe de pintura)</i> .....	64
Imagem 7- <i>Paisagem Rochosa nas Montanhas de Arenito do Elba</i> .....	219
Imagem 8- <i>O pesadelo</i> .....	239
Imagem 9 – <i>Viajante sobre o mar de névoa</i> .....	241

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	13
<b>Capítulo I - O campo da pesquisa</b> .....	16
1- Fundamentação Teórica.....	16
2- Objetivos gerais e específicos.....	29
3 - Trabalho de Campo.....	30
<b>Capítulo II - Schumann: vida e obra</b> .....	47
1- Vida: uma perspectiva biográfica.....	47
I - <i>Sem Opus</i> .....	47
II - <i>Papillons</i> .....	48
III - <i>Carnaval</i> .....	55
IV - <i>Liederkreis</i> .....	63
V - <i>Sinfonia “Clara”</i> .....	66
VI - <i>Manfred</i> .....	70
VII - <i>Sinfonia Renana</i> .....	76
VIII - <i>Canções da Manhã</i> .....	82
IX - <i>O período de internação em Endenich</i> .....	90
X - <i>Os últimos dias</i> .....	96
2- Interlúdio - da biografia à psiquiatria.....	98
<i>A vida comentada pela visão psiquiátrica</i> .....	100
3 – Obra: uma perspectiva crítica.....	112
<b>Capítulo III - Visões dos intérpretes</b> .....	118
Introdução à síntese das entrevistas.....	118
I - Rebeca : o tumulto dos afetos e a comunicação artística.....	120
II - Júlia: os duplos, o imaginário.....	127
III - Fernando: <i>Bildung</i> , subjetividade e vanguarda.....	136
IV - Verônica: loucura, perda do controle, liberdade.....	149
V - Helena : fragmentação e abertura subjetiva para a loucura da arte.....	160
VI - Estela e o Poeta.....	171
Uma síntese das sínteses: desdobramento de uma perspectiva fenomenológica.....	184
<b>Capítulo IV - Romantismo: um campo multifacetado</b> .....	193
1. Movimento: texto e contexto.....	193
2. A arte e a figura do artista: notas histórico-sociais.....	198
3. Visões românticas em seus próprios termos: subjetividade, natureza e cultura.....	203
<i>Antecedentes do romantismo alemão</i> .....	203

<i>Mitos Românticos: natureza, poesia e gênio</i> .....	212
I - Natureza.....	216
II - Subjetividade romântica: o gênio exilado. ....	229
<i>Euforia e excesso</i> .....	229
<i>Vazio e Melancolia</i> .....	244
<i>Fechamento: a bipolaridade do poeta romântico</i> .....	250
III - Poesia: o sonho e a sua materialização, o fragmento. ....	253
4- Música e Romantismo.....	261
<b>Capítulo V- Schumann e sua loucura musical</b> .....	283
Referências .....	314

## Introdução

No dia 26 de abril de 2013, o compositor suíço Heinz Holliger apresentou com a OSESP, na Sala São Paulo, a peça “Cânticos da Manhã”. Composta no ano de 1987, essa peça contemporânea é integrada por poemas de Hölderlin (cantados pelo coro), trechos da música de Schumann (tocados pela orquestra), gravações de relatórios psiquiátricos, além de trechos de cartas da poetisa Bettina Von Arnim que conheceu ambos os artistas. Nessas cartas, a autora se refere à experiência de dor existencial que os atravessou em seus ocassos, estes envoltos pela aura da loucura. Ao unir os dois artistas não apenas pela temática da loucura, que marcou vida e morte de ambos, mas também pela influência poética que um exerceu sobre o outro (Hölderlin sobre Schumann), essa obra de Holliger produz um ambiente trágico que lança o espectador para dentro dos temas da loucura, da arte, da dor e da morte, assim como suas complexas e misteriosas articulações (Van den Hoogen, 2013 ).

O efeito estético de uma obra contemporânea como essa costuma promover no espectador uma “percepção de choque” (Benjamin, 1975, p.37; Freire, 1991), produzindo certo tipo de recepção estética que Frayze-Pereira (2010) resume com o termo “silêncio do espectador”. No entanto, como comenta o autor, esse silêncio talvez não seja o puro e simples silenciamento do espectador, isto é, uma “ausência de linguagem”, mas “exatamente um tempo de latência, um momento de secreta interrogação sobre a possibilidade perturbadora da transformação da dor do mundo em reflexão.” (Frayze-Pereira, 2010, p.342). E se tal silêncio é, pelo menos em potência, uma possibilidade de atravessar a dor e, nesse movimento, desenhar um caminho que promove “uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer” (Frayze- Pereira, 2010, p. 38), qual poderia ser o norte para um trabalho de reflexão, após sermos atingidos por uma obra em que se expressa a ambiguidade das relações entre arte, dor e loucura?

Na obra “História da Loucura na Idade Clássica”, Foucault (2010 / 1961, p. 20 e segs) articula a “experiência trágica da loucura”, experiência marcada pela ambiguidade da relação entre os homens e o mundo – entre sujeito e objeto ( Frayze-Pereira, 1985) – às linguagens da arte: pintura, literatura e teatro. Não há referências à música. E, no entanto, é possível encontrar casos em que música e loucura se relacionam. É o caso, por exemplo, de Robert Schumann, compositor romântico do século XIX cuja biografia é marcada pelo fenômeno da loucura (Ostwald, 2010; Rosen, 1995,p.; Beaufils; 1979). E é justamente no

campo formado entre a percepção da música e da loucura que nosso trabalho pretendeu se alojar. A seguir, apresentamos o itinerário desse trabalho.

No **Capítulo I**, oferecemos uma fundamentação teórica para o projeto de pesquisa, composta por uma leitura crítica acerca da relação arte-loucura, com uma breve apresentação das ideias de Michel Foucault que se encontram na obra *História da Loucura*. Em seguida, descrevemos sucintamente o campo específico da pesquisa : o trabalho de elaboração dos espectadores (no caso, músicos eruditos) ao se relacionar com uma obra artística que guarda aspectos trágicos em sua gênese e em sua forma. Trata-se, portanto do campo da recepção estética que, amplamente, abarca desde as respostas do público de arte em geral até as leituras críticas feitas pelos especialistas, passando pela experiência do instrumentistas, que são ao mesmo tempo receptores e executores da obra de arte. Em continuidade, definimos os objetivos gerais do trabalho - investigar a relação entre arte e loucura a partir de uma pesquisa empírica -, assim como a metodologia adotada.

No **Capítulo II**, de modo a contextualizar a discussão acerca da relação entre arte e loucura, em Schumann, e fornecer elementos para dialogar com a elaboração dessa relação no campo de recepção estética por nós investigado, oferecemos um resumo da biografia de Schumann, seguido por um resumo da recepção de sua obra no campo da psiquiatria. Em seguida, no final desse capítulo, elaboramos uma perspectiva crítica em relação à interpretação biográfica e a interpretação psiquiátrica, leituras que submetem a lógica da obra às vicissitudes da vida do compositor. Apoiados na filosofia de Merleau-Ponty, oferecemos como alternativa uma leitura que procura colocar a vida do artista sob a luz da experiência da obra, procurando, assim, entre vida e obra não relações de causa e efeito, mas relações expressivas e de motivação.

Essa proposta interpretativa prepara o terreno para a apresentação dos resultados da pesquisa empírica, o **Capítulo III**. Nele, oferecemos uma síntese fenomenológica de cada uma das experiências perceptivas dos entrevistados, tal como elas foram expressas pelos pianistas e apreendidas pelo pesquisador, o que situa a pesquisa em uma perspectiva fundamentalmente intersubjetiva. Por fim, realizamos uma síntese, também fenomenológica, do conjunto das experiências, o que possibilitou a construção de três perspectivas, modos de relação com a obra que se interpenetram na experiência concreta dos pianistas: a perspectiva psicopatológica, a biográfica e a poética.

As relações entre arte e loucura, assim como entre vida e obra, evidenciadas pela pesquisa empírica e exploradas pela reflexão fenomenológica, convidaram-nos, por afinidade eletiva, a fazer uma incursão no campo do Romantismo, o que realizamos no **Capítulo IV**. Em um breve ensaio, exploramos os antecedentes históricos do Romantismo e o contexto socio-cultural europeu em que esse movimento se enraizou e se nutriu. Focamos principalmente as intensas transformações que aconteceram no campo da arte dentro do movimento romântico, processos que consolidaram as concepções e os critérios de valoração da obra e do artista que, em larga medida, repercutem até nossos dias. Em seguida, exploramos a mentalidade romântica a partir de seu interior, revelando alguns dos aspectos que compõem a experiência romântica da subjetividade, do cosmos e da poesia, assim como as relações expressivas entre essas três dimensões. Finalmente, oferecemos um breve resumo das transformações que sofreram a compreensão e a valoração da linguagem musical entre meados do século XVIII e começo do século XIX. Tais transformações consolidaram a autonomia da linguagem musical, assim como permitiram que os românticos reconhecessem na música a mais elevada forma de arte, um modelo de realização estética que articula expressivamente a vida profunda do homem e a poesia secreta do mundo.

No capítulo de conclusões, o **Capítulo V**, tendo em vista o poliedro de inteligibilidade configurado pelo nosso trabalho de pesquisa e reflexão, articulamos as perspectivas biográfica e psiquiátrica, presença constante da recepção da obra de Schumann pelos pianistas, com as concepções românticas e com a crítica da cultura realizada por Michel Foucault, de modo a desdobrar essas duas perspectivas e revelar seus impasses. Em seguida, a partir de uma articulação entre a perspectiva poética, as concepções românticas e a fenomenologia de Merleau-Ponty, buscamos configurar uma interpretação propriamente estética da relação entre arte e loucura em Schumann que correspondesse às inquietações do nosso pensamento, assim como as ideias foucaultianas acerca do complexo fenômeno da loucura. Pensamos assim ter realizado a nossa proposta inicial: oferecer uma perspectiva estética acerca da experiência da alteridade, derivada da percepção realizada por espectadores contemporâneos, de modo a alargar a compreensão dessa complexa questão psicológica e cultural nas suas dimensões epistemológica e ética.

## Capítulo I - O campo da pesquisa

### 1- Fundamentação Teórica.

Visando construir o campo teórico onde nossa pesquisa se aloja, primeiramente, é importante considerarmos algumas possíveis apreensões sobre a relação da obra de Schumann e sua experiência de sofrimento, a saber, as apreensões realizadas no campo psicopatológico e no campo artístico, segundo a bibliografia que foi possível levantar até o momento.

Sobre Schumann, afirma o relatório psiquiátrico acima citado, feito na ocasião da sua morte, após uma longa internação em Eendenich, visando avaliar os motivos de seu sofrimento mental:

...Considero mais apropriado partir das descobertas da autópsia do corpo, que nos dão base objetiva e segura. Os principais resultados, como naturalmente era de se esperar, vieram das investigações do cérebro. Não é de todo desinteressante se adiantar a observação de que os sulcos transversais do corpo do quarto ventrículo cerebral (raízes dos nervos auditivos) se encontram bem formados e em grande número. Quanto às anormalidades, apresento-as em seguida, em ordem crescente de relevância, segundo sua importância genética: 1) derrame nos vasos sanguíneos, principalmente no cérebro 2) Hiperosteose na base do crânio, com desenvolvimento especialmente irregular das enervações normais, ocasionando a formação de massas ósseas anormais, que pressionavam com seu final pontudo a meninge externa. (Holliger, 1987)

Ou seja, já na ocasião de sua morte, a existência turbulenta de Schumann foi capturada pelo discurso biologizante- na época representado pelo saber anátomo-clínico (Foucault, 1977/1963) - que busca reduzir tanto a música quanto a loucura a reflexos da constituição do corpo objetivado do artista. A música seria resultado da “boa formação dos nervos auditivos” e a loucura causada pelos “derrames sanguíneos” e pela “hiperosteose” na base do crânio; ou pelo menos essas seriam as bases “objetivas e seguras” para um conhecimento tanto da música quanto da loucura de Schumann. Essa linha de interpretação da loucura e da música de Schumann foi encontrada em alguns trabalhos, até agora recolhidos, que brevemente referimos a seguir.

Na psiquiatria, por exemplo, foram encontrados trabalhos que articulam todas as manifestações de sofrimento e enlouquecimento de Schumann aos quadros nosográficos pré-estabelecidos, em especial a psicose maníaco depressiva e a esquizofrenia (ex.: Weisberg, 1994) . Nestes trabalhos, apenas manifestações pontuais- como a ocasião em que lesou seus dedos e o período final de internamento psiquiátrico- são levadas em conta, o que faz com que de certa forma sua música, assim como as influências pessoais e artísticas que a formaram



fiquem fora do diagnóstico. A música, nessa interpretação, não seria de forma alguma explicada ou forneceria explicação para a loucura; restaria como uma manifestação sadia de uma alma perturbada; ou melhor, um cérebro desfuncional, pois tais trabalhos se alinham com uma visão hegemônica da psiquiatria atual, que reduz a explicação do sofrimento psíquico à neurobiologia do cérebro ( Rocca e Lafer, 20006; Scippa,2000; Michelon e Vallada, 2005) .

Certa versão psicanalítica contemporânea (Iorio, 2003; Escande, 1987) afirma que para interpretar o “caso Schumann” vale considerar a “estrutura psicótica de sua personalidade”, pois a “loucura de Schumann” seria uma manifestação dessa estrutura. Para corroborar tal tese, essa análise usa dados da biografia do autor que justificariam uma fragilidade narcísica expressa pela emergência de duplos, por uma falta de delimitação corporal (como no caso do evento com os dedos e algumas indicações de andamento de suas peças). Também é citado o estado atormentado do artista nos dois últimos anos de vida ( quando internado), em especial os relatos de Schumann sobre ouvir as vozes dos espíritos que lhe inspiravam a compor. Nesse caso, se a experiência da loucura é explicada por uma explicação geral da psicose, fornecida prêt-à-porter pela teoria, a música possui um lugar duplo. Se partes de sua obra são indicadas como sintomas de sua doença mental, e como o reflexo maior de sua alma atormentada, o seu fazer artístico é colocado como suporte de sua loucura que conteve até certo ponto seu adoecimento ou, ainda, suprindo uma falha psíquica fundamental. Isto é, seja a vida de Schumann, seja a sua obra, ambas são reduzidas a sintomas da teoria.

No entanto, ou outro ponto de vista, é expresso pela carta de Bettina von Arnim à esposa de Schumann, Clara:

... Nota-se claramente que seu espantoso mal foi apenas uma crise nervosa, que poderia ter acabado bem mais rapidamente se o tivessem compreendido melhor, ou mesmo se tivessem pressentido o que tocava seu íntimo, só que isso não ocorreu ao senhor Richarz, um hipocondríaco...ele não apenas foi incapaz de compreender a nobreza de alma do senhor Schumann, como ainda a tomou como sintoma de sua doença...(Holliger, 1987).

De fato, no campo das biografias de Schumann e da crítica artística de sua obra , existe uma interpretação que entrelaça a sua loucura com a música, de forma a expor as duas como dois lados da mesma moeda, interpretação de forte caráter romântico:

O anseio do artista romântico de expressar sua personalidade através da obra não era mais forte que o esforço de fazer com que sua vida privada se conforme visivelmente com a personalidade estilística da própria obra. O ideal romântico de unidade entre vida e obra não é aquele que torna a obra subsidiária e dependente dos assuntos particulares do artista. Os compositores mais interessantes ajustaram suas vidas e até suas personalidades de modo a tornar seus projetos e suas concepções mais eficazes e convincentes. (Rosen, 1995, p.648).

Seguindo este ponto de vista foram encontrados trabalhos que visam relacionar a personalidade e a arte de Schumann como facetas do mesmo ser, cujas relações não seriam de causa e efeito, mas de natureza expressiva, como pensava Merleau-Ponty para Cézanne (1975). Esses trabalhos levam em conta a relação profunda entre a música de Schumann e a literatura de sua época, dado que o compositor desenvolveu uma hermenêutica para transpor poemas para a música (Sauerbronn de Barros, 2001; Junior, 2005). Tais trabalhos também ressaltam e refletem sobre a poética romântica da obra do compositor que promoveu rupturas com o modo clássico de compor, assim como contextualizam supostas excentricidades do compositor na cultura da sua época (Waizbort, 2006; Rosen, 1998). Enfim, aspectos internos da constituição da vida cultural e da obra de Schumann são levados em conta em suas próprias estruturas. No entanto, o sofrimento psíquico do compositor, no tocante à relação com a obra musical, tende a ser tratado como uma questão estilística, rompendo a relação arte-vida, desconsiderando os aspectos trágicos da sua loucura. Esses aspectos trágicos, quando citados, ou são reduzidos a categorias tradicionais da psicopatologia (e desconectados da produção musical), ou são relativizados e organizados em torno da noção de gênio artístico, e como dito, remetidos à questão da poética e do estilo. Enfim, se sua vida era musical, esta, a música, como bela arte, pouco pode ter a ver com a loucura, a não ser como estilo. Assim, considera-se a música como algo que pouco pode falar da loucura do artista. Loucura e música são, desse modo, apartadas. Ou melhor, são apartados o sofrimento psíquico e a loucura musical:

Em seus anos mais criativos, dos vinte aos trinta, ele brincou com a ideia da insanidade, incorporando elementos da loucura em sua obra- tanto na crítica quanto na música- inventando maravilhosos efeitos de incoerência lógica e esquizofrenia. Quaisquer que sejam as predisposições pessoais de Schumann, esses elementos são claramente estilísticos e não autobiográficos. (Rosen,1995, p.648, grifo nosso).

Com uma variação de espectro, ora contemplando mais os temas literários e as ideias schumannianas sobre a relação entre música e vida, ora prezando mais os aspectos formais das obras, os estudos levantamos no campo da arte tendem a negligenciar os aspectos “exopoieticos” da obra (Green,1994,p.97), no tocante à vida atormentada de Schumann, ou

tratam esses elementos de forma pouco consequente. Ora, se é possível fazer uma apreciação e um estudo artístico da obra de Schumann, excluindo os elementos biográficos e psicológicos do compositor, perspectiva que acaba produzindo uma interpretação que resiste às teses reducionistas acerca da sua loucura, é importante apontar que tais trabalhos, no geral, quando tratam da loucura, tomam duas posições: ou aceitam os diagnósticos sugeridos pelo campo da psicopatologia ortodoxa, sem levar em conta os problemas epistemológicos e políticos interiores à constituição desses saberes (Foucault, 2010,1961); ou, então, ignoram a questão da experiência de sofrimento, tratando-a como questão externa à obra, a não ser no que toca a genialidade artística do músico e sua poética singular. Nesse último caso, há certa incorporação da loucura segundo o modelo interpretativo, que pode ser visto na citação acima, encontrado no trabalho de Rosen (1995).

É importante ressaltar que tanto a postura que psicopatologiza a loucura quanto a idealização da loucura como questão de genialidade são duas formas igualmente mistificantes, pois excluem a loucura da experiência humana e cultural, tornando-a atributo de certos indivíduos. Quer dizer, segundo Frayze-Pereira:

... quer se conceba o louco como doente, a loucura como degenerescência do ser humano e, portanto, como ausência de lucidez (ou conhecimento), quer se encare a loucura como a forma de conhecimento da verdade e o louco como aquele que sabe “olhar o mundo com os olhos da realidade”, tanto num caso como no outro, o louco se encontra excluído do universo comum dos mortais” ( Frayze-Pereira, 1994; p.12)

Pensando de outro modo, isto é, que não existe o louco como fato, mas a loucura como uma complexa experiência sócio- histórica que atravessa a cultura (pelo menos a ocidental), trazendo à tona, de forma radical, as temáticas das formas de reconhecimento e exclusão que organizam uma sociedade (Foucault, 2010/1961), a questão mais pertinente para esse projeto, então, não é “qual foi a loucura de Schumann?”, mas “o que a expressão da vida de Schumann como arte, sua obra, pode dizer sobre a experiência da loucura?”

A partir dessa questão, seria interessante perguntarmos onde se fundamentam as perspectivas discursivas que acima apontamos acerca da loucura: uma que captura os sentidos desse fenômeno e o transforma em objeto positivo (a doença mental) de um saber (o campo “psi” em geral), e a outra que transforma a loucura em uma possibilidade de linguagem (a obra de arte) desencarnada da experiência limite vivenciada pelo sujeito que cria. Qual seria a história dessas perspectivas que operam, através de sistemas de exclusão particulares, a mesma fragmentação das relações entre loucura e arte? Quais seriam as outras articulações

históricas entre a arte e a loucura produzidas na sociedade ocidental? E a partir dessas considerações, qual seria um plano possível de pesquisa para nos auxiliar a responder às questões formuladas a partir do campo por onde começamos nossas indagações, a saber, o campo da recepção estética contemporânea?

A obra “História da Loucura” (Foucault, 2010/1961) oferece argumentos que nos permitem fundamentar melhor a pesquisa que pretendemos desenvolver. A seguir, resumiremos esses argumentos.

Em primeiro lugar, deve-se observar que Foucault (2010/1961, p.423) rompe com a tradição psiquiátrica e positivista, que tece uma história mítica acerca da emergência, no século XIX, de um (re) conhecimento “objetivo e médico da loucura”. Tal (re) conhecimento, alicerçado na Razão e na Ciência, liberou a verdade da “doença mental”, que acometia certos indivíduos, de toda uma tradição obscurantista, que via na loucura mais que apenas uma doença. Ao invés disso, Foucault constrói uma história da sensibilidade ocidental em contato com o limite da sua racionalidade e da sua imagem própria. É um encontro que produz diferentes experiências históricas da loucura, experiências que se dão em meio a um trabalho ininterrupto de partilha entre razão e desrazão, partilha que acontece plasmada em uma série de condições históricas que, a cada momento, tornam possível essa partilha e participam do engendramento de sua forma. Segundo Foucault, tal partilha incessante tem como meta e produto um silenciamento. Mas silenciamento de que voz? Quais são as experiências e linguagens que provocam esse gesto de exclusão por parte de uma cultura, exclusão que se expressa tanto no âmbito do funcionamento de instituições concretas quanto no campo da racionalidade filosófica?

Se a História da Loucura é a história dos vários movimentos subterrâneos da política, da economia, da filosofia e, enfim, da mentalidade clássica, que oferecem ao século XIX e à psiquiatria uma experiência social da loucura que pôde ter seus sentidos sequestrados na noção de “doença mental”, ao mesmo tempo, a História da Loucura é também a “Arqueologia do Silêncio”, a “repressão da loucura como linguagem proibida” (Frayze-Pereira, 1995, p.5).

O momento de livre circulação dessa linguagem, de seus sentidos trágicos e ambíguos é o que Foucault encontra no período renascentista, referindo-se às obras de Bosch, de Bruegel e Dürer; tempo em que se inscreve a prática de lançar os loucos em uma nau destinada ao mar. Essa linguagem- em parte filha da ruína do universo simbólico medieval

(Foucault, 2010/1961, p.59) – antes de apontar para o mal que acomete um indivíduo em particular, aponta para as dobras do mundo no qual um trabalho secreto do caos constrói o futuro apocalipse. Linguagem que fascina, pois pertence ao saber esotérico das feiticeiras e do demônio; linguagem que, através de um “estranho paradoxo”, atribui o que existe de forma superficial “no mais singular delírio” àquilo que nas profundezas “já estava oculto, como um segredo, uma inacessível verdade, nas entranhas da terra”. Ou seja:

Quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo; o animal que assombra seus pesadelos e suas noites de privação é sua própria natureza, aquela porá a nu a implacável verdade do Inferno” (Foucault, 2010/1961, p. 22)

Como um saber próximo ao medieval, ou seja, um saber por meio do qual a verdade surge aos homens por revelação, a loucura circula e diz a secreta verdade de uma civilização que se desenvolve sem pontos fixos, à deriva, e diz através de uma linguagem que faz uso excessivo da ambiguidade, de signos de incerteza que emergem, no limite, dos fundamentos da cultura ocidental.

Assim, entregues ao mar, esse “rio de mil braços”, imagem que é o emblema da “incerteza da sorte”, os loucos são expulsos das cidades, mas ao mesmo tempo incorporados ritualisticamente ao universo simbólico, alocados no limite do mundo que fundamenta sua existência, habitando toda parte e lugar algum. Lugar algum porque habita o limite, mar como fim do mundo no registro do espaço, apocalipse como fim do mundo no registro do tempo; em todo parte, porque se aloja não fora, como objeto que pertence ao “fora absoluto”, mas numa exterioridade encrustada no interior da própria cultura, que implica esta em seus pontos mais fracos, campo no qual a tessitura da realidade desfia (Frayze-Pereira, 1994, p.65). Em suma, a loucura é – e é isso o que mais nos interessa aqui- a experiência trágica de um mundo tomado em sua totalidade. Essa incorporação desdobra-se em um diálogo entre razão e loucura, ambas manifestações humanas que se encontram no registro da sabedoria, trocando posições em críticas mútuas e, em misturas possíveis, engendrando conhecimento sobre o homem e o mundo.



Imagem 1- Hieronymus Bosch. *A Nau dos Insensatos* (1494-1510).

Óleo sobre madeira (58 x 33). Louvre, Paris

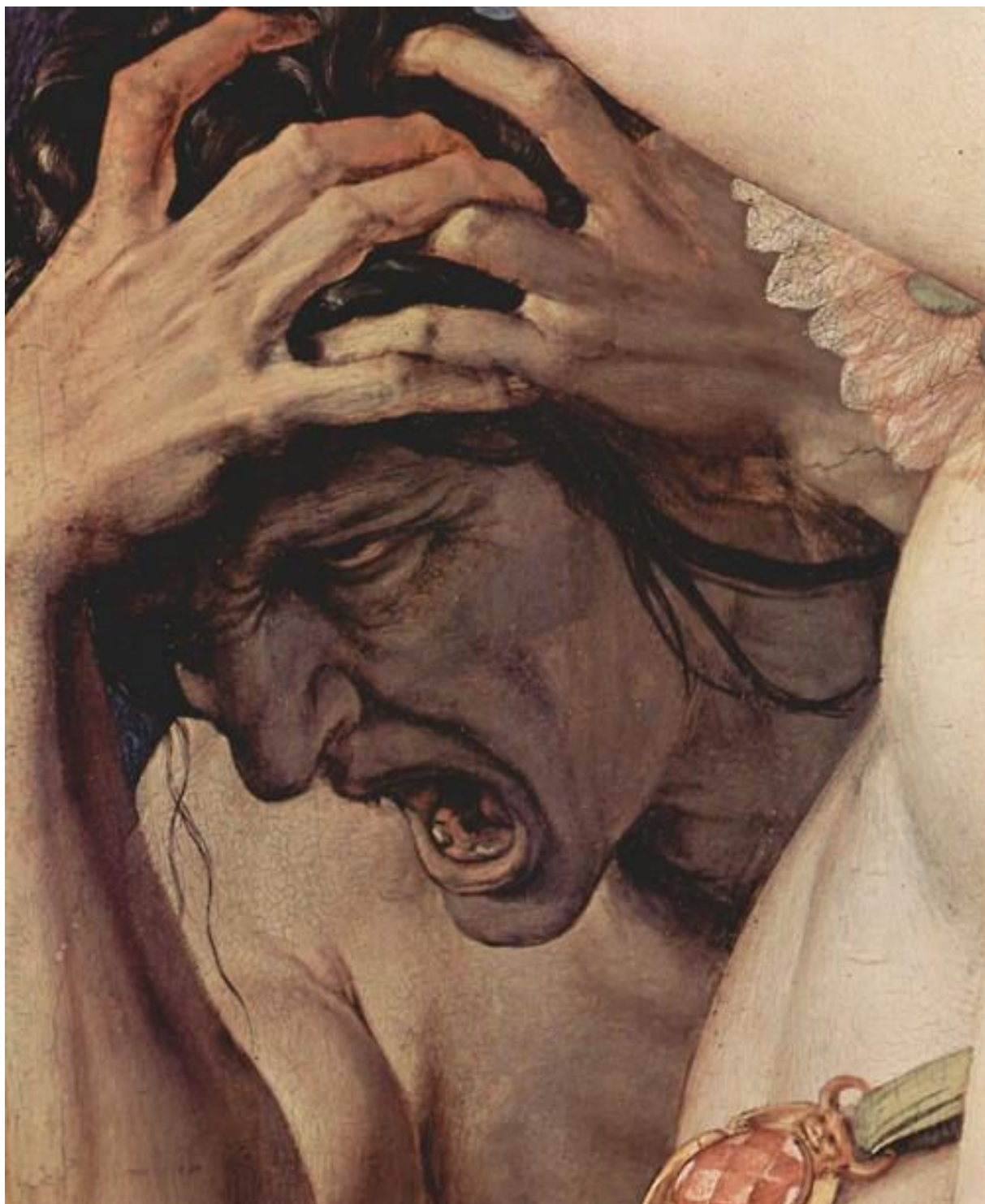


Imagem 2- Agnolo Bronzino. Alegoria da Loucura, detalhe da obra *Alegoria do Triunfo de Vênus* (1545, aprox.).

Óleo sobre madeira (146 x 116cm)

National Gallery, London

O momento dessa livre circulação de uma “loucura antes da história” (Frayze-Pereira, 1985), é seguido pela chamada “experiência clássica da loucura”(Foucault, 2010/1961, p. 42). Trata-se da experiência que é excluída do diálogo com a razão, expulsa do próprio exercício da razão, banida como puro negativo do trabalho do pensamento. Em correspondência, ao mesmo tempo muito perto e muito longe desse trabalho da filosofia, o século XVII vê os loucos abandonarem as naus renascentistas e serem trancafiados nas casas de internamento, onde são misturados às outras figuras que desviam da moral estabelecida, cujo denominador comum era a pobreza e a ociosidade. Ou seja, a constituição de uma razão filosófica que não reconhece na loucura mais que seu puro negativo (um puro não-ser) e a imposição progressiva de um modo de vida – assim como repressão dos modos desviantes – são eventos indissociáveis que constituem a experiência clássica da loucura.

Esse trabalho de exclusão, exercido na prática do internamento e no pensamento clássico, associa a loucura à experiência mais geral do desatino (negativo da razão), para depois voltar a isolá-la, como objeto da razão, e assim oferecer para a psiquiatria a loucura como “doença mental”, em um movimento que desarma a loucura de seus perigosos poderes, assim como encobre as raízes políticas e morais desse silenciamento.

Aqui tem início a história do discurso reducionista da psiquiatria e das áreas psi em geral, apontado no início dessa fundamentação teórica. Trata-se de um discurso que, ao se apoiar na suposição de uma existência objetiva e científica da loucura para prescrever tratamentos supostamente médicos e neutros, secretamente processa um julgamento moral e apoia práticas políticas de normalização social.

Mais do que isso, é no processo de alienação que tornou possível capturar as vozes do desatino clássico em objeto de um saber – o que tornou a experiência engendrada através da prática do internamento na essência da loucura – que Foucault vê o “conteúdo e condição” dos saberes que tem por objeto a “alma”, a “interioridade” humana. Ou seja, escreve Foucault (2010/1961, p.457):

Para o pensamento do século XIX, para nós ainda, ela [a loucura] tem uma condição enigmática: inacessível, de fato e no momento, em sua verdade total, não se duvida, contudo, que ela um dia se abra para um conhecimento que possa esgotá-la. Mas isso não passa de um postulado e do esquecimento das verdades essenciais. Essa reticência, que se acredita transitória, na verdade oculta um recuo fundamental da loucura para uma região que cobre as fronteiras do conhecimento possível do homem...é essencial para a possibilidade de uma ciência positiva do homem que exista, do lado mais



recuado, esta área de loucura na qual e a partir da qual a existência humana cai na objetividade.

E ainda:

Somos obrigados a constatar que, ao fazer a história da loucura...segundo o encadeamento das estruturas fundamentais da experiência...[fazemos] a história daquilo que tornou possível o próprio aparecimento de uma psicologia. (Foucault, 2010/1961, p. 522)

Assim, constitui-se esse campo particular da loucura, onde esta é marginalizada a partir da alienação e objetivação de suas manifestações. Esse campo de marginalização e exclusão, portanto, tece relações ambíguas e tensas com todo o campo das manifestações culturais, em especial o campo das artes, lugar onde a cultura ocidental incessantemente se mede. Podemos, assim, melhor perceber a experiência histórica que fundamenta as percepções da loucura antes citadas, que ou procuram fazer uma divisão incessante entre as formas artísticas e as formas de loucura, ou ,então, reduzem um dos termos em questão (arte, loucura) ao outro.

Mas, nesse movimento clássico de silenciamento, assim como a emergência do controle psiquiátrico da loucura, algo escapa. Segundo Foucault:

Há uma região onde, se ela abandona o quase silêncio, esse murmúrio do implícito onde a mantinha a evidência clássica, é para recompor-se num silêncio sulcado de gritos, no silêncio da interdição, da vigília e da desforra ( p.523).

Ocultada tanto pelo monólogo clássico da razão sobre a loucura, quanto pela psicologização secretamente moralista e política da psiquiatria, operou-se , a partir do fim do século XVIII, um trabalho subterrâneo da linguagem da loucura, que irrompe nas “obras de loucos”. Esse trabalho, operado principalmente no campo das artes reata com a livre circulação da loucura da Renascença:

O Goya dos *Disparatados* e da *Casa dos Surdos* dirige-se a uma outra loucura. Não dos loucos jogados na prisão, mas do homem jogado em sua noite. Não está ele reatando, para além da memória, com os velhos mundos dos encantamentos, das cavalgadas fantásticas , das feiticeiras empoleiradas em galhos de arvores mortas? O monstro que sopra seu segredo nos ouvidos do *Monge* não é parente do gnomo que fascinava o *Santo Antônio* de Bosch? (Foucault, 2010/1961, p.523)

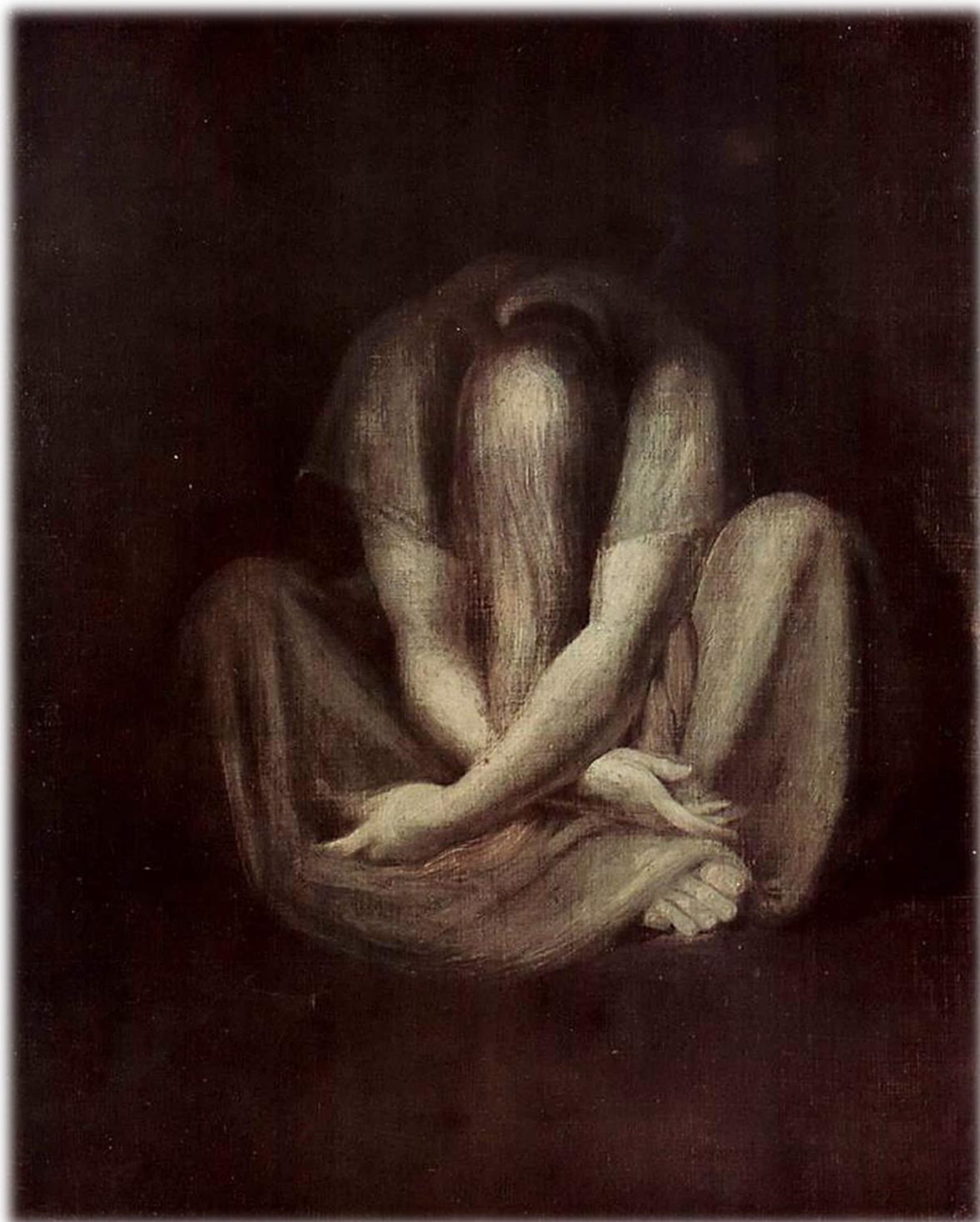


Imagem 3. Johann H. Füssli . *O Silêncio* (1799-1801).

Óleo sobre tela ( 63.5x 51.5 cm).

Kunsthau Zurich, Zurique

No entanto, nesse trabalho subterrâneo da loucura através dos séculos, o conteúdo da “experiência trágica” (Foucault, 2010/1961,p.27) se transforma. O que está em jogo nesse reatamento não são os segredos ocultos de um mundo onde só existem signos ambíguos, mas o nada que se aloja no coração dos homens. Não mais a experiência da loucura como ponto central do universo simbólico em sua totalidade, mas um Nada, que, tomando por forma o desatino clássico, faz-se denuncia dessa “figura fragmentária que de modo abusivo, se apresenta como exaustiva”, desse “conjunto desequilibrado por tudo aquilo que carece, isto é, por tudo aquilo que oculta”, figura e conjunto que é o coração organizativo da experiência clássica, e através dela, a experiência moderna da loucura (Foucault, 2010/1961, p.521-530)

Segundo Foucault, a partir das obras de Sade e Goya, passando por Artaud e Van Gogh, a voz do desatino se transforma no que “há de mais decisivo, para o mundo moderno, em toda obra... isto é, o que toda obra comporta de mortífero e de constrangedor” (Foucault, 2010/1961, p.528).

Em suma, na História da Loucura, obra considerada um marco fundamental na história do pensamento do século XX (Roudinesco, 1994), o comparecimento das manifestações artísticas é fundamental. Da ruína do simbolismo da arquitetura gótica (Foucault, 2010/1961,p.18) às obras de Van Gogh e Artaud (p.530), a arte comparece como um trabalho que testemunha essa experiência abissal que, sob formas diferentes, se abre para o homem ocidental e o indaga, de forma radical, acerca de sua identidade. Assim, no campo da arte, faz-se um trabalho às avessas das reflexões morais e científicas sobre a loucura, dado que estas visam reconciliar o homem moderno “normal” com sua própria imagem.

Nesse sentido, se a produção artística foi no ocidente lugar privilegiado de circulação da experiência da loucura, lugar no qual a arte pode dar voz a sentidos silenciados pela captura da loucura através do conceito de “doença mental” e seus relativos dispositivos institucionais, a música de Schumann pode ser considerada um campo fértil para se indagar sobre o trabalho da loucura associado à arte. No entanto, como vimos anteriormente, a partir de alguns trabalhos selecionados no campo da crítica artística, no tocante ao trabalho de Schumann, tais trabalhos tendem a apreciar quase exclusivamente a linguagem interna e os aspectos formais da obra. A loucura, quando tematizada, é incorporada ao estilo e à poética, no caso presente, à poética romântica. Não cabe aqui, nesse momento, levantar as causas de uma opção de tratamento da obra de Schumann que exclui ou relativiza a experiência trágica, vinculada ao tema da loucura. Cabe apenas apontar, ainda que esses trabalhos contribuam

para a elaboração dessa pesquisa, eles não esgotam as indagações que a norteiam, indagações cujo eixo fundamental é a percepção da loucura. Além disso, esses trabalhos de crítica artística tem como objetivo avaliar as obras a partir de sua gênese, do vínculo delas com seu autor, da relação com outras obras, com o campo cultural e com o momento histórico mais amplo. Ou seja, o foco principal são as obras e as condições que as tornam possíveis. No entanto, ao nos interessarmos pela questão da percepção da loucura a partir dessas obras musicais, a figura do espectador da obra de arte apresenta-se como um elemento crucial para a pesquisa, pois realiza uma função histórica indispensável. Segundo Jean Starobinski :

A história da literatura e da arte tem sido uma história de autores e obras. Ela oprime ou deixou passar em silêncio... o leitor, o ouvinte ou o espectador contemplativo. Tanto a literatura como a arte torna-se processo histórico concreto mediante a experiência daqueles que acolhem suas obras, que as fruem, que as julgam, que por acaso as reconhecem ou recusam, as escolhem ou as esquecem (1978, p.11).

Ou seja, ainda que, como aponta Pareyson, a obra de arte se perfaz através da atividade exclusiva do artista (ou seja, nasce “perfeita”, plena e acabada), é através da atividade de recepção dos espectadores, os outros do artista, que a obra é “executada na sua inteireza”, ou seja, passa a habitar com sua “própria vida” o campo sócio-cultural (Pareyson, 2000, p.218). É a partir do trabalho de percepção, interpretação e julgamento do espectador que surgem e circulam as diversas interpretações da obra, assim como o vínculo dessa com outros campos temáticos, como a loucura. É importante ressaltar que, ao mesmo tempo que é um trabalho particular do espectador, a percepção que este faz da obra é atravessada por fatores sócio-culturais que a contextualizam, revelando não apenas as possibilidades interpretativas a que a obra de arte nos oferece, mas os valores estéticos do contexto sócio-histórico que a acolhe (Jauss, 1978; Frayze-Pereira,1995). Então, dada esta importância da figura do espectador na construção dos sentidos das obras de arte, justifica-se verificar a percepção estética da obra de Schumann por intermédio de uma pesquisa empírica, ou seja, uma percepção registrada concretamente, que possa fornecer material para uma reflexão sobre a loucura, reflexão cujo campo particular, neste projeto, é o campo da Psicologia Social da Arte (Frayze-Pereira, 2010;1995), mais especificamente, centrado no tema da recepção estética ( Pareyson, 2000; Frayze-Pereira, 2010; 1995). Nesse “campo-tema” (Spink, 2003), pretendemos recolher certa percepção da loucura vinculada à produção artística, no caso deste projeto, à produção de Robert Schumann. Acreditamos que uma reflexão sobre a loucura, tal como proposta, possui um compromisso ético e político com um trabalho crítico mais amplo acerca dessa experiência humana. Trata-se de uma experiência – entendida por

Foucault (2010/1961, p. 29) como “trágica” – que, em última instância, desde as relações intersubjetivas cotidianas até as mais altas reflexões filosóficas, indaga os homens acerca de sua própria identidade ( Frayze-Pereira, 1994; 1985). Tal indagação sobre a loucura se inclui em um campo de questões mais amplo, caro à Psicologia Social, que é a discussão sobre a alteridade, tanto do ponto de vista epistemológico (afinal, como se dá, como é possível a experiência do outro) quanto do ponto de vista ético ( quais são os problemas éticos a serem considerados a acerca da experiência do outro).

Em suma, no sentido de definir amplamente os objetivos da pesquisa que programamos, podemos colocar as questões que nortearam nossa reflexão: a partir da audição de obras de Schumann, em que medida é percebida pelos espectadores alguma relação entre essas obras e a temática da loucura? Se essa relação é percebida, quais seriam as suas principais características?

## **2- Objetivos gerais e específicos**

Nosso objetivo mais geral, neste trabalho, foi configurar uma perspectiva acerca da experiência da loucura, elaborada, expressa e transmitida a partir da percepção estética da música.

Em princípio, pretendíamos trabalhar com dois grupos, um grupo formado por músicos eruditos, e outro formado por ouvintes que apreciassem música erudita. Dado que a escuta estética diferenciada depende da formação do ouvinte, nossa convicção é de que tal escolha possibilita a emergência de um valioso material de comparação.

No entanto, devido a uma reavaliação das dimensões possíveis da pesquisa <sup>1</sup>, optamos por realizar a pesquisa com o os grupos de músicos, redução que visa favorecer uma reflexão mais aprofundada, exigida pela complexidade de um tema interdisciplinar. Visto que encontramos importantes pesquisas sobre a experiência do espectador contemporâneo (Frayze-Pereira, 2010; Frayze-Pereira 1995; Freire, 1991), mas nenhum trabalho acerca da percepção de intérpretes acerca de obras artísticas, julgamos, portanto, que seria interessante iniciar esse campo de pesquisa acerca da relação entre música e loucura a partir da percepção particular dos intérpretes, área aparentemente menos explorada. Os intérpretes que executam obras musicais, supostamente tem uma apreensão distinta dos espectadores apreciadores de

---

<sup>1</sup> Todo redimensionamento do trabalho de campo foi elaborado por sugestão da banca de qualificação, na ocasião de realização do Exame Geral de Qualificação

música, porém, sem formação especializada (Pareyson, 2000; Caznok, 2002). Os intérpretes adquiriram, através da sua formação, o potencial de reproduzir os meios técnicos que deram origem à obra, sentidos musicais que ficam cativos para aqueles que não se comunicam a partir da música, ou seja, que não “pensam com música”, parafraseando o que Merleau-Ponty escreve sobre os pintores, em especial Cézanne (Merleau-Ponty, 1966/1980, p.101). Tendo em vista privilegiar ainda mais a especificidade do ofício do intérprete, aquele que tem um contato com as obras musicais tanto como espectador quanto como executor, também optamos restringir o grupo de músicos eruditos aos pianistas, dado que no mesmo redimensionamento da pesquisa acima citada, apenas o *Carnaval Op.9*, famosa obra pianística, foi adotada como peça a ser escutada durante as entrevistas. Desse modo, nosso objetivo do trabalho de campo foi abordar a questão de como, no contexto contemporâneo, a obra de Schumann percebida pelos músicos, assim como explorar em que medida essa percepção teria alguma relação com a temática da loucura. E, a partir desse material empírico buscamos configurar uma perspectiva estética acerca da experiência da alteridade, derivada da percepção realizada por espectadores contemporâneos, de modo a alargar a compreensão dessa complexa questão psicológica e cultural nas suas dimensões epistemológica e ética.

### **3 - Trabalho de Campo**

O campo da recepção estética da obra de Schumann nesta pesquisa foi constituído a partir do registro da experiência de escuta da obra de Schumann por parte de músicos intérpretes. Mais especificamente, realizamos entrevistas individuais com pianistas, entrevistas nas quais solicitamos que elaborassem e expressassem, de forma livre e aberta, a experiência de escuta da peça de Schumann que seria oferecida por nós, o *Carnaval Op.9*. As entrevistas foram gravadas, transcritas e serviram de base para as nossas reflexões. Foram entrevistados 6 intérpretes<sup>2</sup>. Em suma, a pesquisa foi concebida para registrar, em discurso falado, a experiência da escuta estética dos ouvintes (Caznok, 2002), sendo essa escuta o material a ser usado como base para uma reflexão acerca da percepção da loucura, reflexão implicada na interface da Psicologia Social com a Estética.

O trabalho de campo foi estruturado para ser realizado em, no máximo, 5 (cinco) fases, e de uma forma flexível, respeitando a experiência de escuta estética singular de cada entrevistado, assim como a elaboração discursiva dessa experiência. Dado essa premissa de respeitar a experiência singular de escuta e expressão de cada entrevistado, foi necessário

---

<sup>2</sup> Quanto ao número de entrevistas, foi sugerido pela banca de qualificação que o número fosse reduzido de 10 para 5. Realizamos, entretanto, uma a mais que o sugerido pela banca de qualificação.

ativamente recriar flexivelmente a estruturação inicial da entrevista, de forma a favorecer ambiente informal, descontraído e não artificial, na qual escuta pudesse também ser elaborada pelos músicos, assim como criar um ambiente onde a troca de experiências entre o pesquisador e os entrevistados pudessem ser favorecidas. A seguir, apresentamos as fases e algumas características do trabalho.

1- Inicialmente foi feito o contato informal com os músicos, onde eles foram convidados a participar da pesquisa, apresentada a cada um de forma sucinta, assim como pudemos recolher algumas informações pessoais e da formação dos músicos.

2- O espectador realizou a audição de obras de Schumann em um ambiente preparado adequado para facilitar a experiência de escuta estética (Caznok, 2002, p.40 e 41).

Inicialmente, pensamos em utilizar do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte do Instituto de Psicologia (Lapa-USP). No entanto, todos os entrevistados optaram por locais mais familiares para realizar as entrevistas. Assim, as entrevistas foram realizadas na residência dos entrevistados, em locais de estudo e trabalho, assim como em praças públicas. Importante dizer que em algumas ocasiões os entrevistados gentilmente cederam seus próprios aparelhos de som para a realização da pesquisa.

Para a audição, oferecemos em todas as entrevistas, tal como planejado, uma gravação do *Carnaval* Opus 9, de 1834. Seguem alguns detalhes sobre a peça, visando justificar a sua escolha.

## 2.1- O Carnaval

O *Carnaval Op.9* é um ciclo de 20<sup>3</sup> pequenas peças composto por Robert Schumann entre os anos de 1834 e 1835, e publicado em 1837. Dentro da obra de Schumann, o *Carnaval* é uma das obras compostas na década de 1830, em que Schumann compôs quase exclusivamente para piano. Além do *Carnaval*, fazem parte dessa coleção as *Variações ABEGG* Op.1, a suíte de miniaturas *Papillons* Op.2, os *Estudos Sinfônicos* Op.13, a suíte *Cenas Infantis* Op.15, as *Fantasiestücke* Op.12, o ciclo das *Kreislerianas* Op.16, e os conjuntos *Novelletten* (Op.21) o conjunto *Humoresque* Op.20. Todos esses conjuntos, ciclos ou variações, se caracterizam por ser mosaicos de peças diferentes e relativamente

---

<sup>3</sup> O número de peças varia entre 20 a 22, dependendo da inclusão ou não das *Sphinxes* enquanto peças, ou caso se considere *Paganini* uma peça independente ou um *Intermezzo* da *Valsa Allemande*

independentes, mas que também se articulam entre si enquanto um conjunto, a partir de fundamentos musicais - como por exemplo, um eixo harmônico- e extramusicais (como por exemplo, referências literárias e autobiográficas) .

O *Carnaval* Op.9 é uma obra multifacetada, marcada pela intertextualidade romântica (Waizbort, 2006 ). Em sua composição, enquanto conjunto, articulam-se de múltiplas maneiras realidades heterógenas.

Para sua interpretação concorrem aspectos autobiográficos (alusões a amigos e amores, como Chopin e Clara), assim como os heterônimo de Schumann (Florestan e Eusebius), aspectos estritamente musicais (como a estrutura harmônico, assim como o uso de um conjunto de notas como processo gerativo das miniaturas; uso de melodias de outras obras suas e de outros compositores), elementos teatrais e literários (como a referência a *comedia de dell'arte* italiana , assim como ao carnaval e ao baile, tema constante da literatura romântica), assim como poéticos ( a noção romântica de “fragmento” desempenha importante papel no ciclo). Além disso, esses aspectos heterogêneos tecem relações imbricadas : as notas gerativas (aspecto musical), por exemplo, remetem a cidade natal da noiva de Schumann na época da composição (aspecto biográfico). Além disso, as peças *Chopin* e *Paganini* podem ser pensadas tanto como aspectos biográficos <sup>4</sup> quanto como referências alusivas de caráter musical. Além disso, Schumann é caracterizado nas peças por heterônimos (aspecto biográfico e poético), o que podemos associar às máscaras dos personagens da *commedia dell'arte* (um aspecto teatral e literário).

Esse entrelaçamento criativo forneceu material para interpretações distintas, que vão desde o aspecto estritamente musical (Rosen, 1995, p.221-222), até o aspecto biográfico e psicológico (Ostwald, 2000), além de mesclas das duas dimensões fundidas em uma análise poética (Vermes, 2007, p.95-106 ).

Não pretendemos aqui oferecer um inventário das interpretações da obra, muito menos oferecer uma análise e interpretação exaustiva própria. Dado que o *Carnaval* não é, nessa pesquisa, o objeto de estudo, mas apenas a obra escolhida como disparadora de uma

---

<sup>4</sup> Sobre Chopin, Schumann chegou a conhecê-lo pessoalmente, além de ter se interessado pela obra compositor polonês em seus artigos críticos. Sobre Paganini, Schumann sempre admirou o lendário violinista, e foi , segundo Ostwald (2010, p.64) marcado por uma apresentação de Paganini em Frankfurt em 1830. Por todo sua vida realizou trabalhos a partir das obras do famoso violinista, inclusive em sua época de internamento (Ostwald, 2010, p.325).



interpretação fornecida pelos intérpretes, limitamo-nos a expor sucintamente os principais aspectos da obra.

O do *Carnaval* tem como subtítulo “ pequenas cenas sobre quatro notas”. Assim, parece didático explorar primeiramente os elementos “extramusicais” que compõem as “cenas”, e posteriormente os elementos mais propriamente “musicais”, ainda que numa obra intertextual essas dimensões possam se organizar de forma imbricada tanto no projeto poético- parece ser esse o caso-, quanto na experiência de escuta e interpretação musical.

Quanto aos elementos extramusicais, primeiramente devemos atentar aos títulos. Em primeiro lugar o título maior da peça, *Carnaval*, referência as festividades de máscaras italianas, o que já convida a pensar cada miniatura como um desfile de personagens, danças e pequenas cenas.

Sobre as “ quatro notas” do subtítulo, elas são lá/ lá bemol, mi bemol, dó, si , que na notação germânica correspondem as letras A / As, Es, C e H, que são organizadas em 3 sequências, as *Sphinxes*. Essas letras podem formar a palavra “Asch”- de fato , formam com perfeição na segunda Sphinx- , que é o nome da cidade natal de Ernestine Von Ficken, noiva de Schumann na época da composição do *Carnaval*<sup>5</sup>. Em segundo lugar, o próprio sobrenome do autor , Schumann, possui as letras A,S,C, H. Além disso, a palavra alemão para carnaval, *Fasching* , possui em seu centro a palavra *asch*. Ainda, *ASCH* contem as primeiras letras para *Aschermittwoch*, a palavra alemão para quarta feira de cinzas.

Passando aos títulos das peças, seguem a lista deles:

**N./ Título/ Tonalidade/ Andamento/ Ritmo/ N.Compassos**

1 – Prémabile - lá bemol maior / Quase Maestoso/ ternário/139

2- Pierrot -mi bemol maior / Moderato/ binário/50

3- Arlequim -si bemol maior / Vivo/ Ternário/44

4- Valsa noble -si bemol maior/ Un poco majestoso /ternário/40

5- Eusebius -mi bemol maior / Adágio / binário/ 32

---

<sup>5</sup> Sobre a peça, Schumann escreve a amiga Henriette Voigt, em setembro de 1834, “Eu acabei de descobrir que o nome da terra natal de Ernestine, ASCH, é muito musical e contem letras que também aparecem em meu nome. Eles eram símbolos musicais” (Ostwald, 2010, p.115)

6- Florestan -sol menor / Passionato / ternário/56

7- Coquette -si bemol maior / Vivo / ternário/60

8- Replique -sol menor / L'istesso tempo / ternário/16

### *Sphinxes*

9- Papillons - si bemol maior / Prestíssimo / binário/32

10- ASCH-SCHA (Lettres Dansantes) - mi bemol maior / Presto/ ternário/32

11-Chiarina – dó menor / Passionato/ ternário/40

12- Chopin – la bemol maior / Agitato / binário (composto, 6/4)/14

13- Estrella – fá menor / Com afeto / ternário/36

14- Reconnaissance- lá bemol maior, si maior, la bemol maior / Animatto/ binário/60

15- Pantalon et Colombine – fá menor ,fá maior / Presto/ binário/38

16- Valsa Allemande- la bemol maior / Molto vivace/ ternário/ 24

16b-Intermezzo / Paganinni- fá menor , lá bemol maior/ Presto/ binário/61

17- Aveu- lá bemol maior/ Passionato/ binário/12

18- Promenade- si bemol menor , ré bemol maior / Com motto/ternário/ 83

19- Pause- lá bemol maior / Vivo precipitandosi/ ternário/ 27

20- Marche des Davidsbündler contre les Philistins- lá bemol maior /Non Allegro ternário/  
283

Os títulos se referem às personagens- reais e imaginários- e eventos – pausas , reencontros, passeios, cenas amorosas ,danças, etc.

As peças Pierrot (2), Arlequin (3) , Pantalon et Colombine (15) são referência a *commedia dell'Arte*, teatro cômico italiano, popular, satírico, realizado nas ruas e itinerante, onde atores mascarados atuavam de improviso, a partir de personagens tipificados e um conjunto de cenas comuns (Henke,2002). Compartilhando elementos do carnaval, do circo, da pantomima, dos bufões medievais e renascentistas, dos saltimbancos, do teatro de

marionetes, etc, a *commedia dell'arte* faz parte da universo carnavalesco medieval e renascentista (Bakhtin,1993), sendo precedida e em larga medida derivando da celebração do carnaval, o que aponta que as referências ao personagens da *commedia dell'arte* então em profunda sintonia com o referência do título.

Quanto aos aspectos autobiográficos , as peças *Eusebius*(5) e *Florestan*(6) se referem aos heterônimos que o compositor criou em 1831, e que seriam referências constantes nas suas peças da década de 1830, assim como em seus criativos escritos de crítica musical. Sobre os heterônimos de Schumann, o que aqui importa é que eles são operadores estilísticos em sua obra musical e de crítica literária. Florestan é o lado seguro, extrovertido, impetuoso; Eusebius a parte introspectiva, reflexiva, melancólica e sonhadora (Rosen,1995, 702; Chernaik,2011; Schumann, 1877).

A seguir temos, como referência indubitável, os títulos *Chopin* (12) e *Paganini* (16b) , que se referem aos músicos Frédéric Chopin (1810-1849) e Niccolò Paganini (1782-1840), músicos cujos trabalhos Schumann admirava. Em ambas as peças existem referências ao estilo musical de cada compositor.

Em seguida, vêm as referências femininas: *Coquette* (7) , *Chiarina* (9) e *Estrella* (13). É lugar comum na literatura considerar a peça *Chiarina* (9) como um retrato musical de Clara Wieck ( ex: Rosen, 1995,p.222; Vermes, 2007, p.96). A principal pista para essa alusão se dá pelo fato de “Chiarina” ser o diminutivo de “Chiara”, a variante italiana para “Clara” ; no entanto, as notas que iniciam a peça ( lá bemol, dó, si) formam a palavra ASCH, cidade natal da noiva de Schumann na época, Ernestine.

Quanto a *Estrella* (13), algumas interpretações apontam que a peça é um retrato da noiva de Ernestine (Ostwald, 2010, p.112; Vermes, 2007, p 96; Pereira, Lourenço & e Ferreira-Lopes, 2014). No entanto, em nenhuma dessas interpretações é oferecido algum dado biográfico- tal uma declaração de Schumann sobre a referência- ou qualquer dado hermenêutico que aponte para uma referência particular à Ernestine nessa peça; as referências, por exemplo, a segunda *Sphinx* em *Estrella*, também é referência em todas as peças após *Papillons*. Enfim, temos *Coquette* , que possivelmente faz referência a uma moça sedutora flertando, peça a qual se segue *Replique*, que pode ser pensada como resposta ( na mesma tonalidade que *Florestan*, a peça anterior a *Coquette*...). No entanto, nas fontes consultadas, não existe qualquer referência a algum caso amoroso específico de Schumann.

Quanto à referência literária, assim como no *Papillons* (Op.2), é Jean- Paul a grande referência. Diferente de *Papillons*, peça para qual Schumann deixa anotações acerca de trechos do baile descrito em no romance *Flegeljahre* que se referem a cada uma das *Papillon*, não existe nenhuma referência direta no *Carnaval* à obra de Jean- Paul. No entanto , alguns princípios poéticos contidos na obra de Jean-Paul são atualizados no *Carnaval*: o gosto pelo mistério , pelos significados ocultos e duplos sentidos; a combinação do humor, do grotesco e do sentimentalismo; as reviravoltas surpreendentes na narrativa, as tramas labirínticas (Jensen, 2005, p. 141); o uso de alteregos duplicados no interior da obra (Vermes,2007,p.78), assim como a construção de uma poética irônica reflexiva, na qual arte toma a si mesma como tema, ou uma obra toma outra como tema, ou ainda, a autor irrompe como elemento no interior da obra (Vermes, 2007, p.151; Rosen, 1995, p.78). Todos esses aspectos visam criar um efeito labiríntico e crítico na obra de arte.

Por exemplo, do mesmo modo, como aponta Vermes (2007, p.84) que o livro *Flegeljahre* é um apêndice ampliado da obra anterior *Titan*- uma transmutação, um desenvolvimento e leitura, no sentido amplo, da obra anterior-, Schumann inclui citações da obra anterior *Papillons* no *Carnaval*, seja a citação literal, como em *Florestan*, seja como um título alusivo da nona peça do *Carnaval*, a peça *Papillons*. Outro exemplo de analogia é que, do mesmo modo como Jean-Paul frequentemente interrompe sua narrativa para fazer digressões pessoais, Schumann interrompe, como descrito, a peça *Florestan* com a citação de da *Papillons* Op.2. - inicialmente de uma forma insinuante e logo interrompida, e em seguida em uma forma mais explícita completa e integrativa-, abrindo a peça *Florestan/ Carnaval* para um “diálogo” com outro ciclo, assim como apresentando alusivamente a figura do autor, elo em comum entre as peças (Vermes, 2007, p.63; Rosen,1995,98-100).

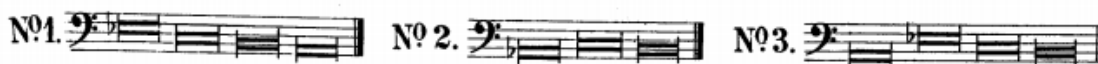
Enfim, a última peça, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, é uma alusão a Liga de Davi, uma associação em parte real, e parte imaginária, criada por Schumann em 1835.

Ou seja, não se trata de uma música programática, na qual cenas representadas nos livros seriam representadas musicalmente. Trata-se de uma influência poética da forma narrativa e o clima psicológico da obra de Jean Paul no *Carnaval*. Como bem aponta Jensen (2005, p.141) , esses modelos literários de Jean-Paul e Hoffmann tiveram mais influência na concepção de gênero musical, nos projetos composicionais dos primeiros trabalhos de Schumann do que o gêneros clássicos tradicionais, tais como a sonata, o concerto, etc.

Passando a aspectos propriamente musicais, a peça *Carnaval*, como dito, tem como subtítulo “pequenas cenas sobre quatro notas”. Essa notas são mi bemol, si e lá/lá bemol, que na notação germânica correspondem as letras Es, C, H, A/As. Schumann elabora três sequências de notas, que denomina *Sphinxes* (esfinges). As sequências são 1) mi bemol, dó, si, lá; 2) lá bemol, dó, si; 3) lá, mi bemol, dó e si.

Seguem as *Sphinxes*, como notadas na partitura:

### **Sphinxes.**



As “esfinges”<sup>6</sup> estão registradas na partitura, em uma notação diferenciada, e existe polêmicas se as esfinges devem ou não ser executadas.<sup>7</sup> Todas as peças do ciclo, de uma forma ou de outra, remetem as esfinges. As notas das *Sphinxes* servem, de maneiras diversas, como base na geração de motivos para peças do carnaval. As peças de *Pierrot à Papillons* (2 a 9) estão baseadas na terceira *Sphinx* (que possuem as mesmas notas da primeira *Sphinx*, mas em ordem diferentes). Em *Préambule*(1) existe o uso da segunda *Sphinx* que é reencontrada em *Pause*, na segunda parte. A segunda parte, que começa em *Lettres Dansantes* (10), é baseada todo na segunda *Sphinx*, onde o Lá natural é substituído por Lá bemol, e o Mi bemol é retirado. A única exceção é *Chopin* (12) e *Marche des Davidbundler contre les Philistins* (20). Seguem alguns exemplos de uso das *Sphinxes* na primeira parte do *Carnaval*:

*Préambule*( compassos 95-97)



<sup>6</sup> O nome “sphinxes” pode remeter à misteriosa figura da mitologia egípcia e grega. Também pode remeter a um tipo de mariposa noturna, em oposição possível à figura diurna *Papillon* (borboleta), também evocada por Schumann em suas obras.

<sup>7</sup> Vermes (2007, p.96) aponta que as esfinges não são destinadas a execução. No entanto, alguns intérpretes ilustre do *Carnaval*- como Rachmaninoff, Alfred Cortot, Horowitz, Guimar Novaes, e mais recentemente, Mitsuko Uchida- executam o trecho *Sphinxes*. Na partitura que usamos na presente pesquisa, apesar da forma de notação das *Sphinxes* ser “esquisita”, não existe qualquer indicação para que não se execute o trecho.

*Pierrot* (compassos 2 e 3)

**Moderato.**

*p*

*Ad.*

*Arlequin* (primeiro compasso)

**Vivo.**

*p*

*Valsa Noble* (compassos 1 e 2)

**Un poco maestoso.**

*Eusebius* (compassos 1 e 2)

**Adagio.**

*sotto voce*

*senza Ad.*

*Florestan* (primeiro compasso)

**Passionato.**

*Ped.*

*Coquette* (quarto compasso)

*p*

*Replique* (quarto compasso)

*Papillons* (primeiro compasso)

**Prestissimo.**

*Ped.*

*sf quasi Corni*

A.S.C.H./S.C.H.A (Lettres Dansantes) (primeiro compasso)

**Presto.**

*p leggierissimo*

Chiarina (primeiro e segundo compasso)

**Passionato.**

*f*

Estrella (primeiro e segundo compasso)

**Con affetto.**

*ff*

Reconnaissance (primeiro compasso)

**Animato.**

*pp*

*sempre staccato*



*Pantolon et Colombine* (primeiro compasso)



*Valsa Allemande* (primeiro e segundo compasso)



*Intermezzo-Paganinni* (compasso 26)



*Aveu* (compasso 1 e 2)



*Promenade* (primeiro e segundo compasso)



*Pause* (compassos 6-8)



No âmbito tonal, as *Sphinx* servem de referência para construção da estrutura tonal do ciclo, estrutura que lhe confere a sólida unidade que subjaz à multiplicidade e inconstância do *Carnaval*. A tonalidade de *Carnaval* é centrada em torno Lá bemol maior, que exerce função de tônica. O Lá natural da terceira *Sphinx* age quase sempre como uma dissonância que é resolvida em um Si Bemol, o que move a peça as obras para a tonalidade dominante Mi bemol Maior ou para tons próximos, relacionados à região da dominante, Si bemol maior (dominante da dominante) e Sol menor (anti-relativa da dominante e relativa de Si bemol maior). Na segunda parte, O Lá bemol da segunda *Sphinx*, que domina totalmente a segunda metade do *Carnaval*, atrai a peça de volta para a tônica (Lá bemol maior), assim como para as tonalidades da subdominante (Ré bemol maior) e da relativa menor (Fá menor). Apenas uma peça está na tonalidade da subdominante, justamente a penúltima das “cenas”, *Promenade* (18), caso consideremos *Pause* (19) mais como uma preparação para o último movimento, ambos na tônica Lá bemol maior. Isto dá ao *Carnaval* uma estrutura tonal tradicional, típica, por exemplo, das fugas de *O Cravo Bem Temperado* e das sonatas clássicas: um movimento inicial da tônica para a dominante, seguido por um retorno à tônica, com a mediação do uso da subdominante (Rosen, 1995, p.222).

Ainda, acerca das referências musicais, vale ressaltar mais uma vez a referência a Schubert na primeira e última peça. Como antes dito, elas são peças compostas a partir de um conjunto de variações inacabadas de Schumann sobre a *Sehnsuchtwaltz* D.365 (Op.9) n.2, de Schubert. Vermes (2007,p.98) ainda aponta a referência a Bach na composição do ciclo, em particular a referência a *Arte da Fuga* BWV 1080, obra que Schumann estudava na época da composição do Carnaval, e uma das peças em que Bach usa as notas que correspondem as letras do seu nome- si bemol, lá, do, si natural (B-A-C-H)- para gerar um dos motivos da composição:

...interessante observar que durante o período que trabalhou no ciclo o compositor dedicou-se ao estudo da música e J.S. Bach, particularmente da *Arte da Fuga*, e utilizou a obra desse compositor como referência do ciclo ao dizer que ter utilizado um “daqueles jogos musicais que já não são novidade, um vez que Bach nos proporcionou o modelo” (Vermes, 2007, p.98)

Por fim, além da primeira peça da *Papillons* Op. 2, que aparece transposta em *Florestan*, existe a inclusão na última peça do *Carnaval*, *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*, da *Grossvatertanz* (dança do vovô), melodia tradicional do século XVII, geralmente executado ao final dos bailes (Vermes, 2007, p.88). Como aponta Vermes (2007), seguindo uma já tradicional interpretação (Todd,1994, p.83), a citação da dança é uma alusão aos Filisteus, figura que representa a mediocridade, a futilidade e o conservadorismo do gosto burguês<sup>8</sup>. A *Dança do Vovô* aparece no baixo, e associação comum é de que ela é exposta para logo ser suprimida pelo retorno da *Marcha da Liga de Davi* na melodia superior, numa alusão à vitória da vanguarda musical sobre os valores conservadores e fora de moda.



*Tema do Grossvatertanz em sua primeira aparição na Marche des Davidsbündler contre les Philistins.*

<sup>8</sup> A *Grossvatertanz* também aparece no *Finale* das *Papillons* Op.2. No entanto, segundo Vermes (2007, p.102), se na *Papillons* a *Grossvatertanz* tem papel de aludir aos cena do baile, no último movimento do *Carnaval* ela, além de ser uma citação da obra anterior, faz referência “ao filistinismo, uma associação clara na época”.

Enfim, em uma interpretação menos didática, mais fluida e poética do *Carnaval* do que a que acabamos de oferecer, escreve MacAuslan:

[tal como os romances de Jean-Paul] O *Carnaval* de Schumann é igualmente caprichoso. O que confere energia e forma (solta), paradoxalmente e apropriadamente, é o espírito humoristicamente centrífugo do carnaval: um mundo em que tudo também é uma outra coisa. Sua estrutura é desconcertante, e seus títulos e padrões temáticos são mistificações intencionais. A obra é um caleidoscópio de gênero e estilo- o fantástico, o espirituoso, o bem humorado, o sentimental, e o incongruente. E a peça joga com a confusão de identidades, imagens divergentes e enredos amorosos, movendo-se [...] em direção a uma conclusão triunfantemente desequilibrada, conclusão que se dá em um soufflé de amor e arte, mágica e humor. Esses temas e personagens, alguns levemente disfarçados, estão entre aqueles sugeridos no *Carnaval*. Os títulos das peças invocam, em uma tecido ilusório construído de fato e ficção, um elenco que vai *Commedia dell'arte* até o círculo de artista ( “Florestan”, “Eusebius”, “Chiarina”, “Chopin”, “Estrella”), junto com mágico do violino (“Paganini”), imagens disparatadas (Esfinges, borboletas, letras dançantes), danças, e alguns eventos que são aludidos através de vestígios ( “ Replique”, “Reconnaissance”, “Aveu”, “Promenade”). Isso compõe uma sequência estonteante de cenas fugazes, cenas demais para comunicarem alguma estrutura ou formato claro; foi notado naquele tempo, em resenhas [de um modo geral] negativas de 1837, que “algumas danças sobressaem, e depois tudo é turbilhão rodopiante”, no que parece ser “uma miscelânea” (MacAuslan, 2013, p. 60).

Além do *Carnaval*, levamos para as entrevistas uma extensa discografia que incluía as principais peças de Schumann, caso surgisse durante determinada entrevista a ideia de escutar algum outro trabalho do compositor, o que de fato aconteceu em algumas ocasiões.

3- Após a audição dessas peças selecionadas, a recepção estética dos músicos foi coletada através da técnica de relatos orais (Queiroz, 1988)<sup>9</sup>. O trabalho no campo dos relatos orais resulta na obtenção de material extremamente rico e pode servir posteriormente para a reflexão, segundo referenciais teóricos diversos, em áreas diversas do conhecimento como a Sociologia, a Antropologia e a Psicologia Social. Dentro do campo dos relatos orais, este projeto escolheu recorrer a técnica dos “depoimentos pessoais” (Queiroz, 1988). Esta técnica foi escolhida porque é estruturada de forma que o relato oral possa ser dirigido a responder questões específicas delineadas pelo pesquisador, sendo que este poderá, portanto, imprimir certa orientação à entrevista (Michelat, 1987; Frayze-Pereira, 1995). No caso, o objetivo do depoimento pessoal é coletar as experiências dos músicos acerca da audição da obra de

---

<sup>9</sup> No projeto de IC/Fapesp , sob orientação de João Augusto Frayze-Pereira, pudemos nos familiarizar com o manejo dessa técnica.

Schumann, assim como outras associações que podem ocorrer a eles a partir da experiência de audição. Importante apontar que, ao mesmo tempo em que dá voz a toda uma dimensão subjetiva do entrevistado, a técnica dos depoimentos pessoais permite recolher dados que transcendem o caráter individual do narrador, questões que se inserem no campo coletivo ao qual o narrador pertence.

4- Após primeira coleta do discurso dos ouvintes acerca de sua experiência, introduzimos na entrevista o tema da história de vida de Schumann, referindo brevemente à questão da loucura do compositor, a partir da leitura de uma pequena biografia, um resumo do trabalho biográfico que realizamos (cf. capítulo 2) . Feita essa referência, propomos uma nova audição das peças. Mas a referência aos sofrimentos psíquicos do autor , associados a quadros psicopatológicos (melancolia, mania, esquizofrenia, etc), foi abordados espontaneamente pela maior parte dos entrevistados, de forma que em algumas entrevista , apenas solicitamos que os entrevistados discorressem um pouco mais detalhadamente sobre a relação que percebiam entre essa dimensão é a poético/ musical. Fizemos isso ao fim das entrevistas, de forma a não interromper o andamento espontâneo da narrativa da experiência. Apenas em uma entrevista foi necessário inserir esse elemento biográfico (através da leitura do resumo da biografia), pois a entrevistada não havia feito qualquer referência à questão propriamente ligada à loucura/ adoecimento psíquico/ internação.

5- Durante o processo de entrevista, percebemos que aspectos importantes relativos à expressão da experiência de escuta, dignos de serem registrados, eram perceptíveis nos momentos antes e durante a escuta do *Carnaval Op.9*. Dado esse fator, escolhemos gravar a entrevista como um todo.

Complementarmente ao material das entrevistas, foram coletados materiais diversos como revistas especializadas, programas musicais, entrevistas com músicos que se tornaram celebridades, notáveis por suas interpretações de Schumann, como Martha Argerich, Alfred Cortot e Mitsuko Uchida. A ideia é que esses materiais puderam dar suporte mais amplo à análise. Segundo Queiroz (1988), e mais recentemente Becker (1999), o uso de diversos materiais nas pesquisas em ciências sociais (entre as quais se inclui a Psicologia Social) se caracteriza como necessidade, isto é, tendo em vista a complexidade dos fenômenos a ser abarcada, esse uso contribui para reforçar o rigor da pesquisa.

Cabe observar que nas entrevistas que coletamos, dado que a experiência de elaboração subjetiva e expressão verbal de uma escuta estética pode ser relacionada com uma série de aspectos, tentamos intervir muito pouco no material bruto coletado. Nós nos limitamos a retirar alguns trechos em que o entrevistado transcorria longamente sobre tópicos relativamente afastados do tema da pesquisa, retirar trechos repetidos, e organizar a entrevista como uma síntese que 1- articula uma descrição do pesquisador acerca da sua compreensão da experiência perceptiva dos intérpretes com trechos significativos das entrevistas, de modo a fornecer, entre as duas falas, uma mútua iluminação e 2- Substituir a ordem cronológica, em que concretamente se desdobra a entrevista, por uma ordem lógica, onde possíveis articulações entre os temas e aspectos perceptivos possam ser oferecidos de forma mais direta. Assim, acerca da experiência da escuta da música de Schumann, através desse tratamento das entrevistas visamos oferecer com mais clareza os aspectos do trabalho de campo que se articulam com nosso tema de pesquisa.

Feitas essas considerações técnicas com as quais buscamos fundamentar e expor formalmente o trabalho que realizamos, torna-se necessário apresentar o personagem que norteou essa pesquisa- Robert Schumann. É o que realizamos a seguir, dando início à caracterização do campo da recepção estética da vida e obra do artista.

## Capítulo II - Schumann: vida e obra

### 1- Vida: uma perspectiva biográfica

#### *I - Sem Opus*

Robert Schumann nasceu no dia 8 de junho de 1810, na pequena cidade de Zwickau, na Saxônia, sendo o quinto filho de August Schumann -livreiro, editor e escritor de romances populares- e Johanne Christiane Schumann ( nascida Schnabel). O ambiente norteado pela atividade do pai propiciou a Robert o primeiro contato com o campo da literatura, campo com o qual o compositor irá dialogar durante toda sua carreira de compositor; em especial a literatura romântica alemã- Hoffmann, Goethe, Jean Paul Richter e Heine, entre outros – que fornecerá elementos centrais para a futura poética musical de Schumann, assim como para suas práticas literárias de crítica musical.

Robert começou as aulas de música aos sete anos, com o organista da igreja local Johann Gottfried Kuntsch - para quem Robert, no futuro, dedicara algumas pequenas peças para piano, com quem, segundo sua autobiografia, aprendeu rapidamente os rudimentos de teclado e da harmonia. Algumas composições já foram criadas entre 7 e 8 anos. Sua formação escolar também é excelente, aprendendo latim, grego e francês antes de completar 9 anos. Além disso, seu pai era particularmente interessado na formação dos filhos, cuja educação regular foi suplementada pelos livros da coleção particular da família. Isso talvez, em parte, explique porque Robert Schumann era muito mais erudito do que outros músicos notáveis da sua geração. Além disso, seus talentos musicais também foram estimulados através de compra de partituras, a compra de um piano e com a organização de pequenas audições após o jantar. Além da inteligência, a precocidade e extroversão, estavam também presentes no jovem Schumann a queda pelo improvisado e pela criação de pequenos quadros / gestos musicais baseados em elementos extra-musicais- vozes, estilo de pessoas, paisagens, cenas etc-, características que marcaram toda obra de Schumann, que será , paradoxalmente, estilizada em uma forma de compor, em uma poética (Rosen, 1995, p.647- 710).

Aos quinze anos, Robert Schumann perde sua irmã mais velha, Emilie, que faleceu no fim de 1825. A forma como Emilie morreu, assim como ao suposto adoecimento crônico (físico e mental) que acompanharia o declínio de sua saúde até sua morte, são dados que ainda não foram clarificados de forma conclusiva. No entanto, há fortes evidências que

indicam que ela se suicidou, e que sofria de adoecimento de pele crônico assim como de distúrbios psíquicos.

Dez meses depois, em agosto de 1826, Robert perde seu pai, que estava doente havia alguns anos. Desta época data o início de seus diários, nos quais incessantemente escreve detalhadamente sobre vida cotidiana e íntima, suas impressões sobre si mesmo e os outros, suas relações afetivas, mudanças de humor, aspirações artísticas, preocupações com a saúde etc, para que pudesse passar “*horas dolorosas devorando as memórias de tempos mais felizes*”(Ostwald, 2010, p.23). Estes escritos são um dos principais pilares das suas biografias. De fato, a escrita sempre concorreu com a composição, durante a vida Robert Schumann.

Data ainda da adolescência, além da prática musical, as primeiras produções literárias (poemas e novelas inacabadas), o estabelecimento da amizade com Emil Flechsig, primeira de muitas amizades masculinas intensas; assim como o contato com a literatura de Jean Paul Richter (1763- 1825), autor romântico cuja obra permanecerá durante toda vida uma referência para Schumann. Também dessa época o contato com Agnes Carus, cantora amadora, oito anos mais velha e casada, que tomou Robert como seu pianista nos saraus que ela realizava em Zwickau. Foi a partir dos ensaios com ela que, provavelmente, Schumann teve contato com a música (vocal) de Franz Schubert, na época praticamente desconhecido fora de Viena. Um envolvimento amoroso da parte de Schumann é apontado em seus diários, sem que haja qualquer menção a qualquer correspondência da parte de Agnes.

## *II - Papillons*

Em 1828, Schumann muda-se para Leipzig para estudar direito, por motivos que envolviam a pressão da família e a perspectiva de uma carreira segura. Em Leipzig, existe dúvida acerca da assiduidade de Schumann ao curso de direito. Sabe-se que, mais tarde em sua vida, Schumann demonstrou bons conhecimentos de questões legais. O que se sabe é que Schumann, em Leipzig, praticava horas em um piano alugado, assim como fazia longas caminhadas pelo parque municipal, onde escrevia poesias.

Bem próximo de seu aniversário de 18 anos, Schumann tem seu primeiro evento “psicopatológico”. O relato de Schumann aponta para um experiência de pânico e de sensação de enlouquecimento. Segundo a avaliação psiquiátrica de Peter Ostwald, Schumann passou por uma desordem dissociativa momentânea, relacionada ao stress causado pela leitura da



novela *Siebenkäs*, de Jean Paul-Richter. Passa a fazer uso de bebidas alcoólicas frequentemente, entre outros motivos, para estimular a criatividade. Para o mesmo fim, passa madrugadas lendo e escrevendo, o que contribui para sintomas de insônia que passam a atormentá-lo.

Em meio a efervescência cultural de Leipzig, entre as operas e missas na Gewandhaus<sup>10</sup> e os sarais na casa do casal Carus – que mudaram-se para Liepzig-, Schumann realiza suas primeiras composições originais: colocou em música vários poemas de Justinus Kerner (1786- 1862), um médico envolvido com temas sobrenaturais, que escreverá um livro sobre estudos parapsicológicos.

Ainda em 1828, Schumann tem seu primeiro contato o professor de piano Friedrich Wieck. Wieck, com 42 anos na época, estava promovendo um método que ele clamava revolucionário no ensino de piano, e aplicava esse método aos seus filhos, sendo que a menina, Clara, viria a ser a futura esposa de Schumann, além de considerada uma das maiores pianistas do século XIX (Silva, 2011).

Schumann passou a ter aulas com Wieck, mas sua frequência era errante, assim como era problemática sua relação com o professor. Surge a primeira composição de Schumann para piano, a *Polonaise para quatro mãos*, composição ligada a companhia musical e romântica de Emilie Reichold, outra aluna de Wieck. Outras duas composições surgem, *Variações sobre um tema do Príncipe Louis Ferdinand da Prussia* e um quarteto de cordas. Junto às outras duas primeiras já mencionadas, essas composições são marcadas pela inexperiência, pela impetuosidade, pela improvisação e são comumente inacabadas, sendo que alguns de seus trechos mais tarde serão reusados em obras de sucesso.

No começo de 1829, Schumann muda-se para Heidelberg, onde pode seguir seus estudos de direito, e ao mesmo tempo ter aulas de música com Anton Justus Thibaut, famoso tanto como jurista quanto como erudito em música sacra.

Em Heidelberg, Schumann relata nos diários beber quase todos os dias, ter ressacas horríveis e se sentir muito insatisfeito e solitário. Sua maior ocupação, nessa época, ao que parece pelas suas cartas a Wieck e relatos de um colega de curso, foi a prática do piano e o estudo / análise de composição para piano de outros autores, como Rossini, Schubert e Mocheles. Na mesma época desses estudos, Schumann tenta compor uma sinfonia (cujo

---

<sup>10</sup> Famosa sala de concertos de Leipzig

manuscrito dos fragmentos foi encontrado), sendo que seus recursos técnicos eram incipientes. Nessa época compõem também algumas pequenas peças brilhantes chamadas Papillons (borboletas), que serão mais tarde incorporadas a *Papillons* Op.2 ou modificadas e incorporadas a composições tardias - como o *Carnaval* Op. 9. Também datam dessa época as Variações Abegg (Op.1), peça escrita em estilo virtuoso, cujas variações remetem as letras A.B.E.G.G. (Lá, Si, Mi, Sol, Sol). Tanto o estilo minimalista das Papillons, quanto o jogo com letras e a literatura são marcas que percorreram toda a carreira musical de Robert Schumann.

Schumann participa da vida social da cidade como pianista, despertando muita admiração. No entanto, cada vez mais, se retira da cena social e se dedica ao estudo de piano. Data dessa época a *Tocatta em Dó maior*, que mais tarde Schumann dedicaria a Ludwig Schunke.

Também datam do começo de 1830 os primeiros sintomas de um problema na mão direita, que mais tarde encerrariam sua carreira de pianista. Schumann, em seus diários, faz referência a seu “dedo anestesiado”. Em meio às intensas bebedeiras- que se seguiram a um mês de ensaios exaustivos- Schumann percebe mais uma vez sintomas de distúrbio auditivo, assim como de insônia. Seus relatos no diário indicam um estado constante de tristeza e pensamentos suicidas. Em setembro, em uma carta escrita a Ernst Carus, Schumann relata dores extremas no dedo anelar da mão esquerda.

Durante o feriado de Pascoa, em viagem a Frankfurt, Schumann assiste a apresentação do lendário violinista Niccolò Paganini<sup>11</sup>, com quem fica muito impressionado. Ostwald liga esse encontro com o fato de Schumann não ter resistido à influência da música italiana, com brilho e virtuosismo característicos, assim como ao estilo de Paganini, em varias de suas peças, como o *Carnaval* e os *Estudos Sinfônicos*; ainda, Schumann transcreveu vários dos *Caprices* do virtuoso italiano para piano (Opp.3 e 10), e mesmo hospitalizado, no fim de sua vida, Schumann escrevia acompanhamentos para peças solo de Paganini.

Durante meses, Schumann medita sobre seu futuro junto a sua mãe, para quem descreve uma dura rotina de estudos ao piano. Schumann decide se dedicar à formação para a carreira de virtuose ao piano, a despeito da sua idade (20 anos) e do estudo irregular a que se dedicara até então, o que tornava muito difícil que pudesse competir com os grandes pianistas

---

<sup>11</sup> Nicollò Paganini (1782- 1840) foi um lendário violinista italiano, arquétipo do instrumentista virtuoso do século XIX

da sua geração. Naquele momento, Chopin, Liszt e Mendelsshon já estavam no (ou quase no ) auge de suas carreiras.



Imagem 4. *Robert Schumann aos vinte anos*. Retrato em miniatura (Artista desconhecido)

Para realizar esse projeto, Schumann planeja retornar a Leipzig e retomar as aulas com Friedrich Wieck, e para tanto pede o consentimento de sua mãe. Após cartas trocadas com sua mãe, e desta com Wieck, aquela consente com a mudança na vida do jovem, mas não sem desaprovar a decisão, desaprovação que parece ter sido de toda família Schumann.

Após uma viagem pela Saxônia, Robert chega à Leipzig, em outubro de 1830, aluga um espaço em uma casa que pertence a Wieck, e passa a se dedicar ao piano, e a conviver com a família Wieck, que além do professor incluía seus filhos Clara e Alwin. A vida cotidiana na casa dos Wieck deixa uma impressão horrível no jovem Schumann. Wieck, segundo os relatos de Schumann, é extremamente violento com seus filhos e explorava os talentos de Clara, que aos 11 anos já era uma pianista de razoável virtuosismo.

Nos seis meses iniciais de estudo com Wieck, Schumann retoma parte de seus interesses em literatura. Começa uma peça teatral baseada no romance *Abelard e Heloise*<sup>12</sup>, um romance chamado “Filisteus e o Rei mendigo”. Além disso, retomou a leitura de E.T.A. Hoffmann, faz catalogações de peças de Shakespeare, e realiza poemas em seus diários, ao estilo de Shakespeare e Petrarca.

E meio a esse retorno a atividades literárias, no dia de seu aniversário de 21 anos (8 de junho de 1831), Schumann anota em seu diário, com pormenores, o suposto nascimento de “Florestan, o improvisador”, duplo de Schumann que pode ser visto como um princípio organizador de facetas estéticas de sua obra. Em seu diário, Schumann descreve de forma poética o nascimento de Florestan, que teria nascido em meio as tensões entre seu “lado objetivo e o subjetivo”, entre “sua existência e sua aparência”, entre a “forma e a sombra”. No dia 1 de julho, Schumann escreve sobre o “nascimento” do irmão gêmeo de Florestan, Eusebius. Do muito que poderia se dizer sobre os duplos de Schumann, o que parece mais seguro é que eles são operadores estilísticos em sua obra. Florestan é o lado seguro, extrovertido, impetuoso; Eusebius a parte introspectiva, reflexiva, melancólica e sonhadora.<sup>13</sup>

Ainda em julho de 1831, Schumann inicia aulas de composição com Heinrich Dorn (1804-1892), maestro recém-contratado para o Teatro da Corte em Leipzig. Schumann estudaria com Dorn até a Pascoa de 1932. Com Dorn, Schumann tece suas primeiras aulas oficiais de composição, assim como oficialmente debuta como crítico musical, com seu artigo- hoje bem conhecido - sobre Chopin: “Tiremos os chapéus, cavalheiros, um gênio!”, publicado em dezembro de 1831, no *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Jornal Musical Geral), o periódico mais conservador de Leipzig. O artigo é escrito em um estilo singular de Schumann: profundamente poético, subjetivo, externalizando o que seria o dialogo interior entre seus duplos, falando muito mais desses duplos do que das obras em si:

*Eusebius, no outro dia, silenciosamente abre a porta. Você conhece o sorriso irônico na sua face pálida, com o qual ele convida a atenção. Eu estava sentado ao piano com Florestan. Como você sabe, ele é uma dessas raras personalidades musicais que parecem antecipar tudo o que é novo, extraordinário, e significativo*

<sup>12</sup> Romance baseado no amor entre o filósofo Pedro Abelardo e a jovem Heloisa de Argenteuil, amor que se passou entre o século XI e XII (Rocha, 1996)

<sup>13</sup> Segundo a pianista Mitsuko Uchida (2013), o conhecimento das polaridades na música de Schumann simbolizadas pelos dois duplos, assim como papel de Clara na vida do compositor, é vital para se conhecer a misteriosa poética de Schumann e interpreta-lo. Charles Rosen (1995, p.702) é de opinião parecida, também colocando a polarização como coração do princípio composicional de Schumann. Ostwald (2010) não é de opinião diferente, e acrescenta à essa temática dos duplos sua visão psiquiátrica, ressaltando a importância da criação dos duplos para o equilíbrio mental de Schumann (Ostwald, 2010, p.79)

para o futuro. Mas hoje ele vai ter uma surpresa. Eusebius mostrou para nós uma peça musical e exclamou “Tiremos os chapeis, cavalheiros, um gênio”. Nós não deveríamos olhar o título.

*Eu virei as páginas sem pensar - tal o prazer vicário do som- a não ser que música é algo mágico. Além disso, para mim, parece que o estilo de escrita musical de cada compositor tem aparência visual distinta. Beethoven é diferente de Mozart no papel , assim como a prosa de Jean Paul é diferente da de Goethe.*

*“Então, vamos ouvir isso”, disse Florestan. Eusebius obedeceu. Prensados em um canto perto da janela, nos ouvimos. Eusebius tocou e parecia extasiado. Ele conjurou sem numero de figuras da mais viva animação, e parecia que o entusiasmo do momento fez com que seus dedos fossem muito além de sua capacidade usual. A única resposta de Florestan, fora seu sorriso bem aventurado, consistiu em dizer que essas variações poderiam ter sido escritas por Beethoven ou Franz Schubert se eles tivessem sido pianista virtuosos. Mas então ele olhou para o título da página e leu: *La ci darem la mano, variações [ sobre um tema de Mozart] para piano forte com acompanhamento orquestral, por Frederic Chopin, Opus.2. “Um Opus.2!” ambos clamamos com assombro.**

Seu estilo particular mistura seus escritores favoritos (Ostwald,2010, p.83). E Schumann não ficou famoso apenas pelo seu estilo singular de escrever, mas por ter dado publicidade para compositores pouco conhecidos na Alemanha, como Chopin e Belioz. Na mesma época Schumann tem seu opus 2 publicado, o conjunto *Papillons* .

Ainda na segunda metade de 1831, Wieck decide levar Clara para um tour de concertos que iria até Paris. Tal resolução interromperia tanto a instrução de Schumann ao piano, quanto o arranjo de aluguel. Schumann deixa a casa de Wieck e se muda para os subúrbios de Leipzig. Nessa época, na falta de supervisão de Wieck ao piano, o problema da mão retornou (dessa vez reclamando não do quarto dedo da mão direita, mas do terceiro). Apesar de não se saber exatamente qual o mecanismo de extensão dos dedos que Schumann fez uso existem grandes chances desse uso ter prejudicado sua mão ainda mais. Schumann começa uma sonata de grandes proporções, obra que permaneceu inacabada e mais tarde foi publicada como *Allegro pour le pianoforte* Op.8.

Mesmo com os problemas na mão direita, Schumann persiste, em 1832, em seus estudos de piano. Após a sua volta a Leipzig, Clara estreita suas relações com ele, principalmente a partir de trocas musicais em ensaios. Um exemplo disso é a sequência C.F.G.C (do, fa, sol, do), que foi criada por Clara e Schumann incorporou na sua próxima obra , o *Impromptus* Op.5.

No entanto, enquanto corre o ano, Schumann se mostra cada vez mais desagradado com a relação com Wieck, ao mesmo tempo q seu problema na mão direita se mostra remissível. Em agosto, Schumann chega usar um tratamento arcaico, em que a parte do corpo adoecida é introduzida em no corpo de um animal recém-abatido. Existe certa discussão sobre o diagnostico do problema dos dedos de Schumann. Alguns autores apontam para a sífilis, ou o mercúrio usado para combate-la, como a causa do dano motor da mão direita ; outros apontam para uma síndrome do “dedo gatilho”. Ostwald reluta em aceitar ambos os diagnósticos, e aponta para o exercício extenuante, assim como o uso do “mecanicos cigarro”<sup>14</sup> como prováveis causas da inflamação crônica de um ou mais tendões da mão do compositor.

Seja qual for o exato problema, no final de 1832, Schumann, em carta para sua mãe , diz ter se resignado a incurabilidade da sua mão. Ao mesmo tempo, Schumann preparava as pressas o primeiro movimento de uma Sinfonia em sol menor, que seria apresentada em um concerto de gala, em 18 novembro de 1832, em sua terra natal, Zwickau. A apresentação da sua sinfonia é um fracasso, e a apresentação de Clara Wieck tanto como instrumentista como compositora é um sucesso. Schumann decide ficar em Zwickau, onde trabalha no segundo e terceiro movimentos de sua sinfonia e recebe sessões eletro - terapêuticas na mão direita, mas, desta intervenção, Schumann relata que teve saldo apenas de piora.

Em março de 1833 Schumann retorna a Leipzig, onde começa a trabalhar em uma série de peças para piano, como *o Paganini Etudes*, revisa sua Toccata em Dó menor ( escrita em Heidelberg) , além do rascunho de uma série de sonatas. Além dessas peças serem para piano solo, o que indica uma suspensão temporária da composição orquestral, vale notar que essas composições são de um estilo muito diferente das anteriores, menos virtuosístico . Ostwald relaciona essa mudança com a aceitação por parte de Schumann da incurabilidade de sua mão direita, e portanto, com a renuncia à carreira de virtuose. No entanto, Schumann tenta mais um tratamento para sua mão com um médico, Franz Hartmann, que prescreve um tratamento com pólvora e uma dieta específica. Foi provavelmente o mesmo médico que tratou Schumann de malária em julho de 1833, em meio a um surto que atravessou a Saxônia. Nesse período de adoecimento, Schumann escreve uma carta a Clara Wieck, declarando a ela seus sentimentos afetuosos:

---

<sup>14</sup> Pequeno instrumento usado na época para visando aumentar a independência entre os dedos da mão ao piano

*Amanhã de manhã, às 11 horas em ponto, eu tocarei o Adágio das variações de Chopin e ao mesmo tempo pensarei fortemente em você, sim, apenas você. Agora, por favor, faça o mesmo, para que então nós possamos ver e encontrar um ao outro espiritualmente. O ponto em que nossas almas vão encontrar uma à outra provavelmente será sobre o Portão Tomas (Ostwald, 2010, p.97).*

### III - Carnaval

No verão de 1833, além de Schumann, dois de seus parentes também ficam doentes: sua cunhada Rosalie adoece também de malária, mas de uma forma mais violenta, e Julius, seu irmão, continuava sofrendo de tuberculose. Adoecido, Robert Schumann não visita seu irmão, mas demonstra, em seu diário, preocupação intensa com a condição da saúde de Julius que, no dia 2 de agosto de 1833, falece, aos 28 anos de idade. Robert não vai ao funeral.

Na mesma época, Schumann decide criar um jornal onde pudesse publicar seus esforços literários anteriores- poesia, romances, peças teatrais, escritos de autobiografia e ensaios de crítica musical. Em outubro do mesmo ano, Robert envia a seu irmão Carl, em Schneeberg, instruções editoriais para a criação de um jornal, o *Neue Zeitschrift für Musik* (Novo Periódico Musical)<sup>15</sup>. No final de outubro, Schumann, com ajuda da família, publica seu opus 5, *Variações sobre um tema de Clara Wieck*.

Ainda em outubro 1933, provavelmente entre o dia 17 e 18, Schumann teve uma aguda crise psicológica. Crise que se seguiu à informação da morte de Rosalie, sua cunhada - esposa de Carl, que estava com a saúde cada vez mais deteriorada -, por quem Schumann - as cartas demonstram - possuía grande afeto. O colapso que se seguiu envolvia experiências de descontrole psicológico e extrema ansiedade. Em carta à Felix Mendelshonn, anos depois:

*Durante a noite, de 17 para 18 de outubro de 1833, o pensamento mais aterrorizante que uma pessoa pode ter ocorreu a mim, o mais terrível com que o Céu pode te punir, aquele de enlouquecer. Ele me tomou de forma tão violenta, que todo consolo ou prece se tornou tão ineficaz quanto blasfêmia e escárnio. A ansiedade me levou de lugar para lugar- minha respiração foi atrapalhada pela idéia “ O que aconteceria se você não pudesse mais pensar?”. Na minha terrível excitação sem fim, eu corri ao médico, contei tudo a ele, que eu frequentemente temia perder meus sentidos, que eu não sabia para onde voltar devido a ansiedade, sim, que eu não podia garantir se essa*

<sup>15</sup> O *Neue Zeitschrift für Musik*, fundado por Schumann, existe até hoje: [musikderzeit.de/en\\_UK/journal/index.html](http://musikderzeit.de/en_UK/journal/index.html)

*condição era incurável, eu não deveria levantar a mão contra minha vida* ( Ostwald, 2010, p.101)

Segundo Ostwald (2010), o melhor diagnóstico para a crise é “transtorno de pânico”, causado por um grande estresse psicológico, além de predisposições genéticas. Ostwald também constrói a hipótese que a emergência da ansiedade seria um sintoma vinculado a homossexualidade latente de Schumann.

Segundo cartas, seu estado após a crise, que durou de outubro a dezembro de 1833, foi marcado por uma forte letargia e ansiedade. Nesse tempo, final de 1833, Schumann conhece o pianista Ludwig Schunke, com quem inicia uma intensa amizade, inclusive Schunke passa a dividir a moradia com Schumann.

Nessa época, Schumann elabora a idéia da *Davidsbunds* (Liga de Davi), uma fraternidade, liderada pelo seu heterônimo Florestan, que visa, a partir de ideias musicais e valores progressistas, combater inimigos incultos e reacionários, chamados “Filisteus”<sup>16</sup>. Schumann rebatiza de próximos, como Wieck e Schunke, com nomes que, em sua maioria, vêm de seu romance inacabado “Crianças Prodígio”, e tais próximos se tornaram personagens de um universo semi - imaginário que Schumann usará em seus escritos, inclusive em cartas e em seu diário.

Cartas de Schumann relatam os intensos cuidados que Schunke e o Dr. Moritz Reuter lhe legaram, e a sua progressiva recuperação de um estado de melancolia. Em janeiro de 1834, Schumann relata, em carta à mãe, uma melhora de sua condição (Ostwald, 2010, p. 105).

No mesmo mês, o primeiro artigo sobre a Liga de Davi foi publicado em um jornal local, *The Comet*. No mesmo começo de 1834, Schumann organiza em torno de si vários músicos interessados em seus planos para um jornal sobre música. O grupo, que incluía Schunke e Friedrich Wieck, se reunia semanalmente no bar-restaurant *Kaffebaum*, que ainda funciona em Leipzig. É esse grupo que Schumann identifica aos personagens da sua “Liga de Davi”.

Em março do mesmo ano, Schumann acerta a impressão de seu jornal de música. Nomeado primeiramente *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* (Novo Periódico de Música de Leipzig), o jornal tinha como editores, além de Schumann, Friedrich Wieck, seu colega de

---

<sup>16</sup> A formação de fraternidades é um costume entre artistas no período romântico (Ostwald, 2010)



casa Ludwig Schunke e Julius Knorr, que como Wieck, era professor de piano em Leipzig. Segundo Ostwald (2014), o acerto do contrato de publicação, vantajoso financeiramente, indica que Schumann já estava em melhores condições psicológicas. Schumann, como idealizador do projeto, seria o editor chefe, responsável pelo estilo e conteúdo final do jornal. A primeira edição, que data de 3 de abril de 1834, contava com essa indicação:

*Nós somos artistas e amigos de todas as idades... anos de convivência, confiança, e similaridade essencial acerca do ponto de vista nos uniram na composição deste jornal* (Ostwald, 2010, p.107).

No novo jornal, além de dirigir o projeto geral, Schumann pode publicar seus antigos escritos de crítica musical, assim como publicar novos. Escritos que seguiam o mesmo estilo pessoal, heterodoxo, oblíquo, fundamentalmente literário, tal como indicamos na página 9, acerca de seu texto sobre Chopin. Os trabalhos eram frequentemente assinados Florestan ou Eusebius, os heterônimos de Schumann; as vezes o compositor assinava como Mestre Raro, o heterônimo que Schumann criou para Friedrich Wieck.

Esses escritos são dotados de incontestável valor literário (Junior, 2005), e seu jornal chegou a ser muito famoso e influente. Schumann de fato ajudou na divulgação de muitos músicos pouco conhecidos na Alemanha, como Chopin, Liszt e Berlioz, além de influenciar o clima artístico da Europa durante meados do século XIX. Vale notar que Robert Schumann, em vida, foi mais conhecido como crítico musical do que como compositor (Ostwald, 2010, p. 108). Além disso, seus escritos são material explorado de forma privilegiada em estudos que tentam examinar os componentes expoéticos de sua obra (Junior, 2005). Também no segundo semestre de 1834, a tuberculose de Ludwig Schunk passa a piorar rapidamente.

Entre junho e julho, Schumann conhece Ernestine Von Fricken, filha de um nobre da Boêmia. Schumann e Ernestine começam a namorar publicamente em Leipzig. Em visita do pai de Ernestine, o Barão Von Fricken, que era flautista amador, apresentou a Schumann um tema de flauta que, emprestado por Schumann, se tornou tema dos *Estudos Sinfônicos* Op.13, a primeira obra de Schumann considerada madura -na opinião de Ostwald.

Entre outubro e novembro de 1834, Schumann, que reclamava de “ataques de depressão” em cartas para mãe, deixa Leipzig, Ernestine e seu colega Schunke (cuja tuberculose piorava), e viaja para Zwickau. Em seu diário, Schumann relata a necessidade de descanso e a expectativa de terminar os Estudos Sinfônicos. No entanto, em seu diário,

Schumann afirma estar sofrendo de “melancolia crescente” , estado que ele relaciona à lembranças turbulentas envolvendo Ernestine e Schunke, que estava em fase terminal, desenganado. Em carta a Henriette Voigt, Schumann pede que, “pelo perdão dos céus, não escrevesse quando Schunke falecesse” (Ostwald, 2010, p.113). Ainda em Zwickau, Schumann recebe a notícia de que o pai de Ernestine autorizou os planos de casamento, mas Schumann imediatamente rejeitou tais planos, alegando não estar em condições mentais para aceita-la como esposa.

No dia 7 de dezembro, Schunke falece, e Schumann retorna imediatamente para Leipzig. Entre as questões que urgiam em Leipzig, Schumann encontrou o *Novo Jornal de Música* em condições lamentáveis sob a direção de Julius Knorr. O jornal estava de tal modo abandonado que o publicador, Hartmann, estava em vias de entrar com uma petição legal. Schumann , em algumas semanas, comprou os direitos de publicação e reorganizou o jornal, de forma que ele seria o dono , e organizou um novo contrato de publicação, que aumentou a abrangência de público da publicação. Do nome foi retirada a referencia a Leipzig, chamando a partir de então *Neue Zeitschrift für Musik*, nome que mantém até a presente data.

Entre o fim de 1834 e começo de 1835, Schumann terminou o que viria a ser provavelmente sua obra mais famosa, o *Carnaval* Op. 9. Sobre a peça, Schumann escreve a Henriette Voigt, em setembro de 1834, “Eu acabei de descobrir que o nome da terra natal de Ernestine, ASCH, é muito musical e contem letras que também aparecem em meu nome. Eles eram símbolos musicais”. (Ostwald,2010, p.115)

No primeiro semestre de 1835, Schumann se dedicou a reestruturação do periódico. No dia 30 de agosto, Felix Mendelssohn , no ápice de seu sucesso musical, chega a Leipzig para assumir o cargo de diretor da famosa Orquestra Gewandhaus. Feito o contato, Mendelssohn se tornou amigo íntimo de Schumann, e inclusive tomou a iniciativa de apresentar peças musicais deste na sua orquestra, e passou a ter uma profunda influência sobre Schumann, aconselhando-o acerca de suas composições. Mendelssohn também se tornou amigo de Clara Wieck, e passou a promover a carreira de Clara, arranjando concertos para ela , convidando- a ser solista da Gewandhaus Orquestra, e se juntando a ela no teclado em recitais (Ostwald, 2010, p.118)

A despeito de todos as possíveis críticas que Schumann poderia ter a Mendelssohn, – algumas ligadas a rivalidades pessoais e musicais, outras ligadas ao anti- semitismo de Schumann - parece ser inegável que Mendelssohn foi uma das pessoas que Schumann mais

admirou em sua vida. Não só lhe dedicou inúmeras citações em artigos, trechos de diários e cartas, como também organizou uma coleção de informações acerca de Mendelssohn, batizada de “*Lembranças sobre Felix Mendelssohn de 1835 a sua morte*”, organização que provavelmente Schumann esperava publicar em formato de livro.

Foi também no segundo semestre de 1835 que Schumann e Clara Wieck provavelmente se envolveram amorosamente. Há muitos anos eles realizavam trocas musicais e eram amigos íntimos. Schumann inclusive escreve artigos elogiosos acerca da pianista em seu jornal. Além disso, tanto Robert quando Clara, em seus diários, demonstravam clara admiração e carinho um pelo outro. Em agosto de 1835, Clara estava com 17 anos, e, em seu diário, Schumann escreve “Clara fica mais charmosa a cada dia, cada hora, tanto internamente quanto externamente” (Ostwald, 2010, p. 120). Em novembro, Clara anota em seu diário o que teria sido o primeiro beijo do casal.

Friedrich Wieck, pai de Clara, posicionou-se imediatamente contra o namoro, afastando Clara de Schumann, levando-a para morar em Dresden, a 113 quilômetros de Leipzig. Ainda sim, Clara e Schumann secretamente se encontravam e trocavam cartas.

Dia 4 de fevereiro de 1836, a mãe de Schumann falece aos 70 anos. Schumann não vai ao funeral, e visita Clara em Dresden. Só depois foi para Zwickau.

Friedrich Wieck tomou atitudes mais energéticas para separar os amantes. Renovou as proibições de encontros, assim como das trocas de cartas, e talvez tenha até influenciado na retirada das músicas de Schumann do programa de concerto de Clara. Apesar do retorno desta a Leipzig, ainda em 1836, diminuiu a falta de contato e comunicação entre os dois.

Entre outros trabalhos de menor porte, Schumann terminou de compor, no período de separação de Clara em 1836, quatro sonatas monumentais para piano : a *Sonata em Fá sustenido menor* Op.11, a *Sonata em Sol menor* Op.22, A *Fantasia em Dó maior* Op.17- que apesar do nome, está escrita em um formato de sonata- e a *Grande Sonata em Fá menor* Op. 14. Todos esses trabalhos, de diversas maneiras, fazem referência a Clara Wieck. (Ostwald, 2010, p. 125-128). Schumann, nesses trabalhos, retoma e revitaliza uma forma musical que declinava depois das realizações de Beethoven e Schubert , assim como trazia elementos propriamente românticos e originais à forma sonata.

Em 1837, Schumann e Clara não se viram até o dia 9 de setembro. No dia 13 Schumann entregou o pedido de casamento a Friedrich Wieck, e ,dias depois, os dois tiveram

uma conversa particular, sem que o pai de Clara mudasse de ideia acerca do casamento, alegando- segundo os diário de Schumann- que Clara era muito jovem, tinha um carreira brilhante pela frente, e, além disso, Schumann não ganhava o suficiente para sustentar a pianista. Clara também não pensava no momento em deixar o pai nem colocar sua carreira de virtuose em risco por um casamento.

Quando Clara partiu para mais uma turnê, no meio de outubro, Schumann lhe entregou um trabalho para que ela levasse em sua viagem, as danças que mais tarde seriam publicadas como *Davidsbündlertänze* (Op.6). Essa peça, tanto para o psiquiatra Peter Ostwald quanto para o musicólogo Charles Rosen (1995), é considerada a peça mais autobiográfica de Schumann. Em especial, existem marcações de “F” ou “E” em cada uma das peças, indicando se cada um “foi composta” por Florestan ou Eusebius; no interior das peças e entre elas, existe um refinado jogo entre os tons musicais, assim como entre o brilho e violência de Florestan e a melancolia e reflexão de Eusebius. Além disso, em sua versão original constam anotações enigmáticas acerca de seus heterônimos, e todas fazem alusão a dualidades que seriam integradas espiritualmente, além de referências temas musicais compostos por Clara, e a letra C de seu nome, que sendo também a nota dó, encerra as duas sessões de peças.

No fim de 1837, Schumann se dedica fervorosamente ao jornal, cujo trabalho estava muito acumulado. Além de tomar conhecimento de inúmeras partituras, Schumann vai diariamente a muitos concertos em Leipzig. Para se ter uma noção da efervescência de seu trabalho como crítico naquele inverno, no texto “Revisão da vida musical de Leipzig no inverno de 1837-1838” (1887, p.380-92), Schumann se refere a mais de 80 composições musicais (Ostwald, 2010).

Além disso, no mesmo texto, Schumann escreve sobre os intérpretes que mais chamaram sua atenção, em especial a cantora Clara Novello, com quem talvez Schumann tenha se envolvido amorosamente. Verdade ou não que houve esse envolvimento, o fato é que logo depois, nos primeiros meses de 1838, Schumann terminou um dos seus mais longos e difíceis trabalhos para piano solo, um trabalho originalíssimo em 18 pequenos movimentos, e batizou de *Novelletten* Op.21, nome que pode fazer alusão a novelettes - pequenos romances, semelhante ao conto -, mas com certeza, segundo cartas, também faz referência a Clara Novello.

No entanto, em meio a intenso trabalho de crítica musical de 1837, o que veio a tona foram as *Peças Fantasia* Op. 12, trabalho estruturado em oito partes, onde reaparece, tanto

nas indicações quanto nos estilos de composição, a polaridade entre Florestan e Eusebius, além da já familiar escala descendente que Ostwald aponta como uma alusão a Clara Wieck.

Entre o fim de 1837 e começo de 1838, Schumann, estimulado por Clara, planeja mudar-se para Viena, mudança que, segundo cartas, ele sonhava há anos – inclusive, em notas do diário de 1836, Schumann pensava em mudar seu jornal para Viena, capital da música na época. Apesar de, em cartas a Clara, Schumann apontar que pensava em trabalhar com outros instrumentos, os trabalhos que seguiram foram para piano solo, e estão entre a suas peças mais conhecidas: *Cenas Infantis* (Op.15) e *Kreisleriana* (Op. 16).

A *Cenas Infantis* formam um conjunto de 12 pequenas peças – escolhidas entre 30 compostas - cujos títulos fazem alusão a cenas de infância, como “ Sonhando” (*Träumerei*) e “ Brincando de Pega-Pega”. No entanto, o tom romântico e melancólico das peças parecem fazer mais alusão às lembranças de um adulto acerca da infância.

Em seguida, Schumann compôs a espetacular *Kreislerianas* (Op.16), que - contrastando com clima nostálgico e sonhador das *Cenas Infantis* – seria um “retrato de violência e loucura”, segundo Ostwald (2010, p.140), e, segundo Rosen (1995), a composição que melhor sintetiza as várias questões em jogo na singularíssima poética de Robert Schumann: o mergulho na literatura romântica e o projeto de uma tradução musical de ideias literárias (Waizbort, 2006), assim como a singular liberdade e criatividade de Schumann em relação à forma musical.

Apesar de Clara retornar a Leipzig em maio de 1838, eles apenas se viram uma vez, às escondidas, e trocavam cartas. Schumann insistia que ela estabelecesse com ele um compromisso sério e uma data para casamento. Também esperava que ela se juntasse a ele em sua viagem a Viena, para onde ele tentaria se mudar e instalar seu jornal. No entanto, Clara declara que não poderia se desligar naquele momento de seu pai, e voltou a sair em turnê até a França.

Em outubro, Schumann chega a Viena. Apesar de a arquitetura e a vida cultural da cidade encantarem Schumann, este não se adaptou bem à cidade. Em especial, Schumann teve dificuldades em adentrar os círculos sociais necessários para levar em frente uma carreira de crítico musical e compositor. Ostwald aponta como principal empecilho a “grande quietude” de Schumann, e este indica, em cartas ,que não se sente à vontade com a vida na corte que, segundo ele, exige “ a natureza de uma cobra” para se ter sucesso (Ostwald, 2010, p.143)

Em Viena, Schumann fez importante contato com Ferdinand Schubert, irmão mais velho de Franz Schubert, e ele mesmo também compositor. Nas muitas visitas que fez a Ferdinand, Schumann acabou coletando manuscritos de Franz Schubert não- publicados, incluindo missas, operas e a hoje famosa Sinfonia em C maior, da qual Schumann enviou uma cópia para Mendelssohn , em Leipzig, que a estreou em 21 de março de 1839. Schumann também achou uma novela de Schubert, “Meu Sonho”, que Schumann publicou em seu jornal, em fevereiro de 1839.



Imagem 5- Joseph Kriehuber. *Litografia de Robert Schumann*, em 1839. Gallica Digital Library

Além de aproveitar a vida musical da cidade e fazer importantes contatos, Schumann compôs alguns trabalhos. Começando pela pequena composição “Um desejo” - com que presenteou Clara no natal. Schumann também compõe pequenas peças, como o *Arabesque em Dó maior* Op. 18 e a *Peça da Flor* Op. 19. Como obras de maior porte, podemos citar *O Concerto em Ré Menor para piano e orquestra* (não-publicado), e o *Humoresque* Op.20. Schumann também compôs um trabalho a pedido de Clara, para que esta tocasse em Paris: a *Faschingsschwank aus Wien* (Carnaval Flutuante de Viena) Op. 26. Atendendo o pedido de Clara, uma peça “brilhante e de fácil compreensão, algo que fosse uma peça completa e coerente sem títulos especiais, não muito longa e não muito curta” (Ostwald, 2010, p.147).

Na próxima e última peça composta em Viena, no entanto, Schumann retornou ao seu estilo mais típico. O nome dessa composição, *Peças Noturnas* Op.23, foi sugestão de Clara; Schumann, em um primeiro momento, queria chamar a peça de “Peças Cadavéricas”, pois associava a peça ao momento de 30 de março, quando recebeu a notícia de que deveria voltar imediatamente: seu irmão Eduard estava gravemente doente. Em março desse ano, o pedido de Schumann de abrir um jornal em Viena foi oficialmente negado, e não querendo se associar com alguma pessoa licenciada, Schumann já havia se decidido a deixar Viena. No entanto, ele deixou a cidade apenas no dia 5 de Abril; seu irmão faleceu no dia 6, e Schumann apenas chegou a Zwickau no dia 10, perdendo mais uma vez o enterro de um parente próximo. No dia da morte de seu irmão, Schumann relata ouvir um som melancólico de trombones, que Ostwald aponta poder ter sido uma alucinação; dias antes, Schumann escrevia a um colega trombonista, Franz Glöggel, sobre várias peças de Beethoven escritas para trombone, em tom melancólico, para um funeral (Ostwald, 2010, p.149).

#### *IV - Liederkreis*

Schumann retorna a Leipzig, e o seu embate com Friedrich Wieck se acirra. Clara lhe confere uma procuração legal, o que possibilita Schumann propor oficialmente um acordo fora da corte judiciária. Sem sucesso na negociação com Wieck, Schumann, no dia 16 de julho, entra com uma ação legal requisitando o direito de casar com Clara. Em Agosto de 1839, após quase um ano sem se verem, Schumann e Clara passam três dias juntos, e viajam a Zwickau. Clara muda para a casa de sua mãe – que se separou do pai quando Clara era muito jovem- em Berlim, dado que esta apoiava o casamento.



Imagem 6- Clara Schumann em 1840.

O processo legal que envolveu Schumann e Friedrich Wieck durou de julho de 1839 a setembro de 1840. Para justificar, na corte, a impossibilidade do sucesso do casamento, Wieck fez graves acusações acerca da personalidade e do comportamento de Schumann. Wieck alegou que Schumann é “incompetente, infantil, afeminado, totalmente perdido em relação a ajustamento social, e não consegue falar correntemente e escrever legivelmente...” (Ostwald, 2010, p.153) Schumann seria impulsivo, teria dilapidado sua herança, feito péssimo trabalho como editor de jornal. Segundo Wieck, Schumann possuiria uma personalidade mística e sonhadora, aproveitava-se das mulheres e ,além disso, teria problemas crônicos com álcool e vadiagem, sendo sempre visto bebendo até altas horas nas tavernas locais. (Ostwad, 2010, p.154). Além disso , Wieck alegou que Clara não era preparada para ser uma dona de casa e que, com o casamento, ela estaria enterrando sua carreira artística, e que os dois não teriam condições de ter produzir uma renda mínima para viverem juntos.



Wieck fez todas as críticas por escrito, sem comparecer ao tribunal. Todas as acusações foram rebatidas por Schumann, em presença da corte. Em fevereiro de 1840, como um dos recursos para rebater as acusações de indisciplina e incompetência, Schumann apresentou diploma honorário de doutor (em direito), que havia recebido recentemente da Universidade de Jena. O processo ainda se alongaria por meses.

Na primavera de 1840 inicia-se o que foi popularmente chamado “Ano das Canções” (Ostwald, 156). O nome vem de profícua produção de canções para voz e piano produzidas nesse ano - 139, segundo Sams (2011)- , após mais de dez anos produzindo música quase exclusivamente para piano. Entre os motivos para o início da empreitada, dois parecem ser o principais. Primeiramente, Mendelssohn aconselhou Schumann a tentar compor trabalhos de música vocal como uma forma de aperfeiçoar sua técnica de composição multi- instrumental e fornecer uma preparação para atacar a composição de formas maiores, como sinfonias e óperas.

Também, segundo Ostwald (2010, p.157), é importante salientar que músicas vocais eram um gênero popularíssimo na época, e era possível fazer dinheiro compondo e publicando esse gênero de música – aspecto que inclusive contribuía para que canções , na época, fossem vistas como um gênero menos “artístico” , apesar das incríveis realizações de Schubert (Rosen,1995) . Com a expectativa de casamento à vista, Schumann pode ter pensando na necessidade de aumentar seus rendimentos.

Em 1 de fevereiro data seu primeiro trabalho bem sucedido, a *Canção de Adeus para um tolo* (Op. 127, n.5). Seguem-se *Leiderkreis* Op.24 o primeiro ciclo de canções baseados em textos do poeta Heinrich Heine<sup>17</sup> , assim como a estranha canção “*Pobre Peter*” (Op.53, n.3). *Myrtles* Op.25, obra seguinte, é uma coleção de 26 canções – uma para cada letra do alfabeto- inspirada em poemas de vários poetas. Foi composta para ser um presente de casamento; e , de fato, as letras fazem alusão a varias cenas de casamento, como noivas , festas, flores, viúvas, mãe, etc (Sams, 2011). Segue-se a *Myrtles* o *Liederkreis* (Op.39) -ciclo de canções baseado em poemas de Joseph Von Eichendorff<sup>18</sup>- e *Dichterliebe* (Op.48), baseado mais uma vez em poemas de Heine.

O conteúdo das canções de Schumann é tipicamente romântico: canção de um poeta a uma amada, amores impossíveis, sonhos, solidão etc; do ponto de vista formal, Schumann

<sup>17</sup> C.J.H. Heine (1797-1856), poeta alemão, cuja poesia foi musicada por muitos compositores da Era Romântica

<sup>18</sup> Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857), poeta e romancista alemão

realizou um trabalho extremamente original em diversas dimensões, como a relação entre o solista e o acompanhamento, a relação tonal entre as estrofes, além de construções bastantes idiossincráticas<sup>19</sup>.

Segundo Ostwald (2010) , a escrita de canções de Schumann foi interrompida pela visita de Franz Liszt a Alemanha. Liszt, então no ápice de seu sucesso, conhecia a alguns anos a música de Schumann, e já lhe tinha enviado cartas a elogiando. Os dois compositores se encontram em Dresden em março de 1840, por ocasião de um concerto de Liszt. Schumann, no Novo Jornal de Música, escreve acerca do pianista “ Nenhum artista, exceto Paganinni, tem o poder de Liszt de escravizar a audiência... Pálido, magro, de perfil impressionante, Liszt parece Napoleão quando jovem general” (Ostwald, 2010)

O feliz encontro entre os dois músicos logo se transformou em convívio diário e Liszt passa alguns dias em Leipzig junto a Schumann. Clara, vinda de Berlim, junta-se aos dois, mas logo reclama em seu diário da personalidade extrovertida e intensa do húngaro. Liszt deixa Leipzig em abril, de Clara decide ficar na cidade, e pela primeira vez passa o aniversário de Schumann junto a ele, no dia 8 de junho de 1840. Um mês depois , Fridrich Wieck começa a desistir do processo, por não conseguir testemunhas acerca do comportamento repreensível de Schumann, tal como em descrevia no processo.

Esperando um veredito favorável, Schumann retorna a composição de canções. Compõem o ciclo *Vida e Amor de Mulher ( Frauleinliebe und Leben, Op.42)*, que apresenta , como conteúdo, uma mulher cantando as virtudes de seu amado, e compõem *Canções para palavras de Christian Andersen (Op.40)* .

#### V - Sinfonia “Clara”

Robert Schumann e Clara Wieck se casaram no dia 12 de setembro de 1840, um dia antes de Clara fazer 21 anos, e se mudam para um apartamento no centro de Leipzig. Iniciam um diário familiar juntos- que é importante fonte bibliográfica-, e uma troca incessante de ideias musicais e artísticas, em geral, trocas que já existiam há 12 anos.

Clara e Robert (ambos Schumann agora) , no entanto , tinham uma diferença importante em seus projetos de vida: enquanto ele deseja paz e quietude doméstica para seu

---

<sup>19</sup> Como exemplo das brilhantes idiossincrasias das canções de Schumann, ver a análise de Rosen da terceira canção do ciclo *Liederkreis Op. 24* (Rosen, 1995, p.649-655)

trabalho de criação, Clara deseja exposição pública e viagens, coerente com a vida de concertista. Clara também se preocupava em ajudar Schumann com as despesas da família, dinheiro que poderia vir de turnês.

Segundo Ostwald (2010), essa diferença causou problemas durante quase todo o casamento. Por exemplo, três semanas após o casamento, Clara planejava uma turnê para a Rússia, que foi cancelada devido às queixas de Schumann. Além disso, conforme os diários de Clara, Schumann, enquanto compunha - o que poderia durar vários dias - ficava com humor pesado, fechava-se em seu quarto e ficava inacessível. Pior ainda, devido ao isolamento acústico deficiente, Clara tinha que suspender sua prática de piano sempre que Schumann estava compondo.

Em dezembro de 1840, Clara descobre que está grávida. No mês seguinte, já 1841, Schumann começa a desenhar a sua primeira sinfonia bem sucedida, a *Sinfonia em Si bemol maior (Primavera)* Op.38. No dia 20 de fevereiro, a peça estava já totalmente orquestrada. O curto espaço de tempo em que esse trabalho foi realizado é impressionante, menos que um mês, o que indica trabalho febril (o que é confirmado em seu diário), e Schumann inclusive se compara a uma mulher grávida, fazendo alusão a gravidez de Clara: “*eu me sinto como um jovem que acabou de dar a luz- muito aliviado e feliz, mas também doente e machucado*” (Ostwald, 2010, p. 169). Após a composição, segundo o diário, Schumann se sente melancólico por vários dias, ingere muito álcool; diz, em seu diário, sofrer de “uma tensão interna doentia e sem fim” e desejar “devassidão”. Esse padrão de melancolia, tensão interna e excesso de álcool após o término de períodos febris de composição, se repetiria durante todo o casamento de Schumann.

Schumann, nesse ano, começa a aprimorar seus conhecimentos acerca de composição para outros instrumentos que não o piano - seus conhecimentos até então eram bastante rudimentares, apesar de ter escrito uma sinfonia. Mendelssohn, em especial, foi de grande ajuda na finalização da orquestração da *Primavera*. Mas, como é típico da obra de Schumann, as falhas técnicas e de formação eram superadas pela incrível genialidade musical do compositor: a *Sinfonia Primavera* estreou no dia 31 de março de 1841, e foi um sucesso instantâneo, e continua a ser uma das suas peças orquestrais mais populares, senão a mais popular. No entanto, como aponta Ostwald (2010, p.170), essa sinfonia é um modo privilegiado de perceber as limitações de Schumann como compositor, em especial no que tange ao desenvolvimento de temas e transições de um tema a outro (Rosen, 1995, p. 673).

Schumann, em ritmo febril, continuou a compor música orquestral. Em abril, ele terminou a peça *Overture, Scherzo e Finale* Op.52, originalmente chamada *Sinfonietta*. Em maio, Schumann compôs o famoso e belíssimo *Concerto para piano e orquestra em Lá menor* (Op.54). Em junho, Schumann terminou a Sinfonia “Clara”<sup>20</sup>.

No dia 1 de setembro, após um parto difícil, Clara Schumann dá a luz à primeira filha do casal, Marie. Porém, três meses depois do nascimento de Marie, Clara já estava dando concertos. Diferentemente do primeiro semestre, Schumann não conseguiu concluir com sucesso qualquer trabalho musical no segundo semestre, ainda que tentativas tenham sido feitas, como a de uma sinfonia e de uma peça para coro e orquestra.

No próximo ano, em janeiro, Schumann mais uma vez se sentiu melancólico e, segundo ele mesmo, passou a ingerir muito álcool. Além de compor exercícios de contraponto, Schumann não compôs nada até junho de 1842. Perto de seu aniversário (8 de junho), passou a trabalhar diariamente em quartetos de cordas, e no dia 22 de junho, terminou o terceiro quarteto, finalizando os conjuntos de *Quartetos para Cordas* Op. 41. Schumann, há anos, tentava compor nesse formato – recentemente havia estudado os quartetos de Mozart, Beethoven e Haydn. Mais uma vez, uma maratona febril de composição foi seguida de um período de melancolia e exaustão. Após um pequeno descanso em agosto, em que o casal viajou para a Bohemia, Clara descobre estar novamente grávida. Schumann, ainda “melancólico”, compõem nesse momento um dos seus mais importantes trabalhos, o *Quinteto para Piano e Cordas em Mi bemol maior* Op.44, trabalho escrito essencialmente para Clara – já que ela poderia tocar a peça em casa, contando com apenas alguns instrumentistas- e dedicado a ela quando publicado, no ano seguinte. Um dos seus trabalhos mais singulares, o quinteto é uma das mais emblemáticas peças românticas de música de câmara, e foi modelo para obras de Brahms, Dvorak e outros compositores. Em seguida, em menos de uma semana, Schumann compõem o *Quarteto para Piano e Cordas* Op.47, também em Mi bemol menor, e depois as *Peças Fantasia* Op.88, encerrando assim as composições do chamado “Ano da Música de Câmara” – em contraste ao “Ano das Canções”, 1840, e o “Ano das Sinfonias”, 1841.

Se o ano foi feliz do ponto de vista musical, a saúde de Schumann foi instável durante todo esse período, e frequentemente cansado e melancólico. Além da exaustão e a melancolia

---

<sup>20</sup> Reorquestrada e publicada como *Sinfonia em Ré menor* (Op.120) em 1851. A reorquestração é motivo de controvérsias; Brahms, por exemplo, adorava a versão de 1841, e guardou-a consigo. Hoje em dia é possível encontrar execuções de ambas as versões.

recorrentes, Schumann apresentava uma série de sintomas físicos, como dor de garganta, tontura, problemas visuais, além de cansaço físico frequente. Esses sintomas aparentemente se ligavam a situações particularmente estressantes, como quando Schumann tinha que reger seus trabalhos e lidar com músicos, e principalmente quando viajava. Em 1842, em especial, sua esposa Clara fez longas viagens profissionais, e em uma delas, para o norte da Alemanha no começo do ano, Schumann retornou mais cedo a Leipzig, ficando 7 semanas longe de Clara.

No início de 1843, Schumann compõe o *Andante e Variações* Op.46, peça composta para dois violoncelos, trompa francesa e dois pianos. Escreve em seu diário que essa peça fala sobre “a melancolia de um compositor” (Ostwald, 2010, p.181).

Na primavera, Schumann sente-se melhor, e começa a trabalhar no oratório *Paraíso e o Peri* Op.50. Após refletir sobre o libreto do oratório, e se interessando por vários textos, – Hamlet, Doge e Dogeressa (de E.T.A. Hoffmann) e Tristão e Isolda foram alguns deles – Schumann escolhe um poema de Thomas Moore (1779-1852), *Lalla Rookh*, conta a história da fada Peri, anjo caído que foi expulso do paraíso e deseja retornar. Schumann escreve ele mesmo o libreto baseado no poema, em um estilo que combinava com o modo romantizado com que era visto o Oriente Médio na época – o poema de Moore fazia alusão estética ao tema do Oriente Médio.

Esse trabalho tomou a maior parte do ano de 1843, interrompido apenas pelo trabalho do jornal e algumas questões domésticas, assim como o nascimento de sua segunda filha, Elise, no dia 24 de abril, e pelo início do trabalho como professor no Conservatório de Música que Mendelssohn fundou em Leipzig.

Em 16 de junho, Schumann termina seu oratório e decide ele mesmo reger a estreia em outubro (Schumann nunca havia conduzido uma orquestra em Leipzig antes). Um dos motivos para Schumann, talvez, ter desejo conduzir a orquestra se liga ao fato de Mendelssohn ter sido indicado para Diretor Geral de Música da Prússia, e se ausentaria algumas vezes da Gewandhaus, e já se procurava um substituto permanente. E o cargo interessava a Schumann e Clara. No entanto, Schumann teve graves dificuldades com a orquestra, e teve que urgentemente escrever a Clara, que realizava concertos em Dresden, para retornar a Leipzig e o ajudasse com a estreia. Ao que parece, a personalidade introvertida de Schumann fazia dele inapto ao trabalho de regência. O escolhido para suceder Mendelssohn foi Niels Gade, compositor dinamarquês e colega do casal.

No entanto, apesar das dificuldades de Schumann com a regência, *Paraíso e o Peri* foi um grande sucesso.

Em 16 de dezembro, o casal recebe uma carta de Friedrich Wieck, carta em tom conciliatório, convidando-os para passar o natal em Dresden, onde o Wieck estava vivendo. Schumann e Clara pensavam, nessa época, em uma mudança permanente para Dresden, devido à crescente concorrência musical em Leipzig.

Mas, antes, Clara faria finalmente uma turnê pela Rússia, e Schumann aceitou acompanhá-la, deixando o jornal nas mãos de Oswald Lorenz, amigo de Schumann. O casal partiu em janeiro de 1844. A viagem para a Rússia (que durou quatro meses) foi um sucesso do ponto de vista financeiro. No entanto, a viagem parece ter sido muito desgastante para Schumann, que chegou a ficar acamado por uma semana no início da viagem, não se sabe exatamente, pelas fontes bibliográficas, por que causa. Em carta ao pai, Clara diz que ele está com uma “gripe terrível”. Além disso, parece ter sofrido durante toda a viagem de “melancolia”, de saudades de casa e de uma indisposição física diária. Fato que, ao que parece, as únicas atividades artísticas de Schumann na viagem foram alguns poemas em Moscou, além de um mapeamento de um novo e ambicioso projeto: o projeto musical de *Fausto*, de Goethe.

#### *VI - Manfred*

Em seu retorno a Leipzig, em maio, Schumann continua se sentindo “mal”, “terrível”, sofre de uma “triste melancolia”, de um “estado amaldiçoado de melancolia (Ostwald, 2010, p.192). Schumann trata-se com hidroterapia – “banhos”, “imersão”, tratamento popular para problemas mentais e emocionais na Europa do século XIX- e sentiu melhora progressiva. No entanto, em setembro, Schumann começa a piorar de novo, e tenta o tratamento com sais de Carlsbad, tratamento popular na época para o humor triste.

Schumann passa a se tratar com Dr. Moritz, - não se sabe se o pai ou o filho, ambos médicos homeopatas conceituados na cidade- e existe a possibilidade de ter sido ministrado mercúrio ao compositor (Ostwald, 2010, p.193)

No final do ano, Schumann e Clara decidem mudar para Dresden. Em outubro, Schumann faz uma exaustiva viagem para a cidade, afim de viabilizar a mudança. De volta a Leipzig, Schumann e Clara fazem os arranjos de despedida, que incluíram concertos dela na

Gewandhaus (Clara estava grávida de seis meses no momento), assim como venda do *Novo Jornal de Música*.

No dia 13 de dezembro de 1844, o casal e filhos chegam a Dresden. Um pouco antes do natal, dia 23, Schumann termina uma parte maior do *Fausto*, o *Finale*, e já pensava em estrear o trabalho.

Em Dresden, janeiro de 1845, Schumann se consulta com Dr. Carl Gustav Carus, um prestigiado profissional, médico da Corte em Dresden, que já era amigo do casal Schumann antes da sua mudança para a cidade. O médico também era parente do Dr. Carus que Schumann conhecera na adolescência. Dr. Carus, além de atender Schumann e Clara (que está grávida), encaminha o primeiro para outro médico, Dr. Carl Helbig<sup>21</sup>, que praticava hipnotismo. Através desse tipo de tratamento e outros, a atenção de Dr. Helbig parece ter restabelecido Schumann até certo ponto; Schumann manteve Helbig como médico da família durante toda sua estadia em Dresden.

Em 11 de março, nasce a terceira filha do casal, Julie. A saúde de Schumann continuou instável por todo o ano, com sintomas relatados de ansiedade, exaustão, tontura. Além do trabalho com o *Fausto*, Schumann compôs em 1845 uma grande série de fugas, das quais as mais famosas são as seis Fugas BACH (Op.60)<sup>22</sup>. Todos esses trabalhos foram feitos antes de sua viagem com Clara em agosto, quando foram a Weimar, e depois para Zwickau. Em setembro, Schumann escreve a Mendelssohn, dizendo que “existe uma grande batida de tambor dentro de mim, e um som de trompete por muitos dias”, um trompete em Dó maior. Além disso, Schumann sentia uma pulsação forte na cabeça e um estado de ansiedade. Pelo resto do ano, Schumann diminuiu as atividades de composição, apenas passou a revisar alguns de seus trabalhos de juventude.

Sobre as revisões que Schumann fez em sua obra, a partir da década de 1840, vale apontar que, junto a qualquer questão pessoal que possa estar implicada – o desejo de apagar qualquer imagem de estranheza ou insanidade acerca de sua pessoa que poderia figurar nas obras, por exemplo (Rosen, 1995, p.663) -, estas revisões se incluíam em um movimento mais amplo de mudança sociocultural na Europa, mudança no interior da qual ocorre um decidido declínio da orientação / mentalidade romântica na qual Schumann havia se formado e que

---

<sup>21</sup> As práticas de hipnotismo eram comuns nessa época, entre um grande leque de praticas psicoterapêuticas ligadas a práticas mágicas e de cura.

<sup>22</sup> O exercício de compor fugas era praticado por Schumann já há muitos anos.

nutria sua obra. Nesse contexto, suas revisões tomavam principalmente a direção de retirar várias idiossincrasias de seus trabalhos, marcas mais singulares de sua poética, e tornar suas obras mais “comuns”, mais “comportadas”, no tocante a modificação do espírito, uma reorientação para o classicismo (Rosen,1995). Não apenas Schumann, mas vários artistas do período romântico – como os escritores Goethe, Coleridge, Chateaubriant, o pintor Ingres e o compositor Franz Liszt, entre outros- conferiram uma orientação mais clássica aos seus trabalhos, inclusive a revisão obras de juventude, conferindo a eles um aspecto mais austero, mais distanciado da “aventura romântica”. A própria maneira com que Schumann passa, em cartas e diários, a tratar seus sofrimentos psíquicos tem, possivelmente, a marca dessa modificação cultural. Antes, Schumann tratava por “loucura” os vários hábitos e sentimentos que ele percebia em si e julgava desviantes. A partir do retorno da viagem à Rússia, Schumann passou a usar o termo doença mental para falar de si. Segundo a orientação romântica, a loucura é indissociável da criação artística. A boemia, os excessos com drogas, as aventuras amorosas faziam parte do “comportamento louco”, romântico, comportamento que não era apenas tolerado, mas muitas vezes cultivados pelo artista e seu círculo social, como necessidade em vista do seu trabalho de criação (Ostwald, 2010; Rosen, 1995). Mas o recente declínio da orientação romântica, assim como a emergência da psiquiatria como campo de conhecimento da “doença mental”, configuram um cenário onde é retirado da loucura um pouco do prestígio que o Romantismo lhe havia legado.

Foi apenas no final de dezembro que Schumann voltou a trabalhar em uma composição nova. De forma incrivelmente rápida, ainda em dezembro, Schumann terminou os rascunho do que viria a ser a sua *Sinfonia em Dó maior* Op.62. Sobre essa sinfonia, Schumann escreve, em 1849, a um regente:

*A sinfonia foi escrita em dezembro de 1845 enquanto eu estava ainda meio doente; eu sinto que é como se alguém pudesse ouvir isso nela. Apenas no último movimento eu comecei a me sentir melhor; realmente, depois de todo o trabalho completo, e fiquei bem de novo. Mas, no entanto, como eu disse antes, ela me lembra de um tempo sombrio... Que meu fagote melancólico no Adágio, escrito naquele lugar com especial afeição, não lhe tenha escapado me deu o maior prazer (Ostwald, 2010, p.205).*

Embora o rascunho tenha sido feito rapidamente em dezembro de 1845, Schumann levará todo o ano de 1846 para orquestra-la.



Em fevereiro de 1846, enquanto Schumann trabalha na orquestração da sinfonia em *Dó maior* e retoma a atividade de leitura, nasce o quarto filho do casal, Emil. Na mesma época, Schumann queixa-se de sua “melancolia”, de se sentir “muito nervoso exausto”, de tontura e dores de cabeça; e queixa-se também de um sintoma auditivo: sente “o órgão de ouvir particularmente fora de tom” (Ostwald, 2010, p. 206). Apesar de Schumann relatar melhora e se tratar com banhos regularmente, aos diversos sintomas físicos que há anos o perturbavam, assim como a melancolia e o cansaço físico, veio se juntar estranhos distúrbios de audição.

Entre maio e agosto, Schumann e Clara fizeram algumas viagens de descanso, visando melhorar a saúde. Clara, neste ano, também se queixou muito da saúde. Foi em sua temporada de pouco mais de um mês em Norederey que Clara teve um aborto. Tanto Clara quanto Schumann fizeram tratamentos hidroterápicos em Norederne, e Schumann continuou a se banhar no rio Elba, como tratamento, mesmo depois de sua volta a Dresden.

Tanto Schumann quanto a esposa parecem ter passado muito melhor no segundo semestre. Schumann voltou a trabalhar na orquestração da sinfonia, e Clara voltou a compor, produzindo seu *Trio de Piano Op.17*. Do final de novembro até o fim de março de 1847, o casal fez uma série de viagens profissionais. A primeira, para Viena, Brno e Praga, envolveu uma série de concertos de Clara; a segunda, para Berlim, envolvia o convite feito a Schumann para reger seu *Paraíso e o Peri*.

Na volta a Dresden, Clara começa a trabalhar em uma transcrição para piano da *Sinfonia em Dó maior*, mas interrompe o trabalho por estar novamente grávida, e Schumann termina o trabalho, e começa um trabalho há muito tempo postergado, o de compor uma ópera. Depois de pensar seriamente em fazer uma ópera tematizando a história de Mazeppa<sup>23</sup>, e inclusive encomendando a seu amigo Robert Reinick um libreto para a ópera, Schumann mudou de idéia e decidiu-se por uma ópera sobre Genoveva, santa e personagem popular de um conto popular germânico. Após entrar em desacordo com Reinick acerca do libreto, Schumann convidou o poeta Freidrich Hebbel, autor de umas das versões da Genoveva que circulavam na Alemanha, para vir a Dresden e trabalharem em conjunto na ópera. O poeta veio a Dresden em julho, mas o trabalho em conjunto não aconteceu. O filho de Schumann, Emil, havia falecido poucos dias antes, no dia 22 de junho de 1847, e Schumann muito triste

---

<sup>23</sup> Ivan Mazeppa, líder militar ucraniano que viveu no século XVII

impossibilitado de trabalhar. Schumann acabou escrevendo ele mesmo o libreto, e trabalhando na ópera por todo resto do ano.

No entanto, o trabalho teve que ser interrompido mais uma vez. Dia 1 de novembro chegava a Dresden a notícia da morte súbita Felix Mendelssohn, provavelmente de aneurisma. Pelos diários, a notícia foi recebida pelo casal como um choque. Schumann foi imediatamente para o funeral, em Leipzig. Sobre o corpo de seu amigo, Schumann escreve:

*O corpo nobre - sua testa - a boca - cercada por um sorriso - ele lembra um guerreiro glorioso, como vencedor – cerca de 20 anos mais velho do que quando estava vivo - dois vasos sanguíneos muito inchados destacavam-se em sua testa* (Ostwald, 2010, p.217).

Em seu retorno a Dresden, além de avançar na composição da ópera *Genoveva*, Schumann escreveu dois *Trios para Piano* (Op.63 e Op. 80), além de também avançar na composição do *Fausto*. O trabalho em sua ópera foi também interrompido pelo nascimento de seu quinto filho, no dia 20 de janeiro de 1848. O menino foi batizado de Ludwig, em homenagem ao falecido amigo de Schumann, Ludwig Schunke.

Em 1848, em meio ao início das revoluções de 1848-1849 e a crise política que esboça chegar a Dresden, Schumann passa a trabalhar de regente de coral e professor. Schumann organiza uma sociedade de coral, aceita alunos particulares e assume o posto de regente do coral masculino *Liedertafel*, vagado por Ferdinand Hiller. Em meio ao clima político da época, Schumann, que era partidário de uma unificação alemã a partir de um governo federal, compôs algumas peças patrióticas: “Relógio Noturno da Confederação”, “Canção da Liberdade” e “Canção de Batalha”, ainda em 1847, e , em 1848, “Às Armas”, “Negro-Vermelho- Ouro” e outra “Canção da Liberdade”. No entanto, diferente de Richard Wagner, Robert Schumann não tomou qualquer atividade na revolução. Vale incluir que os poucos concertos que Clara Schumann realizou durante os biênios da Revolução foram destinados a angariar fundos para o vítimas do conflito. Em meio aos trabalhos com o coro masculino, Schumann também compõem *Três Canções para Coro Masculino* Op.62. O trabalho no coral não inclui qualquer salário, mas Schumann podia reger suas próprias obras, o que ajudava na posterior publicação delas, o que gerava renda. O excesso de trabalho nas recém assumidas atividades era necessário devido a uma crise financeira que a família Schumann passava. Ainda assim, o trabalho de composição de Schumann continuou a “todo vapor” durante os anos de 48 e 49. Em agosto de 1848, Schumann compõem o seu famoso *Álbum da Juventude*

Op. 68, com o qual presenteou sua filha Marie em seu aniversário, e esta peça foi um grande sucesso comercial, e até hoje figura como literatura básica para iniciantes de piano. Schumann, nessa mesma época, começou um livro de conselhos, “Regras Musicais para a Casa e para a Vida”, que ele publicou mais tarde. E ainda em 1848, Schumann termina sua *Genoveva* Op. 81, e começa a trabalhar em na obra *Manfred* Op.115, baseada no poema dramático homônimo de Lord Byron. A abertura da peça é um dos seus trabalhos de maior sucesso, onde Schumann demonstra perfeito domínio técnico da grande forma; menos conhecidos, no entanto, são as 15 cenas que seguem a abertura.

Em meio a uma nova crise de melancolia e o anúncio da nova gravidez de Clara, Schumann compõem a *Cenas Florestais (Waldszenen)* Op.82, um conjunto de 9 pequenas peças, cujo o clima é enigmático, senão mágico, surrealista; e no final do ano, Schumann escreve *Quadros do Oriente* Op.66, seis improvisos para piano a quatro mãos, inspirado em um poema de Friedrich Rückert que invocada as Noites Árabes. Essas peças para piano de Schumann são significativamente diferentes das peças de juventude, como o *Carnaval* e as *Kreislerianas*, em especial pela ausência de virtuosismo e um trato mais acabado, refinado, “limpo” da forma musical.

A atividade produtiva de composição continuou em 1849. Em fevereiro Schumann compôs *Três Fantasias para Clarinete e Piano* Op.73, *Adágio e Allegro em Lá bemol maior para Trompa e Piano* Op. 70 e o *Concerto para Quatro Trompas e Orquestra* Op.86. Em março, Schumann escreveu *14 Baladas e Romanças para Coro* (opp.67 e 75), *12 Romanças para Voz Feminina* (opp. 69 e 91) e as *Canções Espanholas* Op.74. Finalmente, em Abril e primeira metade de Maio, Schumann escreve 5 peças para *Violoncelo e Piano* Op.102.

Todos esses trabalhos foram compostos em meio às atribulações da luta armada que, iniciada em Viena, ainda em 1848, chegou a 1849, em Dresden, o que causou vários distúrbios à família Schumann, que teve que se refugiar inicialmente em uma pequena vila perto de Mügeln, cidade vizinha, e depois em Kreischa, vila pastoral próxima a Dresden onde Schumann continuou compondo. Datam desses meses os álbuns de *Canções para os Jovens* Op.79 e, para coro masculino e quatro trompas, as *Cinco Canções de Caça* Op.137, além do *Moteto* Op.93.

Em julho, já de volta a Dresden, termina três cenas do *Fausto*, assim como passa a trabalhar no *Requiem para Mignon* (Op.98b), baseado em poemas de Goethe. Dia 12 do

mesmo mês, nasce o sexto filho do casal, Ferdinand. Em Agosto Schumann escreve *Quatro Canções para Soprano e Tenor* Op.78

Com a família crescente, Schumann pensa em aumentar e estabilizar a renda da familiar. Após tentar sondar um possível cargo em Leipzig, na Gewandhaus, Schumann escreve mais uma peça para consumo popular, as *12 peças para piano a quatro mãos para pequenas e grandes crianças* Op.85, que foi publicado pelos editores com seu “Segundo Álbum” – o primeiro foi o Álbum da Juventude. Também nesse mês Schumann compôs a *Introdução e Allegro para Piano e Orquestra* Op.92; em outubro, escreveu *Quatro Canções para Coro Duplo* Op.141; em novembro, *Canções Noturnas para Coro e Orquestra* Op.108 ,e uma segunda sessão das *Canções Espanholas* Op. 138, para voz e piano a quatro mãos; em dezembro, Schumann termina *Três Canções Hebraicas por Byron* Op.95 - que incluía acompanhamento para harpa ou piano- , *Três Romanças para Oboé e Piano* Op.94, a *Ballada* Op.106- peça para ser recitada com acompanhamento de piano- e a *Canção para Ano Novo para Coro e Orquestra* Op.144.

A fama de Schumann crescia em 1849. Um evento importante foi a escolha das Cenas do Fausto como peça comemorativa do centenário de nascimento de Goethe. A peça foi tocada simultaneamente em Dresden, Weimar e Leipzig. Além disso, Schumann gozava na época de uma grande facilidade editorial, assim que terminava de compor suas peças essas eram publicadas. Sua saúde também parecia ter melhorado, e ter – fora alguns acessos raros de cansaço e melancolia- se sentido com boa saúde em 1849, pelo que consta nos diários.

## VII - Sinfonia Renana

Ainda em novembro de 1849, Ferdinand Hiller, que tanto auxiliara o casal em Dresden, indicou Schumann para sua posição de diretor musical em Düsseldorf, posto que ele abandonaria para exercer o mesmo cargo em Colônia.

Schumann relutou muito em aceitar o cargo. Em primeiro lugar, Düsseldorf não parecia o melhor lugar para uma carreira musical, devido a ausência de boas orquestras. Em segundo lugar, Schumann temia que sua saúde piorasse caso abandonasse Dresden. Em seu diário da casa, Schumann escreve que “ *A separação da nossa terra natal , a Saxônia, será muito difícil para nós*”, e, em uma carta a Hiller, escreve:

*Enquanto vasculhava um velho livro de geografia procurando informações sobre Düsseldorf, eu achei, entre outros itens dignos de nota, 3 mosteiros para freiras e uma instituição para os insanos. O primeiro não me incomodou nem um pouco, mas ler sobre o último foi bastante desagradável.* ( Ostwald, 2010, p. 231).

Após muita relutância, Schumann escreve uma carta em 31 de março de 1850 aceitando o cargo em Düsseldorf. Schumann, em março, acompanhou Clara em uma turnê pelo norte da Alemanha- Bremen, Hamburgo e Berlim. Entre abril e maio, Schumann trabalha finalizando algumas composições , em especial várias cenas do Fausto. No fim de maio, vija a Leipzig para os ensaios para a estreia Genoveva, que acontece em 22 de junho, apresentação que contou com várias celebridades musicais, amigos do compositor. Segue mais duas apresentações na cidade, sendo a terceira e última no dia 30 de junho. Apesar do sucesso de público , a ópera não foi bem vistas pelos jornais e pela crítica especializada, e depois das estreias, não foi reapresentada tão cedo. Em meio às preparações de viagem e as despedidas de Dresden em agosto, Schumann escreve mais um trabalho, as belas e tristes *Canções de Lenau* (Op.90).

No dia 1 de setembro, a família Schumann partiu rumo Düsseldorf. Apesar da boa acolhida que o casal recebeu na cidade, o trabalho que Schumann seria desafiante, dado que a orquestra de Düsseldorf era formada em grande parte por amadores, e possui muito apenas 40 membros , menos da metade de uma orquestra média dos dias de hoje. Além disso, alguns dos componentes faziam parte da banda militar, e deveriam dividir seu tempo entre a banda e a orquestra. Muitos músicos importantes frequentemente se ausentavam, e as condições de ensaio e apresentação também eram modestas, em comparação às instalações de Leipzig e Dresden, por exemplo. Ou seja, as condições de trabalho eram muito precárias em relação a outros centros musicais onde Schumann havia morado e trabalhado. Dentro desse contexto, os programas de Schumann eram bastante ambiciosos: pretendia não apenas apresentar clássicos da época, como Mozart, Beethoven e Haydn, mas também iniciar o público em trabalhos contemporâneos- como de Mendelssohn, Niels Gade e do próprio Schumann-, assim como iniciar o público em obras antigas porém esquecidas, como a *Paixão de São João*, de J.S. Bach. Para ajuda-lo com o trabalho com a orquestra, Schumann contratou um excelente violinista de Leipzig, Joseph Von Wasielewski – que anos mais tarde seria o primeiro autor de uma biografia de Schumann (Ostwald, 2010, p.238). Depois de, ainda em setembro, uma curta viagem pelo norte da Alemanha, Schumann volta a compor. Ele rascunha, em menos de

uma semana, o *Concerto para Violoncelo e Orquestra em lá menor* Op.129, cuja orquestração ficaria pronta antes do fim de outubro.

O concerto de gala foi em 24 de outubro. Nessa estréia, além do Concerto para piano em Sol menor de Mendelssohn, Clara foi a solista. Em seguida foram tocadas as *Canções de Adventos* (Op.71), do próprio Schumann, e Clara retornou para executar o Prelúdio e Fugue em Lá menor de Bach. O concerto foi encerrado com a estréia do poema dramático *Comala*, de Gade. No entanto, já após o concerto começaram os primeiros atritos sociais que o casal Schumann teria em Leipzig: Primeiro, em um brinde, Ferdinand Hiller brindou Clara, mas não Schumann, o que descontentou muito o casal. Três dias depois, Clara envia uma carta a Hiller alegando o não pagamento de sua participação no concerto, carta onde demonstra estar ressentida por ter sido vista como assistente de Schumann, e não como concertista convidada.

Entre novembro e dezembro, em menos de dois meses, Schumann compôs sua *Sinfonia em Mi bemol menor* Op.97, mais conhecida como *Sinfonia Renana*.

Em seguida, em apenas um dia -29 de dezembro- Schumann compôs a Abertura para “*Noiva de Messina*” Op.100, composição baseada na peça teatral homônima de Schiller.

No começo do ano de 1851, Schumann planejava uma viagem à Inglaterra, enquanto começam os ensaios e as apresentações da orquestra- que incluíam programas imensos, incluindo estréia de peças de sua autoria.

No final de Janeiro, compõem outra abertura, *Júlio César* Op.128. Em fevereiro, a estreia da *Sinfonia Renana* em Düsseldorf é um sucesso; a apresentação se repete em Colonia.

No entanto, as próximos concertos são recebidos friamente pelo público, e críticas graves são feitas acerca de sua Abertura para a “*Noiva de Messina*”. Em 17 de março, Schumann escreve em seu diário acerca de “*solidão- hesitação sobre ainda continuar em Düsseldorf...*”; em 3 de abril Schumann cita “*irritações constantes*”, e em uma carta a um amigo, diz que “*por muitos dias eu me senti mal, tanto que escrever se tornou um esforço*” (Ostwald, 2010, p.241).

No entanto, apesar desses desagradados, os diários de Clara indicam que Schumann se sentia realizado em sua primeira jornada de concertos em Düsseldorf. Após uma mudança de

apartamento- o primeiro não agradava pela arquitetura e pelo barulho- o casal realizou uma segunda viagem ao longo do Rio Reno, dessa vez rumo à Suíça, em férias que Clara afirmou serem as melhores que já haviam tido (Ostwald, 2010, p. 242).

O segundo ano de Schumann em Düsseldorf , 1851, foi especialmente prolífico em composições. Além das aberturas para *Júlio Cesar* e para *Hermann e Dorothea* Op.136, são também desse ano, para música de câmara, os *Quadros Encantados para Viola e Piano* Op.133, as duas *Sonatas para Violino e Piano* opp.105 e 121, o *Trio para Violino, Violoncelo e Piano* Op.110. Para piano solo , Schumann compôs *Três Peças Fantásticas* Op.111, e *Seis peças para quatro-mãos para crianças* (inclusos mais tarde em seu Op.130). Além disso, Schumann escreveu muitas canções, além de muitos trabalhos para coral, entre eles o oratório *Peregrinação de uma Rosa* Op. 112.

Um montante de trabalho extraordinário, dado que ao trabalho de composição se adicionava o trabalho como diretor musical. Sobre isso, Ostwald, a partir de cartas do compositor, diz que é possível que Schumann estivesse negligenciando seu trabalho de diretor. No entanto, Clara, em cartas a alguns músicos, declara que Schumann atendia com zelo a suas responsabilidades do cargo, detalhando as atividades.

Fato é que ,em setembro de 1851, Schumann teve um confronto com membros da Sociedade Musical da cidade, que estavam insatisfeitos com os concertos e com o desempenho de Schumann em geral como diretor musical. De acordo com Wasielewski, na sua biografia sobre Schumann, a direção de Schumann começou a mostrar “uma certa indolência” (Wasielewski, 1906, p.449, citado Ostwald, 2010,p.243), e a motivação da orquestra estava diminuindo, assim como a audiência estava diminuindo. O próprio Schumann declarou não estar se sentindo bem com tantas atribuições, e , durante uma conferência tempestuosa, ele ofereceu abandonar a atribuição de diretor do coro, o que não foi aceito pela Sociedade Musical. Clara Schumann escreve na época que as pessoas da cidade “são extremamente insolente, e seguramente não ficaremos aqui muito tempo,” e que “ *As pessoas daqui não tem respeito nem pela a arte ou por seus regentes*”. (Ostwald, 2010, p.243)

Entre o trabalho excessivo que tomava Schumann, em 1851, vale ressaltar que nesse ano ele começou a compor música sacra. “Devotar os seus esforços para a música religiosa permanece o alvo supremo para um artista”, escreve o compositor em seu diário no dia 13 de janeiro de 1851. Neste ano, entre as outras composições e obrigações como diretor musical,

Schumann projeta um gigantesco e extremamente pretensioso oratório sobre a vida de Lutero, projeto que ele se dedicara pelos próximos dois anos, sem ter sucesso. Schumann chega a trocar grande correspondência com Richard Pohl<sup>24</sup> sobre o libreto adequado, e este ficou extremamente entusiasmado com o projeto. Em maio, Schumann escreve uma carta a Pohl, convidando-o a vir a Düsseldorf. Mas quando este veio a cidade, não conseguiram realizar o projeto, mas apenas um coral, *A Maldição da Cantora Op. 139*. O projeto maior, sobre Lutero, permaneceu inconcluso.

No dia 1 de dezembro de 1851, nasce Eugenie, filha do casal. Schumann, também nesse mês, reorquestra toda sua Sinfonia “Clara”.<sup>25</sup> Começa a trabalhar em um novo projeto musical, uma missa, mas uma viagem a Leipzig – seus trabalhos recentes estreariam na cidade – interrompeu a orquestração do que mais tarde seria sua *Missa em Dó menor Op.147*. Em Leipzig, Schumann encontra Dr. Reuter – seu amigo, conselho médico e colega na Liga de Davi – em péssima saúde, e foi a última vez que eles se viram, 22 de março de 1852.

No retorno a Düsseldorf, em meio a uma mudança surpresa e forçada – a casa em que viviam tinha sido vendida –, Schumann começou a ter problemas de sono, a se sentir mal física e mentalmente. Schumann consultou um médico, Adolf Pfister, e não compôs por um mês. Então, entre o dia 27 de abril e 8 de maio, ele escreve o Réquiem Op.148, mais um trabalho religioso. Sobre a música religiosa de Schumann, Ostwald ressalta o péssimo trabalho da posterioridade crítica, em especial devido ao estigma da doença mental que marcou o autor. Sobre esses trabalhos e outros do último período de composição, o pianista Harris Goldsmith escreve *“Ouve-se um monte de equívocos e falsas descobertas; com conhecimento retrospectivos de seu fim sombrio em um asilo para loucos é muito fácil imaginar na música uma dispersão e uma inaptidão que não estão lá”*.

Schumann, além da composição, retomou dois trabalhos literários. O primeiro, um longo livro de escritos sobre música – que ele nomeava “Jardim do Poeta” –, trabalho que exigia uma infinidade de leituras; em abril ele trabalhava com a leitura de Shakespeare. Entre maio e junho, Schumann também organizou os escritos da Liga de Davi, e começou a negociar sua reimpressão.

---

<sup>24</sup> Escritor, poeta, crítico musical e compositor amador alemão (1826-1896)

<sup>25</sup> De fato, existem duas versões da Sinfonia em Ré menor (Op.120): uma de 1841, com uma orquestração mais leve e com uma textura mais clara, e a versão de 1851, com orquestração mais pesada e mais “imponente” (Ostwald, 2010, p. 246; Rosen, 1995). Brahms republicou a versão de 1841 anos após a morte de Schumann.



Além do trabalho de composição e literário, o trabalho de Schumann como diretor musical parece ter sido surpreendente até meados de 1852, apesar de a partir de março, Julius Tausch, seu assistente, ter começado a conduzir parte das apresentações. Em junho- no mesmo momento em que Wasielewski deixa Düsseldorf para mudar-se para a Colônia- Schumann queixa-se primeiro de um “terrível resfriado”, de insônia e reumatismo- o último distúrbio havia se manifestado uma vez antes, em março.

O casal tira dez dias de férias nos arredores de Düsseldorf, em meio as montanhas . Após uma longa caminhada pelas montanhas perto de Bad Godesberg, Schumann desmaia. Muito preocupados com o ocorrido, em seu retorno, o casal consulta Dr. Wolfgang Müller von Königswinter, um amigo de longa data<sup>26</sup>, membro da Sociedade Musical da cidade, além de conhecido poeta. Por ter tantas relações de natureza diferente com Schumann, as orientações de von Königswinter parecem ter extrapolado a relação estritamente médico-paciente. Contando com a autoridade de membro da Sociedade Musical, o médico disse a Schumann que este deveria reger menos e dar mais responsabilidades ao jovem Tausch.

Quando Clara discordou das medidas do médico , este declarou que a doença de Schumann era “ apenas o resultado de muito esforço e logo iria embora”.

O médico também receitou a Schumann banhos diários no Reno, o que parece não ter tido resultados muito bons. Apesar disso, Schumann retornou- contra a recomendação do médico- algumas atividades de regência no fim de julho e fim de agosto, e após a sequência, Schumann escreve em seu diário que sente “*um triste enfraquecimento de minhas forças. Muito exausto*” (Ostwald, 2010, p.250)

Dr. von Königswinter então recomenda um descanso em algum lugar que Schumann pudesse fazer banhos marinhos. O casal, mais a filha Marie, viajam em 11 de agosto para Scheveningen, na Holanda. Foi nessa viagem, na primeira semana de setembro, que Clara tem seu segundo aborto, evento que é relatado de forma dramática pela filha do casal, Marie (Ostwald, 2010, 250; Monteiro, 2011, p.38), e que provavelmente é o motivo do mal estar que Clara sentiu durante alguns meses . Schumann retorna no meio de setembro para Düsseldorf, Schumann continua se sentindo exausto , muitas queixas psíquicas vagas, e dificuldade de realizar o trabalho de diretor musical.

---

<sup>26</sup> Wolfgang Von Königswinter se correspondia com Schumann quanto este ainda era editor do Novo Jornal de Música

### *VIII - Canções da Manhã*

Eles se mudam para uma casa muito espaçosa, onde finalmente Clara retorna a ensaiar livremente, devido ao isolamento acústico. Schumann mais uma vez se consultou com Dr. Königswinter, que lhe receita água mineral; em outubro, Schumann faz uma sangria, e começa a tomar “pílulas de saúde”, cujo conteúdo é desconhecido. Em novembro, Schumann é presenteado com a filiação da Academia de Música de Viena e do Instituto de Música de Londres. E começou a trabalhar em uma versão para piano de suas Cenas para “Fausto” de Goethe. A família estava com sérios problemas financeiros, ao ponto de Schumann pedir - em 12 de novembro e por carta- um adiantamento do pagamento ao seu editor, Friedrich Whistling.

No final de novembro de 1852, Schumann relata, em seu diário da casa, ter “estranhas aflições de escuta”. Segundo Ostwald (2010) , provavelmente este distúrbio de audição foi diferente daquele que afligiu Schumann em Dresden. Segundo Ostwald, ao que parece os sons dessa vez não parecem desagradar Schumann, é como se os sons fossem mais como “música dentro da sua cabeça” (p. 253). Ostwald aponta que, nesse segundo semestre, Schumann começa a caminhar para seu enlouquecimento. No entanto diz que esses distúrbios podem ser resultado de grande estresse produzido pelo excesso de atividades, assim como a especial aflição emocional que Schumann pretensamente possuía ao reger. Julius Tausch, que já havia conduzido a maior parte dos concertos de verão, também começou a liderar os concertos de inverno. Um evento especial foi a apresentação do Concerto para em Mi menor de Mendelssohn, dia 18 de novembro, tendo como solista Rupert Becker, jovem violinista que veio tomar o lugar de Wasielewski, e que era filho de Ernst Adolf Becker, antigo amigo de Schumann escreve esse amigo, elogiando o filho e confessando que sentia muito por não ter podido reger o famoso concerto do falecido amigo.

Em dezembro, Schumann voltou a reger, mas não em tempo integral. Em conversa com o seu novo mestre de concertos, Schumann confessa que ouve constantemente um som de “lá”.

Em dezembro, após outra tempestuosa conferência, Schumann recebe uma carta da três membros da Sociedade Musical pedindo que ele se demita. Ao mesmo tempo, surge em Düsseldorf uma “Sociedade Anti- musical”, um grupo que se autoproclamava combater “músicas ruins e mal executadas”, crítica aberta não apenas à aceitação de amadores nos concertos, mas também à regência de Schumann e à escolha do programa. Schumann, nesse

contexto, chega a escrever uma carta à Viena para seu amigo Carl Von Bruyck, sondando um lugar como regente nessa cidade. No entanto, dada certa diplomacia de alguns membros da Sociedade Musical, as coisas se encaminharam de forma que Schumann recebeu uma carta de desculpas do coro, que aceitou, e dia 30 de dezembro, retornou a regência.

Em janeiro, Schumann passa a trabalhar assiduamente em acompanhamentos de piano para as sonatas e partitas de Bach. O jovem Becker, que se tornou amigo próximo, vinha frequentemente à casa de Schumann para ensaiarem e testarem esses arranjos. Em janeiro também começam os arranjos para o festival marcado em maio de 1853.

No começo de fevereiro, Schumann rege as “Estações” de Haydn e lê muitos livros, depois viaja com Clara à Bonn, onde ela realiza concertos. Ao voltar, começa uma nova composição, *a Balada para Coro Masculino, Vozes Solos e Orquestra* Op.143.

Em abril, Schumann começa um passatempo que o ocupará pelo resto do ano: sessões espíritas, com mesas que supostamente se mexem sozinhas. Passa a organizar as sessões em sua casa, com amigos, seus filhos e visitantes de outras cidades. Schumann chega a escrever um artigo sobre as mesas espíritas, o que ele acha ser um passatempo maravilhoso e surpreendente. Autores da primeira biografia de Schumann, o violinista Wasielewski, e da biografia de Clara, Berthold Litzmann, insistem que o interesse em mesas espíritas era um sintoma da loucura incipiente. No entanto, se o como lembra Ostwald (2010, p. 256), o interesse por fenômenos paranormais era comum, uma questão cultural, chegando a ser mesmo uma moda na Europa do século XIX.

Em maio de 1853, acontece em Düsseldorf o Festival de Música do Baixo Reno, um grande evento cultural. O evento foi aberto em 15 de maio pela execução da Sinfonia em Ré menor de Schumann e fechado em 17 de maio com a execução de sua *Abertura Festiva e Coro sobre a “Canção Renana do Vinho”* Op. 123. Entre os artistas convidados estavam a soprano Clara Novello e o virtuoso violinista Joseph Joachim. Este último tornou-se amigo pessoal de Schumann. Em junho, Joachim enviou a Schumann uma composição sua, uma Abertura para Hamlet, que Schumann respondeu logo depois de seu aniversário, solicitando permissão para reger o trabalho em Düsseldorf. Joachim logo responde, perguntando se Schumann não escreveria um concerto para ele.

Após um julho dedicado a uma intensa leitura – pensando no livro Jardim dos Poetas, Schumann releu todos os livros de Jean Paul-, Schumann viajou mais uma vez a Bonn com

Clara, realizou para ela uma redução para piano de dois quartetos de cordas. Além disso, em poucos dias compôs uma Abertura para Fausto, encerrando 10 anos de trabalho na *Cenas para Fausto*. Em 20 de agosto, escreve uma “Canção de Aniversário para Clara”, em preparação para uma festa surpresa em 13 de setembro, e em seguida compôs para Clara a *Introdução e Allegro em Ré menor para Piano e Orquestra* (Op.134). Após uma visita de Joachim em 28 de agosto e dois dias de muita música, Schumann descreve no diário da casa “uma estranha fraqueza do órgão da fala”, mas não existem outros relatos conhecidos sobre o acontecido.

Enquanto organizava a festa de aniversário de Clara- quando a presenteou com um piano novo, entre outros presentes- , Schumann compunha música para Joachim. Primeiro, em seis dias, ele escreve a *Fantasia em Dó menor para violino e piano Op.131*, dedicada ao violinista e dada como presente. Em seguida, Schumann compõem o seu *Concerto para violino e Orquestra em Ré menor* (publicado postumamente), em menos de uma quinzena.

Foi no dia 30 de setembro que Johannes Brahms chega a Düsseldorf e bate a porta de Schumann. Brahms , com 20 anos na época, havia saído de Hamburgo, cidade natal, pela primeira vez recentemente para um turnê de concertos, e na Holanda havia conhecido Joachim, com quem morou junto. Foi este que o aconselhou, em sua volta a Hamburgo, que passasse em Düsseldorf para conhecer Schumann. Brahms, um músico extraordinário, tinha em comum com Schumann a grande admiração pela tradição romântica, e era conhecedor da obra de Schumann.

Tanto Schumann quanto Clara ficaram imediatamente afeiçoados pelo rapaz, e a breve visita se tornou a estada de um mês como hóspede dos Schumann.

Schumann , em carta à Joachim, em que demonstra imenso entusiasmo com o jovem Brahms. Semanas depois, Schumann escreveu um ensaio sobre Brahms chamado “ Novos caminhos” para o seu antigo periódico. O ensaio é extremamente elogiado, colocado como “um homem de destino” e “talento dos mais importantes”<sup>27</sup>. Nesse escrito, nota-se na escrita de Schumann o mesmo estilo romântico de escrita; tal estilização, que empresta um tom hiperbólico ao texto, tem que ser levada em consideração ao se tecer hipóteses acerca de um suposto começo de delírio de Schumann. Ainda no artigo “Novos caminhos”, faz uma lista de

---

<sup>27</sup> Que pesem todas as questões afetivas que podem hipoteticamente ter determinado esse ensaio, fato é que todas as previsões de Schumann se realizaram: não apenas Johannes Brahms se tornou um dos mais importantes compositores da segunda metade do século XIX, como se destacou em especial na produção de sinfonias, o que também foi profetizado por Schumann.

músicos que considera adequados para acompanhar o seu “apóstolo” na missão de defender a boa música.

No segundo semestre de 1853, o comportamento de Schumann como regente e diretor musical pareceu ser bastante esquisito, segundo a pesquisa de Ostwald. Frequentemente ele mudava os programas de última hora, Schumann muitas vezes insistia em reger um trabalho que não tinha ensaiado, e parecia francamente indisposto com contrariedades.

Além disso, Ostwald aponta para uma provável crescente hostilidade para com Clara sua esposa, inclusive desfazendo dela publicamente como musicista; além disso, a partir de suas fontes, Ostwald afirma que Schumann deveria estar tendo dificuldades crescentes com o contanto com as outras pessoas e o ambiente. Na mesma época, Joseph Joachim nota que “Ele (Schumann) está constantemente tão cheio de música que eu realmente não posso culpar o homem por preferir não ser perturbado pelos sons do mundo exterior” (Ostwald, 2010, p.267).

Em meio a tudo isso, a relação entre Schumann e a Sociedade Musical começa a se deteriorar progressivamente. A Sociedade primeiramente decide afastar Schumann do coral, e, depois, oferecer a ele a regência apenas dos “longos trabalhos” – Tausch ficaria com os “mais curtos”. Schumann não aceita a resolução da Sociedade e decide reorganizar o concerto de estreia da temporada, em 27 de outubro, segundo suas intenções. Nesse contexto, em que também Joachim (que estaria no concerto de estreia) e Brahms estavam próximos aos Schumann, Robert termina a orquestração do Concerto para violino, escreve a Sonata F.A.E para Joachim e um singular conjunto de peças para clarinete, viola e piano, chamada *Contos de Fadas Op. 132*. Schumann também compõem em outubro suas *Canções da Manhã Op.133*, inspirado no romance Hyperion de Hölderlin.

O próximo concerto de Schumann, segundo relatos Joachim, foi marcado por diversos problemas no ensaio. Depois desse concerto, a Sociedade Musical decide colocar Tausch encarregado da orquestra. Inicia-se uma desagradável troca de cartas entre Schumann e a Sociedade Musical, acerca de questões legais do contrato e com mutuas acusações. Por fim, a situação ficou insuportável para Schumann em seu cargo.

No dia 24 de novembro, o casal Schumann viaja a Holanda para um mês de concertos, sendo que alguns seriam regidos por ele. Logo no começo da viagem, Schumann queixa-se de distúrbios auditivos. Apesar disso, Schumann, em carta a Joachim, descreve uma viagem feliz e produtiva.

O casal retorna a Düsseldorf em 22 de dezembro de 1853. Schumann ainda é diretor musical, assalariado, mas dispensado de suas atividades. Após o ano novo, Schumann começa um catálogo de todas as suas obras musicais, com a ideia de publica-las um dia em uma edição completa. Também começa o livro de citações sobre música, o “ Jardim do Poeta”, nele trabalhando ininterruptamente durante o mês de janeiro de 1854. Segundo Ostwald, uma análise de ambos os trabalhos se apresentam corretos e precisos, o que demonstrariam uma habilidade de escrita e organização impecável. Schumann compõem Romances para Violoncelo, peça destruída mais tarde por Clara.

Em 18 de janeiro, o casal viaja a Hanover para ver Joachim e Brahms, assim como realizar alguns concertos. Schumann iria reger o Paraíso e o Peri, em Hanover, e depois a revisada Sinfonia em Ré menor, em Franckfurt. Ambos os concertos foram cancelados, ainda assim a viagem foi realizada. Em Hanover, Clara realizou concertos bem sucedidos na corte de Georg V, o Rei Cego, conhecido entusiasta de música. Já Schumann não foi feliz com a execução de suas peças. A execução de sua Fantasia para Violino e Orquestra (Op.131)<sup>28</sup> foi duramente criticada pela imprensa, e o ensaio do Concerto para Violino também foi um fracasso. Schumann, em seu diário, sobre esses dias, relata passar por um “humor agressivo”, “muita bebedeira”, e parecia estar mais falante e expansivo do que era seu usual.

Na volta a Düsseldorf, Schumann se queixa de uma “noite sem descanso”, o que indica insônia, sintoma que logo irá se tornar comum em algum tempo. Em fevereiro, Schumann anota em seu diário que está trabalhando diligentemente em vários projetos, incluindo o “Jardim dos Poetas”. Clara escreve que acha que Robert esta trabalhando de forma extenuante. Em 6 de fevereiro, Schumann envia uma carta a Joachim com conteúdo enigmático “*Eu tenho frequentemente escrito para você com tinta compreensiva, e agora entre as linhas da minha carta existe uma mensagem secreta que irá irromper mais tarde*” e, mais a frente, “*Música é silencio, pelo menos exteriormente*”. Schumann escreve mais cartas, uma carta para Julius Stern- um regente cujo trabalho em Berlim Schumann quisera trocar com o seu em Düsseldorf- e uma carta para Richard Pohl, que recentemente reclamava do silencio de Schumann. Segundo Ostwald, a primeira carta é sarcástica, e a segunda desajeitada, o que indicaria que Schumann passava por problemas emocionais. No dia 7, Schumann vai ao baile na casa do governador, e no dia seguinte escreve uma outra carta, dessa vez para o publicador George Wigand, que Ostwald avalia como sarcástica e ranzinza.

---

<sup>28</sup> Esta é uma versão orquestrada da *Fantasia para Violino e Piano* Op.131

No dia seguinte, escreve uma carta a ao compositor Robert Franz, onde fala sobre questões existenciais, escrevendo no final “ *Querido Franz, não é maravilhoso que nós tenhamos música, que nos permite escapar por um momento da falta de sentido desse mundo* ” . Nos próximos dias, Schumann tem sérios problemas de insônia. Clara relata que os problemas de sono se relacionavam com um som que Schumann ouvia regularmente , de forma idêntica e em intervalos. No dia 12 , segundo Clara, ele passa a ouvir “uma música tão gloriosa, e com instrumentos soando mais maravilhosamente do que qualquer um ouviu na terra” e em seu diário, Schumann menciona a cantata de Bach *Eine Feste Burg*.

Clara ainda relata que Schumann tenta, sem sucesso, colocar esses sons em composições:

*Ele ameaçou destruir sua mente se isso não parasse... Seu distúrbio auditivo chegou a um grau em que ele ouve peças inteiras do começo ao fim, como se tocadas por orquestra completa, e o som fica até o último acorde até que Robert dirigia seus pensamentos para outra composição.*

Segundo o diário de Rupert Becker, concertino da orquestra de Düsseldorf, Schumann ,durante um passeio, em 14 de fevereiro, conta-lhe sobre um estranho fenômeno:

*É a audição interna de peças espantosamente lindas, totalmente formadas e completas! O som parece com metais distantes, realçado pelas mais magnificas harmonias... Deve ser assim na outra vida, depois que nos abandonamos nossa invólucro mortal.*

Schumann escreve em seu diário que, nesse mesmo dia à noite, ele foi “ *profundamente arrebatado por uma música espantosamente bela*”.

Dr. Richard Hasenclever, médico e membro da Sociedade Musical, e conhecido dos Schumann, indica Dr. Börger –outro médico de Düsseldorf, que trabalhou principalmente em hospitais militares- para tratar de Schumann. No dia 17 de fevereiro , Schumann consegue compor uma melodia para piano. Clara escreve em seu diário que Schumann disse a ela que a melodia estava sendo cantada para ele por anjos.

Segundo o diário de Clara , na noite de 17 de fevereiro:

*Depois de completa-la (a peça para piano), ele deitou e fantasiou a noite toda, sempre com seus olhos abertos e erguidos para o céu... Era sua crença fixa que anjos*

*estavam pairando em volta dele oferecendo as mais gloriosas revelações, tudo isso era música maravilhosa; eles gritaram para nos dar boas vindas, e antes do fim do ano estaríamos ambos unidos com eles.*

No dia seguinte, sempre segundo Clara – Schumann, pela primeira vez em anos, interrompeu a escrita do diário e a sua exaltação se torna terror:

*Uma mudança aterrorizante! A voz dos anjos se transformou em voz de demônios, com música horrível. Eles disseram a ele que ele era um pecador, e que eles queriam atira-lo no inferno. Resumindo, sua condição evoluiu para um verdadeiro paroxismo nervoso; ele gritava de dor, porque as encarnações de tigres e hienas estavam apressando-se para cerca-lo.*

Clara chamou os médicos Hasenclever e Borger que conseguiram acalma-lo um pouco. Depois de acamado por algumas horas, Schumann começa a fazer correções em seu *Concerto para Violoncelo* (Op.129), de 1850. Ele diz a ela que esse trabalho o alivia um pouco do “som eterno das vozes”.

No dia 19 de fevereiro, ainda segundo diário de Clara, Schumann passa o dia na cama “sob grande agonia de espíritos maléficos...”. E ele:

*não se deixava convencer a abandonar a crença em criaturas sobrenaturais, mas aceitou a ideia de que estava muito doente”, e disse à esposa : Seguramente você não pensa, querida Clara, que eu lhe diria mentiras.*

Ela escreve “*Eu não tive escolha a não ser ceder silenciosamente, porque com argumentos eu só iria deixa-lo mais excitado. Às 11 horas daquela noite ele subitamente ficou mais calmo, os anjos prometeram descanso.*”

No dia 20, Schumann fica todo o dia em sua mesa “*papel, caneta, e tinta em sua frente, escutando a voz dos anjos, escrevendo algumas palavras ocasionalmente, mas apenas algumas, e sempre escutando*”, e segundo Clara, a face de Schumann era “*estranhamente feliz*”. No mesmo dia, Schumann volta a fazer anotações no seu diário, na maior parte sobre problemas financeiros, inclusive marca o dinheiro para despesas semanais que dá a esposa. Ruppert Becker visita Schumann no mesmo dia e, anos depois, escreve que Schumann de forma alguma parecia doente.



O diário de Clara menciona que Schumann “*fala constantemente sobre ser um criminoso e que ele deveria estar lendo a bíblia*” e por muitos dias diz estar escutando, alternadamente, espíritos bons e maléficos. Também acontece uma mudança nas vozes, que passam a se expressar em palavras. Ele escreve algumas cartas, escreve variações de um tema musical e, no dia 24, faz uma caminhada com Becker, que observa que ele “*conversava bastante racionalmente, exceto quando ele me disse que a figura de Franz Schubert apareceu e enviou para ele uma melodia magnífica, que ele havia anotado e, a partir dela, composto variações*”.

No dia 26 de fevereiro, Schumann queixa-se menos das vozes. À tarde, toca piano para um aluno, e depois pede à Clara suas roupas, pois ele deve ir para um manicômio, já que ele não consegue mais controlar sua mente e não sabe o que ele faria pela noite. Clara chama o senhorio para acalmar Schumann, e também chama pelo Dr. Böger. Nesse meio tempo, Schumann se organiza para deixar a casa:

*(Ele) arrumou tudo aquilo que desejava levar, relógio, dinheiro, papel de música, canetas, cigarros, tudo pensado claramente”. Ela diz “ Robert, é seu desejo abandonar sua esposa e filhos” e ele responde “Sim, não vai ser por muito tempo, eu voltarei recuperado”.*

Após a chegada do Dr. Boger, este auxilia na organização da casa para a noite, requisitando um acompanhante masculino para Schumann, Herr Bremer, e pede a Clara que não ficasse junto ao marido. Com o seu acompanhante, Schumann conversou leu alguns jornais e dormiu. Pela manhã, Clara encontra Schumann e diz que “ele estava tão profundamente melancólico que não se poderia descrever”.

É mais tarde nessa manhã, dia 27 de fevereiro de 1854, que Robert Schumann escapa da vigilância de sua casa, vai até uma ponte que passa sobre o Reno<sup>29</sup> e se atira nas águas. Imediatamente, barqueiros resgatam Schumann, e logo ele tenta saltar de novo. Os barqueiros tiveram que usar de força para trazê-lo até a margem do rio.

Voltando às anotações de Clara: após a tentativa de suicídio e o encaminhamento de Schumann de volta a casa, os médicos Hasenclever e Böger decidem afastar completamente Schumann da esposa. Clara, imediatamente, deixa sua casa e se instala na casa de sua amiga

---

<sup>29</sup> As informações sobre a tentativa de suicídio de Robert Schumann, assim como seu resgate, foram extraídas por Peter Ostwald do diário de Ruppert Becker e escritos do próprio Schumann (Ostwald, 2010, p.345)

Rosalie Leser, recebendo frequentemente notícias de seu marido – de hora em hora, ela escreve. Schumann permanece com dois acompanhantes. Nas 24 horas seguintes, Schumann deixou a cama para trabalhar em sua mesa. Escreveu várias cartas e copiou seu Tema e Variações que enviou a Clara e solicitou a ela que tocasse para a senhora Leiser<sup>30</sup>. No entanto, mais tarde, consta que Schumann se tornou muito nervoso de novo, e insistia que queria e deveria ser hospitalizado.

Os médicos decidem pela internação de Schumann. Não desejando interna-lo em Düsseldorf, decidem envia-lo a Endenich, um pequeno subúrbio de Bonn, onde o Dr. Franz Richarz, um experiente psiquiatra, dirige um pequeno asilo psiquiátrico, instituição para onde Hasenclever já havia enviado alguns pacientes, entre eles o pintor Alfred Rethels, amigo de Schumann. Se Schumann desejava a internação, Clara recebeu essa informação como “ a mais horrível notícia”.

Dia 4 de março, Schumann parte de Düsseldorf para Endenich.

#### *IX - O período de internação em Endenich*

No período de escrita da biografia de Schumann – publicada em 1985-, Peter Ostwald não teve acesso aos relatórios acerca do tratamento do compositor em Endenich. Tais documentos eram dados por perdidos. Entretanto, Ostwald reconstrói a estadia de Schumann em Endenich, principalmente a partir dos escritos de Clara Schumann e das frequentes cartas que esta recebia do Dr. Eberhard Peters, encarregado de Robert Schumann no asilo, além de escritos de pessoas que visitaram Schumann nessa época, como Brahms, Joachim, a poetisa Elisabeth Von Arnim, entre outros (Ostwald, 2010, p. 273- 293)

Anos depois da morte de Peter Ostwald, chega às mãos de sua esposa, Lise Deschamps Ostwald, uma rica documentação acerca da internação de dois anos e meio de Robert Schumann (Ostwald, 2010, p. 309-310). Com esse material em mãos, a autora, esposa de Ostwald, acrescenta um novo capítulo ao livro escrito pelo marido, apresentando os fatos biográficos revelados pelo material médico, inclusive a visita da poetisa Elisabeth von Arnim, em maio de 1855. O relato a seguir é baseado nesse capítulo. O trabalho de Lise Deschamps

---

<sup>30</sup> O Tema e Variações não foi publicado até 1951. Johannes Brahms também compôs um conjunto de variações – seu Op.23- sobre o tema de Schumann. Ostwald chama esse tema de “quase - alucinatório”, pois seria supostamente criado em meio a alucinação de vozes. No entanto, nos parece que o tema vem da quarta parte da peça *Bunte Blätter* (Op.99), de 1838, quase duas décadas antes.

coteja as muitas cartas escritas pelos envolvidos com o internamento de Schumann - Clara Schumann, Johannes Brahms, Joseph Joachim, Julius Grimm, entre outros.

Em especial, não foram encontrados registros do primeiro mês de internamento – março de 1854. Os registros começam em abril e indicam que o paciente está “...relaxado e amigável, sorridente, dormindo bem”. No tocante ao tratamento geral de Schumann, pelo que consta, foram raras as vezes que ele foi contido por camisas de força e amarrado à cama, contenção que acontecia quando os médicos achavam que ele estava muito agitado. Os banhos frios, segundo os relatórios, eram apenas realizados quando solicitados por Schumann. Quanto aos medicamentos, nenhum típico para melancolia foi administrado. Dr. Richarz indicou o uso de quinino e misturas contendo arsênico, interrompidas mais tarde a pedido de Schumann. As pílulas e drogas que tanto horrorizavam Schumann consistiam em um poderoso estimulante e narcótico, uma essência de sulfato-éter ferroso. Era também administrado uma mistura de cloridrato de cobre-amônia, que se acreditava ter efeitos benéficos sobre o corpo, aumentar o apetite e tratar más condições nervosas. Também eram usados regularmente laxantes. Além disso, ao que parece, o tratamento psiquiátrico de Schumann incluía um controle incisivo do contato do paciente com o mundo fora da instituição, ou seja, apenas poucos amigos podiam ver Schumann, como Brahms e Joachim, e as visitas da família foram evitadas. Não só as visitas, mas as cartas e presentes que chegavam a Schumann eram todos controlados.

Nos primeiros três meses, Schumann permaneceu totalmente isolado de seus amigos e parentes. Por exemplo, sobre o buque de flores que recebeu no dia de seu aniversário – 8 de junho de 1854 - não lhe foi informado que havia sido enviado por Clara.

As caminhadas diárias, que durante toda vida toda foram um prazer para Robert, foram permitidas e seu passeio favorito era caminhar até Bonn, lugar de nascimento de Beethoven. Nesses passeios, sempre era acompanhado por uma enfermeira, situação contra a qual Schumann mais de uma vez se rebelou. Perdidos os arquivos entre 28 de abril a 6 de setembro, temos como fonte as cartas semanais que Dr. Peters enviara à Clara. E, segundo o médico, a saúde de Schumann havia melhorado e, exceção feita a alguns dias de extrema retração ( “vergonha” é o termo usado), o compositor estaria “bastante vivo, extrovertido, amigável, às vezes muito falante, lendo bastante”. Os sintomas auditivos teriam reaparecido, mas logo cessado.

As cartas enviadas à Clara, no fim de maio, indicam que os médicos percebiam Schumann sempre sussurrando para si mesmo, e ficavam confundidos, sem saber se “seu paciente estava verbalizando seus pensamentos, ou eram a vozes que ele ouvia produto de sua insanidade”, segundo as palavras de Ostwald (2010, p.313). Dr. Peters, de Endenich, percebia Schumann muito taciturno e, em conversa com Julius Otto Grimm<sup>31</sup>, diz que essa introversão “torna difícil senão impossível pesquisar sua vida interna – sobre o que ele estaria pensando permanece um mistério”.

No dia 11 de junho, nasce Felix Schumann, último filho do casal. Seu batizado é adiado, uma vez que Clara tinha esperanças que Schumann estivesse presente. Só em setembro Schumann teve notícias do nascimento de seu filho.

Em 13 de agosto, seu ex-aluno Julius Grimm recebeu a permissão de observar Schumann, à distância, sem poder entrar em contato com ele. Cinco dias depois, Brahms também “visita” Schumann nas mesmas condições, acompanhado de uma colega. Ambos descrevem Schumann como não muito mudado e com os maneirismos que sempre observaram no compositor como, por exemplo, o de “deixar uma mão constantemente na boca, e fumar em pequenas tragadas”.

Dr. Peters escreve, no dia 8 de setembro, que Schumann dizia que Düsseldorf havia sido destruída e estava em ruínas, era uma de suas preocupações mais recorrentes. Segundo os médicos, Schumann confere muita importância ao dia 12 e 13 de setembro - o aniversário de 14 anos de casamento (foi o primeiro ano que não passaram juntos) e, em seguida, o aniversário de Clara -, estando atormentado pelo medo de que sua esposa e crianças não estivessem mais nesse mundo, lamentando não ter recebido qualquer carta dela. Após seis meses, os médicos permitem que Schumann receba cartas de Clara, e essa escreve prontamente ao esposo. Ao receber a carta, escreve Peters, Schumann “estava de bom humor, com a carta de sua esposa na mão e o selo de Düsseldorf, ele pode ser convencido que sua esposa ainda estava viva e que Düsseldorf ainda estava de pé”. Nesse meio tempo, Schumann é forçado a tomar pílulas.

Só em setembro, após seis meses de isolamento, Schumann pode finalmente trocar cartas com sua Clara e suas filhas Marie e Elise, cartas bastante ternas e muito acuradas em relação às lembranças de eventos vividos com a família. Envia uma carta à Clara, demonstrando

---

<sup>31</sup> Grimm, ex-aluno de Schumann, visitou o compositor em Endenich, e enviou cartas para Clara, entre elas a que relata essa conversa com Dr. Peters (Ostwald, 2010, p. 380)

felicidade ao saber do nascimento de Felix, que nasceu três dias depois do aniversário de Schumann, recebendo o nome do seu amigo Mendelssohn.

Schumann, segundo os médicos, continuava a ter alucinações auditivas contínuas e apresentava-se, em geral, amigável, ainda que às vezes um pouco taciturno. Principalmente à noite, Schumann se comportava estranhamente, dormindo pouco, batucando com os dedos na parede, conversando consigo mesmo e rindo. Segundo Ostwald, esse comportamento provavelmente se ligava ao isolamento da vida social e do trabalho, dado o confinamento ao qual Schumann estava condenado há seis meses. Ele pedia constantemente por papel musical, passava cerca de uma hora ao piano, e escrevia a Clara solicitando partituras, livros e fotos. Escreve também à sua filha Julie e a Brahms, comentando o seu trabalho “Variações sobre um tema de Robert Schumann” Op.9, trabalho que, junto com cartas, Clara havia enviado a Schumann.

Em novembro, Schumann revisa e corrige algumas de suas peças orquestrais para seus editores. Segundo os médicos, a mente de Schumann é ágil e seu pensamento claro, e o compositor pede a presença dos amigos e relata sentir falta de compor. Schumann exprime pela primeira vez, segundo os arquivos médicos, o desejo de ir a Düsseldorf; no entanto, os médicos escrevem a Clara, posicionando-se terminantemente contra o encontro do casal, ainda por alguns meses. Schumann passa a gastar muitas horas ao piano com suas próprias composições, lendo bastante, e conversando em voz baixa, consigo mesmo. Segundo o relato de Dr. Peters, Schumann trabalha em novas músicas, mas pouco sobreviveu de Endenich, apenas algumas transcrições e arranjos. Schumann também trabalhava em um index temático de suas obras. A equipe médica de Endenich ainda proibia Schumann de receber visitas, e controla o seu recebimento de cartas. Como exemplo do controle médico, Schumann escreveu a Brahms em 15 de dezembro que desejava passar o Natal junto dele e de Clara, mas a carta não foi enviada pelo correio; em vez disso, foi dada a Joachim quando este veio visitar Schumann. Segundo o relato de três de seus ex-pupilos- Joachim, Brahms e Julius Grimm - seu mestre estava em boas condições mentais, tendo em vista a coerência e a clareza dos seus escritos, e achavam que as precauções e restrições da equipe médica eram exageradas, assim como o prognóstico médico.

Na véspera de Natal, Schumann, após dez meses, finalmente, pode receber uma visita, a de Joseph Joachim que lhe trouxe notícias e presentes; entre eles, a foto de seu filho Felix, o qual Schumann nunca viria a carregar em seus braços. Segundo relato de Dr. Richarz,

Joachim achou Schumann pouco diferente do seu usual. Em janeiro de 1855, foi negado a Schumann o pedido de ir ao batizado de seu filho.

Schumann continuava reclamando que a medicação estava envenenada. Segundos Dr. Richarz, Schumann tinha a mente distraída e era impossível manter conversa acerca de um assunto por muito tempo. No entanto, em carta para Clara e Brahms, Schumann faz uma análise e uma apreciação extremamente acurada das *Balladas* de Brahmas, demonstrando excelente capacidade de leitura, análise e apreciação musical.

Em 11 de janeiro, Brahms visita Schumann, deixando o último extremamente animado. Entre trocas musicais ao piano, Schumann diz querer abandonar o sanatório. Sem revelar a Clara, Brahms relata que Schumann falava muito rápido e ansiosamente, e relatava estar ouvindo vozes que sussurravam a ele. Devido à relutância de Schumann em receber a medicação, Dr. Richarz prescreve que o remédio deve ser colocado secretamente no vinho e, depois, na sopa.

Poucos dias, segundo os médicos, Schumann ficou em estado de grande ansiedade e apreensão. Dizia que tinha sido envenenado, que ficaria louco, que iria para um asilo de lunáticos e que não veria mais a mulher e filhos; também se queixava de cólicas e tremores. Porém, após uma melhora, Schumann escreve a Clara, relatando o episódio e que temia o que o destino reservava para ele, mas que se sentia melhor. No entanto, passou a se alimentar menos, devido ao receio de envenenamento.

Um segundo ataque se seguiu. Schumann demonstrou medo de não conseguir respirar, mostrando dificuldade para engolir, tendo sensações desconfortáveis no abdômen, dor nos cabelos e tremores involuntários nas mãos. Insiste que não quer mais os remédios, que está curando e que está cercado de “gente ruim”. Nos dias seguintes, se recusa a tomar a medicação, mas chega a conversar calmamente com Dr. Peters e pede papel para escrever música. Passa o resto de janeiro oscilando entre a impetuosidade, a calma e o bom humor.

Seguiram-se outros “ataques de ansiedade” durante os meses seguintes. Schumann continuou avesso à medicação, dizendo que temia ficar louco e que o diabo levaria a sua voz. Nessa época foi medicado à força com a solução de arsênico de Fowler, na época considerado uma medicação para doenças de sangue, neurastenia, coreia, doenças de pele, malária e sífilis. Em fevereiro, ainda, Schumann relata ser atormentado por vozes, assim como ouvir música maravilhosa cantada por anjos. Continuava a receber música e carta de amigos, e ficava a

maior parte do tempo ocupado num estado feliz. Brahms visita Schumann no dia 23 de fevereiro, e relata que o amigo esta melhor, feliz como na outra visita, e menos excitado. Em suas notas, Richarz anota que Schumann disse “a falta de sono é o pior, ela traz de volta as vozes estúpidas, os demônios ao redor; demônios que fazem muitas caretas animais, como há sete meses” (Ostwald, 2010, p.324).

Em carta a Joachim, Schumann discorre com muita clareza e acuidade acerca de uma futura harmonização dos *Caprichos* de Paganini, assim como discorre com fluência acerca de eventos que aconteciam no mundo musical, informação provavelmente obtida pela leitura ávida do Jornal de Colônia e do *Signale für Musikalische Welt*.

Nos próximos meses, Schumann queixa-se das vozes, de um demônio que o acompanhava e lhe pregava peças. Seu comportamento passa a ser cada vez menos feliz e gentil, e passa a ter acessos de fúria, a ser mais agressivo, além de relatar outras atividades demoníacas, além da desconfiança e da hostilidade para com os médicos, segundo os quais, a sua performance no piano passou a ser “selvagem e caótica”. E a sua aparência física também começou a mudar, parecendo pálido, deprimido, amedrontado, relatando sempre grande medo de ser ficar insano. A partir desse ponto, em maio de 1855, os relatos médicos, sempre otimistas, passaram a registrar preocupação crescente com um quadro cada vez mais grave, desesperançoso. Schumann comia mal, ficava cada vez mais introvertido e, frequentemente, tinha tremores por todo o corpo. Em visita no dia 2 de maio, Joachim encontrou Schumann de bom humor, mas bastante exausto. Em 5 de maio de 1855, Clara e Robert trocam suas últimas cartas; pelo que se sabe, Schumann não escreveu mais, ele que desde setembro de 1854 tinha escrito tanto para esposa, amigos e editores. Surge o rumor de que Schumann tem uma doença degenerativa no cérebro, o que é negado a Joseph Joachim pelo corpo médico.

Em seu aniversário de 45 anos, o corpo médico não permite que Schumann tenha qualquer visita. Recebe com felicidade cartas de casa. Nos meses seguintes, conforme os relatórios psiquiátricos, Schumann continuou a exibir comportamentos diagnosticados como insanos, como discutir ferozmente com alguma figura que não era vista pelas outras pessoas. Os médicos, ao que parece, passaram a alimenta-lo à força, além de colocar remédios em sua comida. Os momentos de calma e trabalho começam a se tornar cada vez mais raros e, segundo a leitura de Ostwald acerca da disposição cronológica dos sintomas relatados, Schumann, em seus últimos meses de vida em Endenich, “ficou menos alerta, mais dormente, introvertido e, lentamente, retirou-se do mundo externo” (Ostwald, 2010, p.330). Segundos os

médicos, Schumann estava cada vez mais introvertido, sombrio e grave, possuindo um olhar distante, ausente.

Ao receber carta de sua esposa em setembro, Schumann ri e declama a carta enquanto lê, sem parecer perceber o médico que tentava se dirigir a ele. Schumann prometeu responder a carta, mas nunca o fez; quando o estimularam, ele apontou para a cabeça e disse não ter forças. Schumann, sempre atento às datas, não se manifestou acerca do aniversário de casamento e do aniversário de Clara. Na mesma época, os médicos enviaram uma carta a Clara na qual diziam que o paciente era irrecuperável.

### *X - Os últimos dias*

Na visão do Dr. Richarz, a aparência de Schumann piora. Andando e tremendo, ele aperta o estomago com as mãos, parece abatido. Continua, segundo o médico, introvertido e alucinando por longos períodos. Continua achando que o alimento está envenenado. Tem acessos repentinos de cólera e estranhos sintomas como o de sentir dor nos dedos ao tocar objetos aparentemente inofensivos. Pensando em acalmá-lo, o médico retirara a medicação, assim como as revistas, livros e materiais para escrever. O resultado é o inverso do esperado: Schumann ficou chateado e amuado, dizendo-se que era o profeta. Fora alguns períodos de calma, Schumann continuava hostil, conversando e gesticulando sozinho. Em suas notas, Richarz diz que o compositor reclamava de dores no olho, nos nervos e de fraqueza.

Dia 1 de dezembro: Schumann relata ouvir intervalos de quinta do baixo para o tenor, com um sotaque de Zwickau. No natal, Schumann recebe uma carta de Clara com fotos de Joachim e Brahms. No entanto, não é permitida qualquer visita, e mais uma vez o compositor passa o natal sozinho, seu último natal.

No começo de 1856, os médicos relatam que Schumann fica mais calmo e sonolento, durante o dia, e agitado, à noite, reclamando constantemente de “espíritos maus” e “vilões”. O trabalho de composição, para o qual ele requisitou papel, pareceu acalmá-lo.

Sempre segundo os relatórios médicos, Schumann cantava e escrevia com os dedos e sua fala era quase incompreensível, sintoma que o compositor dizia ser causado pelas pílulas envenenadas. Ficava na cama a maior parte dos dias, mas escrevia música, uma fuga que foi perdida para a posterioridade. Em tom calmo e amigável, relatou muito lucidamente para os médicos detalhes de sua fuga. Dias depois, relatou desconforto com a comida e foi coagido



fisicamente a comer. Lia a bíblia, o velho testamento, em especial o Livro de Ester, que achou “cheio de beleza e poesia”.

Schumann perguntava sobre sua esposa, expressando desejo de escrever para ela. Os médicos relatam um estranho distúrbio da fala: a fala do compositor era frequentemente incompreensível, ele assobiava e salivava, mexia os músculos do queixo, mandíbulas e os lábios, mas nenhuma palavra era emitida. Passa boa parte do tempo fazendo listas minuciosas acerca de cidades, rios, países, incluindo detalhes como longitude e latitude.

No aniversário de Schumann, dia 8 de junho de 1856, apenas Brahms pode visita-lo, trazendo encomendas do compositor: um atlas e o livro *Kosmos*, de Alexander Von Humbold. Segundo Dr. Peters, Schumann estava muito furioso, falando sobre envenenamento de chocolates, dificilmente conversando, ocupado com o atlas.

Em julho, o compositor continua muito violento quando querem medica-lo. Diz que estão dando a ele “merda dos outros”. Enquanto acamado por semanas inteiras, Schumann fica a maior parte do tempo despido e sua aparência é de exaustão.

No dia 23 de julho, Clara e Brahms recebem um telegrama de Endenich: se quisessem ver Robert Schumann ainda vivo, deveriam ir imediatamente para o asilo. Eles viajam no mesmo dia, mas Clara é dissuadida a ver seu esposo. No mesmo dia, é registrado que Schumann atira a comida fora e não come quase nada, reclamando mais uma vez que estão lhe dando “merda” dos outros. Fica ocupado com o atlas durante a visita médica e apresenta modos gentis. No dia 25, não se registra sofrimento: ele parece calmo, sorridente, amigável, batucando com os dedos na parede, como se fosse um piano. No dia seguinte parece muito cansado e é hostil para com o atendente.

No dia 27, Clara visita Schumann, e também nos dias seguintes, 28 e 29. Segundo Brahms, ele a reconhece rapidamente. No dia 28, Dr. Peters declara Schumann próximo da morte, que vem no dia 29 de julho de 1856.

## 2- Interlúdio - da biografia à psiquiatria

Como aponta Braunchweig (2013), o aspecto biográfico teve um papel crucial na recepção da obra musical de Schumann.

As peças pianísticas de juventude, em especial, contêm considerável desafio técnico, são muito breves- com bruscas e constantes alterações de ritmo, andamento, textura e harmonia - e são compostas em formatos idiossincráticos, que fogem dos gêneros convencionais da época. Tais aspectos provocavam estranhamentos e dificuldades tanto por ocasião da execução das peças, quanto da sua escuta (Ostwald, 2010; Vermes, 2007).

Ao comentar, em seu jornal, uma execução *Carnaval* por Liszt em 1840, Schumann revela qual era a típica reação do público a seus ciclos de piano:

Ele [Liszt] respondeu às minhas dúvidas sobre se tais descrições rapsódicas de carnaval impressionariam o público em geral com a decidida segurança que ele esperava. Acho que ele estava errado [...] Embora algumas das peças possam atrair certas pessoas que não se importam em ser constantemente surpreendidas, o clima musical muda muito rapidamente para que seja acompanhada pelo público em geral. Meu amável amigo não considerou essa questão, como disse, e embora tenha tocado a obra com tal entendimento e genialidade que não deixou de sensibilizar alguns poucos, o público no geral se manteve insensível. Foi diferente com os estudos de Hiller, que tem uma forma mais convencional. (Schumann, 1983,pp.162-163)

A lacuna de um modelo normativo propriamente técnico-poético para a escuta e crítica, decorrente da excentricidade da música de Schumann (Perrey, 2002), será, em larga medida, preenchido por aspectos biográficos<sup>32</sup>. A vida do famoso crítico literário e compositor, cuja vida foi tão cheia de conflitos e teve um fim trágico, despertará um interesse incomum, que fundará um imenso campo de produções biográficas, de qualidade e interesses os mais diversos ( Ferris, 2013). Campo que, desde a publicação da primeira biografia em 1858, possui vida incessante e atual (Braunchweig, 2013) . Esse campo biográfico forneceu e fornece modelos de escuta e compreensão da obra de Schumann, é passagem incontornável tanto para a escuta leiga quanto para a mais refinada crítica musical (Baunshweig, 2013). O

---

<sup>32</sup> Apesar dessa tendência psicológica e biográfica, podemos cotejar trabalhos- como as excelentes pesquisas de Perrey (2002) e Vermes, a coletânea *Rethinking Schumann* (Kok & Tunbridge, 2013), o capítulo sobre Schumann no livro *A Geração Romântica* (1995), de Charles Rosen, entre outros- que relativizam os componentes biográficos e apostam em outras formas de análise da poética de Schumann- investindo, por exemplo, nas relações entre a estilo composicional de Schumann e as ideias filosóficas-poéticas do autores do primeiro romantismo alemão, assim como as técnicas literárias de autores românticos como Hoffmann e Jean-Paul. Mas mesmo estes trabalhos descartam completamente questões biográficas, já que elas são de fato incontornáveis no caso da poética de Schumann. Mas eles, com certeza, complexificam a relação entre vida e obra, retirando-a de um modelo meramente “autobiográfico”.

interesse nas intercomunicações entre a música e o personagem “Schumann” se fundamenta, em larga medida, na crença da profunda fusão, na existência de Schumann, da sua vida pessoal, íntima e psicológica, com a sua linguagem musical.

Escreve a crítica de música La Mara ,em 1868 :“Schumann coloca um pedaço de si em cada uma de suas composições. Sua música é , portanto, indissociável de sua vida, talvez mais indissociável que a vida e a obra de qualquer outro mestre” ( La Mara,1868,p. 168 citado por Braunchweig, 2013, p.6). Em 2004, o pianista e psiquiatra Richard Koogan (2004) afirma enfaticamente: “Estou convencido de que o *Carnaval* não poderia ter sido escrito por alguém que não sofresse do transtorno bipolar... a peça toda é um catálogo da sintomatologia bipolar”. Distanciados por quase um século e meio, esses dois comentários exemplificam os principais conceitos biográficos que tem sido peça central na recepção da música de Schumann: a intimidade psicológica e doença mental e a relação de ambas com a criatividade e a expressão artística. Mescladas de diversas formas, são esses os principais operadores que organizam as narrativas acerca de Schumann, assim como a relação entre a produção artística e a vida pessoal do compositor. Eles são encontrados nas concepções do senso comum, em sites despretensiosos que discutem a relação entre doença mental e criatividade, em textos de divulgação de concertos que apresentam obras de Schumann, no encarte de CDs – é o caso do encarte da gravação do *Carnaval* Op.9 por Nelson Freire, que usamos na pesquisa empírica do presente trabalho. A ênfase nos elementos da intimidade e da vida psicológica, com sua riqueza propriamente literária, são mais enfatizados nas produções que associam Schumann ao ideal de artista romântico (Ferris, 2013). Já a ênfase na doença mental fundamenta as produções que, através do personagem Schumann, discutem as relações entre criatividade e doença mental (Braunchweig, 2013).

A seguir, apresentaremos a visão psiquiátrica desse entrelace, perspectiva central na história e no campo da recepção da obra de Schumann (Braunchweig, 2013; Ferris, 2013).

### *A vida comentada pela visão psiquiátrica*<sup>33</sup>

Embora, como os trabalhos biográficos revelam (Tunbridge, 2004, pp. 556-557), Schumann tenha sido percebido por seus contemporâneos como um indivíduo excêntrico, acometido por diversos transtornos físicos e psicológicos, o primeiro diagnóstico propriamente psiquiátrico foi formulado 24 horas após a morte do compositor, em 1856. É o diagnóstico de Franz Richarz, publicizada apenas em 1873. Nele, o psiquiatra afirma que a causa do estado de desarranjo mental de Schumann na fase de internação era o desenvolvimento do quadro de “paralisia geral e incompleta”, diagnóstico que era aplicado a pacientes cujos problemas mentais, emocionais e comportamentais se deviam, supostamente, a um “distúrbio cerebral difuso, não localizável”. Esse quadro teria como causa um componente hereditário- Richarz ressalta a questão da mãe de Schumann, predisposta à melancolia-, assim como a “sobre -excitação ” do sistema nervoso central, em parte devido à extenuante atividade compositiva. Esse diagnóstico era usado, na época, para distinguir pacientes como Schumann daqueles acometidos por “paralisia geral completa”, quadro incurável, atribuído a derrames, tumores, lesões sífilíticas, e outras doenças do cérebro discretas e localizáveis (Ostwald, 2010, p.209).

Em 1864, o psiquiatra Cesare Lombroso (1835-1909), em seu livro “*Genio e Follia*”, argumenta que a genialidade, especialmente a genialidade musical, e a doença mental eram ambas hereditárias, e que possivelmente interconectadas. Cita Schumann como caso exemplar dessa conexão: “Criação musical é a mais subjetiva das manifestações do pensamento, a mais intimamente conectada com as emoções [...] Isso [...] explica porque tantos homens mórbidos de gênio foram músicos: Mozart, Schumann, Beethoven, Donizetti.” (Lombroso, 1864, p.208, citado por Braunchweig, 2013, p.77). Opinião elogiada e compartilhada pelo crítico de teatro escocês J.F. Nisbet, que em seu livro “*The Insanity of Genius*” (1900), afirma: patologicamente, música é um dom fatal.[...] As biografias de todos os grandes músicos são uma miserável crônica dos estragos da desordem nervosa[...] A insanidade de Schumann se manifestou na juventude [...] a hereditariedade da desordem dos nervos no caso de Schumann

---

<sup>33</sup> Para escrever esse tópico, fizemos uso do trabalho de levantamento dos diagnósticos atribuídos a Schumann por Braunchweig (2013). Aqui, apenas indicamos um resumo com diagnósticos exemplares do movimento de sucessiva reinterpretação psiquiátrica do sofrimento e personalidade do compositor, tal com apresentados pelo trabalho citado, ao qual enviamos o leitor que se interesse por um quadro mais completo. Outro ponto importante é que nesse tópico, em larga medida, os quadros psiquiátricos, seus sintomas correlatos, todas as concepções psiquiátricas serão apresentadas tal como se encontram na literatura. Não é nossa pretensão discutir, no interior da racionalidade psiquiátrica, qualquer quadro psicopatológico, já que nossa perspectiva é crítica em relação a essa forma de pensamento.

parece ter sido excepcionalmente forte (Nisbet, 1912/1900, pp.163,170, citado por Braunschweig, 2013, p.78).

Em 1906, a partir da leitura dos dados biográficos fornecidos pela biografia de Clara Schumann escrita por Berthold Litzmann, o psiquiatra Paul Möebius (1853-1907), adepto das teorias da degenerescência, elabora a primeira patografia do compositor, e afirma que Schumann sofria, a partir do segundo decênio de sua vida, de *dementia praecox*, quadro que em 1911 será rebatizado de “esquizofrenia” por Eugen Bleuler. Möebius afirma, diferentemente de Richarz, que Schumann sofreu de uma doença mental durante toda sua vida adulta, que esse quadro impregnou boa parte de sua vida e de sua obra, e que foi o processo de deterioração progressiva do sistema nervoso, típico desse quadro, que destruiu a vida mental de Schumann. Aqui surge também a temática da articulação entre a genialidade de Schumann e sua doença mental:

Apesar da escuta da música de Schumann revelar que Schumann era uma pessoa extremamente nervosa, e uma pessoa nervosa pode cair presa da paralisia como qualquer um... No que tange à relação entre doença mental e genialidade, não se pode apreender muito de um gênio que se torna paralítico. Em contraste, agora parece evidente que, da juventude em diante, Schumann foi doente mental, e que a doença que o levou à morte prematura era como se fosse o contrabalanço e a contraparte do seu talento. Nós temos aqui o perfeito exemplo que nos permite ver que grande talento é pago com enfermidade (Möebius, 1906, p.1, citado por Braunschweig, 2013, p.73)

No mesmo ano, apoiado no levantamento biográfico de Möebius, Hans Gruhle (1880-1958), professor de psiquiatria na Universidade de Heidelberg, atribui a Schumann um quadro diferente. Ele afirma que Schumann sofria de *loucura maníaco-depressiva*, a qual se seguiu um quadro de *paralisia progressiva*, esta atribuída a algum tipo de condição neurosifilítica. Assim, Gruhle separa, em dois quadros isolados, os sintomas emocionais, que Schumann manifestou por boa parte de sua vida, dos graves sintomas alucinatórios e delirantes, assim como a sua introversão, que marcaram seu período final de vida. Para reforçar a sua hipótese, Gruhle se apoia no fato de que o quadro de loucura maníaco-depressiva tem como principal sintoma a *ciclotimia*, padrão emocional em que prevalece a alternância entre estado de euforia e agitação e o estado de depressão, apatia e inatividade. Segundo Gruhle, essa exacerbação e balanço do humor foi o principal sintoma que atormentou Robert Schumann durante sua vida.

As discordâncias entre Möebius e Gruhle se assentam na discussão mais ampla acerca dos diagnósticos diferenciais entre a *dementia praecox* e *loucura maníaco-depressiva*, tema

central das discussões psiquiátricas da época. Ambos os psiquiatras se filiavam aos trabalhos de Emil Kraepelin (1856-1926), a quem é atribuída a separação dos quadros em entidades nosográficas distintas, que comporiam juntos o grupo mais abrangente das *psicoses* (Del Porto, 2004), grupo das doenças mentais consideradas mais graves. Considerando a sobreposição de sintomas entre os dois quadros, Kraepelin fundamenta sua separação no curso das doenças (periódico e episódico na loucura maníaco depressiva, marcado por agravamento progressivo na *dementia praecox*), no prognóstico (mais benigno no caso da loucura circular), e nos históricos familiares (Del Porto, 2014, p.2004, p.2), já que ambos os quadros eram considerados hereditários, não muito diferente do pensamento psiquiátrico atual.

Apesar das diferenças diagnósticas, Möebius e Gruhle concordam que Schumann apresentou uma flutuação afetiva maníaco – depressiva por boa parte de sua vida, assim como concordam com a compatibilidade dos sintomas que o compositor apresentou no fim da vida (delírios, alucinações, assim como o retraimento e desorganização da atividade mental) com o quadro de *dementia praecox* (esquizofrenia). Esses aspectos, e segundos essas referências teóricas, tornavam o caso de Schumann particularmente difícil de diagnosticar.

Os dois psiquiatras concordam que as manifestações ciclotímicas em homens eram marcas de degeneração hereditária, uma forte feminilização da personalidade, aspectos que também marcariam a personalidade artística. Escreve Möebius:

Como um pai, Schumann parece ter sido passivo. Em um alto grau ele possuía traços geralmente atribuído a artistas: a entrega ao sentimento, a rápida transição da tristeza ou desânimo para a alegria e confiança, uma certa frivolidade com coisas cotidianas, a ausência de praticidade- todas, com certeza, traços femininos. A maior parte dos artistas tem mais mulher neles do que um homem típico; com Schumann, este é especialmente o caso [...] Como criador de canções, o que Schumann exhibe de diferente em relação aos outros grandes compositores é aquele nobre, excessivo sentimentalismo que se pode descrever como verdadeiramente feminino (Möebius, 1906, p.14, citado por Braunschweig, 2013, p.74)

Em resposta a Möebius, discutindo a questão do diagnóstico e da suposta feminilidade de Schumann, Gruhle também aproxima a loucura maníaco-depressivo e a sensibilidade artística:

Eu não quero realmente investigar o assunto que você levantou, a saber, em que extensão artistas possuem traços tipicamente femininos. Eu colocaria apenas a seguinte questão: não pode ser que esses traços femininos sejam os mesmos que caracterizam as disposições ciclotímicas? [...] se nós apenas nos lembrarmos da grande excitabilidade dos ciclotímicos [...] a disposição para saborear

profundamente as impressões, a habilidade de experienciar a mais alta das alegrias e a mais profunda das tristezas, a propensão para o choro, a frequente, abrupta mudança de humor [...] Talvez o tipo artístico é melhor caracterizado não como feminino, mas como ciclotímico. Isto não se aplica a Schumann (Gruhle, 1906, p.802, citado por Braunschweig, 2013, p.75).

A relação entre psicose (ou loucura) maníaco-depressiva e sensibilidade artística já havia sido indicada pelo próprio Kraepelin, que escreve sobre o quadro psiquiátrico: “ não infreqüentemente a vida emocional é dominada por um sentimentalismo débil, associado freqüentemente a uma pronunciada propensão à ficção e à habilidade artística.” (Kraepelin, 1921/1889, p.197-198, citado por Baunschweig, 2013, p.76)

Este entrocamento entre doença mental e genialidade artística foi um dos temas mais controversos da psiquiatria eugenista do começo do século XX, já que a genialidade pertencia ao campo da “melhoria da espécie” - que deveria ser promovida pela “ciência” eugenista-, e a doença mental, ao contrário, pertencia à degeneração e à ruína. Visando investigar a hereditariedade da genialidade (em especial a musical), e a da loucura, foram realizados, em solo alemão no começo do século, imensos trabalhos patográficos e genealógicos acerca da vida de compositores famosos. Entre eles, a vida e genealogia de Schumann foi provavelmente uma das mais investigadas. Em especial, como coloca Braunschweig, para a psiquiatria e a propaganda nazista não era nada confortável ter um dos seus maiores gênios musicais marcado com o estigma da doença mental:

A morte de Schumann em um hospício [...] colocava um problema para a psiquiatria e a propaganda controladas pelos nazistas. A estréia do seu último Concerto para Violino era em parte uma tentativa de Joseph Goebbels, o ministro da propaganda, de introduzir uma substituição ao tão amado concerto de Mendelssohn, banido por questões “raciais”. Portanto, uma dissertação médica de 1943 que dizia que Schumann tinha sofrido de demência vascular (pequenos derrames causados pela hipertensão) em vez de esquizofrenia ou doença maníaco-depressiva encontrou rápida aceitação. Ela absolvía Schumann e sua família da mancha da doença mental hereditária (Braunschweig, 2010).

No pós Guerra, no entanto, a questão da doença mental de Schumann é retomada. Em 1959, os psiquiatras Eliot Slater e Alfred Meyer realizam uma nova patografia de Schumann. Reavaliando os dados familiares e biográficos, eles se decidem pelo diagnóstico de psicose maníaco-depressiva, seguida por um quadro de neurosífilis no final da vida. Descartam os diagnósticos anteriores de esquizofrenia, quadro que dataria da juventude de Schumann, a partir do argumento de que a musicologia não havia encontrado qualquer sinal de declínio da qualidade das composições antes de 1852- data em que se iniciaram as alucinações auditivas.

Mas, para esses pesquisadores, a evidência maior do quadro maníaco-depressivo é o modo como a produtividade composicional de Schumann se relacionava com o seu humor. Eles realizaram uma pesquisa que relacionava o número de publicações de Schumann em cada ano, e cruzaram com informações acerca do estado de humor do compositor em cada um destes anos. O resultado, segundo eles, seria uma correlação positiva incontestável entre o incremento do estado maníaco e o aumento da produção musical (Weisberg, 1994; Braunschweig, 2013,).

Uma perspectiva similar se encontra, por exemplo, no trabalho de Kay Jamison (1993), que, além de Schumann, lista muitos artistas do passado que provavelmente, segundo a autora, sofreram do transtorno afetivo bipolar. Segundo Jamison, a exacerbação e as transformações contínuas da vida emocional, assim como o funcionamento atípico (portanto original) do pensamento, aspectos característicos do transtorno bipolar, (doença de origem genética portanto transhistórica), explicariam em larga medida as grandes habilidades criativas de muitos indivíduos notáveis. Jamison põem especial relevo no polo maníaco do transtorno bipolar, em particular em sua forma mais branda, a *hipomania*, pois considera que o aumento da produtividade, da disposição física, da autoestima e autoconfiança, à aceleração do pensamento e aumento da sensibilidade aos estímulos são aspectos que contribuem para a criatividade. Mas é na experiência completa, nas intensas e contínuas transformações da mente que compõem o transtorno bipolar, que a autora encontra um vínculo profundo da patologia com a atividade artística. Segundo Braunschweig (2013), o livro extremamente popular de Jamison trouxe um novo fôlego às discussões sobre a relação entre o transtorno bipolar e a atividades artística, entre outras habilidades criativas. Em uma entrevista de 1995, Kay Jamison descreve, com rica minúcia e clareza argumentativa, a sua posição. O trecho é longo, mas o reproduzimos na íntegra, dada a sua pertinência para nosso estudo:

Em primeiro lugar, as características comuns da hipomania parecem bastante favoráveis ao pensamento original; os critérios diagnósticos para esta fase da doença incluem "pensamento afiado e extraordinariamente criativo e aumento da produtividade." E o acúmulo de evidências sugere que os estilos cognitivos associados com hipomania (pensamento expansivo e humores megalomaníacos) pode levar ao aumento da fluência e da frequência de pensamentos. [ ...]

Estudar o discurso dos pacientes com hipomania revelou que eles tendem a rima e usar outras associações de som, tal como aliteração, com muito mais frequência do que os indivíduos não afetados. Eles também usam palavras idiossincráticas quase três vezes mais os indivíduos do grupo- controle. Além disso, em exercícios específicos, eles podem listar sinônimos ou formar outras associações de palavras muito mais rapidamente do que é considerado normal. Parece, então, que tanto a quantidade



quanto a qualidade dos pensamentos aumentam durante a hipomania. Este aumento de velocidade pode variar de uma aceleração muito leve para completa incoerência psicótica.

Ainda não está claro o que causa esta mudança qualitativa no processamento mental. No entanto, este estado cognitivo alterado pode também facilitar a formação de ideias e associações originais. As pessoas com doença maníaco-depressiva e aquelas que são criativamente realizadas compartilham certas características não-cognitivas: a capacidade de funcionar bem com poucas horas de sono, o foco necessário para trabalhar intensivamente, atitudes arrojadas e persistentes, e uma capacidade de experimentar intensamente e profundamente uma variedade de emoções. Os aspectos diários menos dramáticos de uma depressão-maníaca, também pode proporcionar vantagem criativa para alguns indivíduos.

O temperamento maníaco-depressivo é, num sentido biológico, um alerta, sistema sensível que reage fortemente e rapidamente. Ele responde ao mundo com uma vasta gama de alterações emocionais, perceptivas, intelectuais, comportamentais e de energia. *Em certo sentido, a depressão é uma visão do mundo através de um vidro escuro, e mania é que é vista através de um caleidoscópio, muitas vezes brilhante, mas fraturado.* Onde a depressão questiona, ruma e hesita, a mania responde com vigor e confiantemente.

As transições constantes- para dentro e para fora, de pensamentos introvertidos para pensamentos expansivos, de respostas suaves para violentas, do humor triste, para o efervescente, de uma posição introvertida para uma extrovertida, e a rapidez e fluidez dos movimentos através dessas experiências tão contrastantes- podem ser dolorosas e confusas. Idealmente, porém, para aqueles que são capazes de transcende-lo ou molda-lo a sua vontade, esse caos interno pode fornecer familiaridade com as transições, o que é provavelmente útil nos esforços artísticos. *Esta vantagem aceita prontamente as ambiguidades e as forças contraditórias na natureza. Mudanças extremas de humor exageram a tendência normal de ter "eus" conflitantes; os humores ondulantes, rítmicos e transitórios e as alterações cognitivas tão característicos da doença maníaco-depressiva pode misturar ou alinhar humores, observações e percepções aparentemente contraditórios. Em última análise, estes fluxos e misturas podem refletir a verdade da humanidade e da natureza com mais precisão do que poderia um ponto de vista mais fixo.* A "atitude coerente em relação à vida" não pode, como o aponta Jerome J. McGann, estudioso de Byron da Universidade de Virginia, *ser tão perspicaz como na capacidade de viver com, e retratar a mudança constante.* (Jamison, 1997, 1995, p.48-49).

Não queremos aqui adiantar alguns pontos centrais dessa dissertação, mas é impossível ler esse trecho e não pensar na sua relevância para um estudo mais amplo da relação entre vida e obra de Schumann...

A crença nessa relação entre doença mental e criatividade também fundamenta o trabalho Richard Kogan, psiquiatra formado em Harvard e pianista formado na Juilliard, que,

atribuindo a Schumann o diagnóstico de transtorno afetivo bipolar e afirma que os episódios maníacos eram a ocasião de explosões de criatividade. Segundo Kogan, não apenas o transtorno bipolar explica o poder criativo de Schumann, como é expresso nas próprias obras do compositor. O pianista-psiquiatra oferece concertos onde demonstra que é possível ouvir nas rápidas e imprevistas alterações de “humor” da obra de Schumann os movimentos afetivos típicos do transtorno bipolar, sendo que Eusebius encarnaria o lado depressivo e Florestan o lado maníaco (Kogan, 2004).

Importante apontar que esses trabalhos psiquiátricos mais recentes não encontram dificuldades em adicionar ao transtorno bipolar de Schumann os sintomas que Schumann apresentou no final de sua vida, típicos dos quadros de esquizofrenia, a saber os distúrbios de linguagem, motricidade, percepção e cognição, partes constitutivas de uma situação mais geral de agravamento de distúrbios da vida mental, assim como da evasão da realidade comum para uma realidade outra, delirante e alucinatória (Sass, 2001, p.71). Isso se dá porque a divisão estrita estabelecida por Kraepelin entre loucura maníaco-depressiva e *dementia praecox* (rebatizadas de transtorno bipolar e esquizofrenia, segundo a literatura psiquiátrica), embora tenha gozado de grande aceitação pela maior parte da psiquiatria do século XX, nunca foi consenso absoluto, nem o é (Gutt, 2013). Do ponto de vista clínico, como antes mencionado, existe uma sobreposição de sintomas, a presença frequente das graves disfunções cognitivas e sintomas psicóticos, típicas da esquizofrenia, no quadro bipolar (em especial no estado maníaco), assim como a presença das bruscas e intensas alterações emocionais nos quadros de esquizofrenia. Como pudemos averiguar, o debate acerca da relação entre transtorno afetivo bipolar e esquizofrenia é atualíssimo ( Gutt, 2013; Quarantini, Sena & Oliveira, 2005). Dentro desse debate, entre outros modelos explicativos da evidente relação entre as patologias mentais, é considerada a hipótese de que os dois quadros são na realidade manifestações diferentes de uma mesmo processo patológico, cerebral e em larga medida hereditário. Nessa perspectiva, o transtorno afetivo bipolar e a esquizofrenia seriam um *continuum* de sinais e sintomas que caracterizam o espectro da psicose. Hipótese que se fundamenta não apenas a sobreposição sintomatológica, mas também a sobreposição de fatores etiológicos genéticos e ambientais, assim como concordância no tratamento farmacológico (Gutt, 2013, pp 1-15; Quarantini, Sena & Oliveira, 2005, p.91). Dentro desse *continuum*, por exemplo, se alocaria o transtorno esquizoafetivo, categoria nosográfica proposta já em 1933 (Quarantini, Sena & Oliveira, 2005, p.91)). A ideia geral, dentro dessa perspectiva, é que, no caso dos quadros do espectro da psicose, um diagnóstico

“customizado” e multi-dimensional (fatores genéticos, somáticos, ambientais, de personalidade etc) seria mais prático e mais próximo da realidade do que o apego às categorias nosográficas discretas. Nessa perspectiva, seria predominância de distúrbios afetivos ou cognitivos / psicóticos que, em última medida, guiaram uma distinção clínica entre os transtornos, ou a escolha por uma categoria intermediária (Gutt, 2013).

Também pudemos averiguar que o debate acerca das relações intrincadas entre transtorno afetivo bipolar e criatividade é atualíssimo (Galvez, Thommi & Ghaemi, 2011; Johnson et al., 2011; Murray & Johnson, 2010; Glazer, 2009; Santosa et al., 2007; Sass, 2001). Os estudos citados, na esteira do trabalho de Kay Jamison, propõem-se a realizar investigações acerca da relação entre criatividade e transtorno afetivo bipolar de forma “científica”, superando as antigas e ultrapassadas discussões sobre arte e loucura, aquelas discussões “romanceadas” oferecidas por “filósofos e poetas” (Santosa et al., 2007, p.31). Nesse campo de pesquisa, bastante plural e controverso, a ideia de que aspectos como instabilidade emocional, a tendência a viver de forma amplificada as emoções, e em especial os sintomas típicos do estado de mania ( euforia, aceleração do pensamento, agitação física, auto confiança, formas atípicas de orientação da percepção e aumento da atividade imaginativa etc) se articulam e favorecem a atividade artística, ao fornecer novos modos de afetividade e cognição, tem sido intensamente debatido, com significativos pareceres favoráveis, isso a partir de visões clínicas, do estudo patográfico de gênios artísticos, e de estudos “científicos”, ou seja, de controle de grupos e mensuração quantitativa da criatividade por escalas. De certo modo, a teoria de que uma desregulação do sistema dopaminérgico é um fator comum ao transtorno bipolar e à criatividade artística reatualiza, no mesmo ideário psiquiátrico, a antiga suspeita de Cesare Lombroso de uma mesma fonte física e hereditária comum à genialidade e a loucura (Glazer, 2009,p.756). Mas, nessa discussão atual, os valores se invertem. Se para Lombroso, a fantástica criação artística, realização de indivíduos notáveis, era “paga” com a destruição progressiva da mente, Jamison (1993) reforça que o aumento da criatividade é um lado positivo –inclusive, adaptativo, tendo em vista os diferentes modos que o mundo se apresenta para um indivíduo- e pouco explorado da condição bipolar.

Dentre esses diagnósticos aplicado a Robert Schumann, pensamos que o mais completo, é o de Peter Ostwald. Nele nos deteremos com mais cuidado, já que o consideramos o mais exaustivo e o mais exemplar no que tange as principais questões levantadas, embora não as esgote.

Em 1985, Peter Ostwald publica o livro “Schumann: the inner voices of a musical genius”, resultado mais uma década de intensa pesquisa biográfica acerca de Robert Schumann- trabalho no qual nos baseamos para formular a biografia do compositor que apresentamos no início do capítulo. E, precisamente, após a apresentação de uma psicobiografia (trabalho em que os dados biográficos são mesclados à inferência acerca dos sentimentos, inclinações, sonhos, enfim, à vida psicológica do biografado), Ostwald analisa os sintomas que Schumann apresentou durante sua vida, assim como os principais diagnósticos atribuídos ao compositor. A partir desse denso levantamento, Ostwald, psiquiatra de formação, oferece o diagnóstico de um transtorno afetivo bipolar atípico, que poderia ser denominado de transtorno esquizoafetivo ( Ostwald, 2010, p.304), quadro que estabelece uma ponte entre o transtorno afetivo bipolar e a esquizofrenia, pois conjuga sintomas dos dois quadros. Central para o diagnóstico de Ostwald, além do padrão afetivo que o autor encontrou na biografia de Schumann, é o padrão composicional que o autor demonstrou em diversas ocasiões: o engajamento em uma produção musical de qualidade, em um tempo extraordinariamente curto, que Ostwald associa a estados de mania, seguidos de períodos de exaustão física e psicoemocional, associados à depressão. De certo modo, Ostwald expressa uma versão qualitativa da hipótese de Slater e Meyer , de 1959. Lembremo-nos que 140 das 253 canções, que revolucionaram o gênero do Lied, foram compostas no ano de 1840; lembremo-nos também que sua Sinfonia em si bemol maior foi totalmente composta em menos de um mês.

Além de oferecer, pela primeira vez, um diagnóstico que funde em uma mesma doença mental os sintomas de Schumann, Ostwald oferece uma interpretação segundo o eixo do transtorno de personalidade, interpretação de forte teor psicanalítico, que apresenta Schumann como uma “mente dividida”. Essa interpretação psicodinâmica, que remete a inconstância emocional a conflitos narcísicos que tem origem na socialização primária, irredutíveis à biologia do corpo, também é encontrada em Davis (1970) e Stricker (1984). Segundo Ostwald:

Ele (Schumann) teve o que parece ser um self severamente dividido, com conflitos centrado-se em torno de dependência versus independência, apego versus separação, e feminilidade versus masculinidade. Sua ansiedade não apenas quando ele esteve sozinho, mas também sempre que ele buscou estabelecer um relacionamento. Consequentemente, seu comportamento social flutuou entre isolamento e intimidade. Amor e ódio sentidos em relação à mesma pessoa adicionados ao seu distúrbio (transtorno bipolar). Schumann fez um esforço para melhorar seu transtorno através da criatividade. Florestan e Eusebius foram soluções

poéticas temporárias. Assim como foi sua música, que trouxe alguma harmonia interna. Mas estes dispositivos se mostraram insuficientes. Em sua juventude, Schumann manifestou uma exibição “histriônica” de emoções. Depois do casamento, ele se tornou mais contido, metódico, e “obsessivo compulsivo”. Na medida que episódios depressivos e outros problemas de saúde o enfraqueceram gradualmente, um estilo de personalidade pomposo, desconfiado, e mesmo “paranoide” se tornou mais manifesta (Ostwald, 2010, p.305).

Tais colocações, que compõem um mosaico psicopatológico, não resumem apenas o diagnóstico que Ostwald realiza no final do seu livro. Elas sintetizam e fazem eco a todas as suposições psicológicas que compõem a parte “psi” da psicobiografia de Schumann.

Na organização temporal e causal que compõe a biografia de Schumann, Ostwald incrusta, durante todo o livro, uma série de hipóteses de fundamentação psicanalítica acerca da formação da personalidade, da vida psíquica, e finalmente, de aspectos do estilo composicional de Robert Schumann. Em resumo, partindo de seu nascimento, e principalmente de sua filiação a um livreiro-romancista e hipocondríaco e uma mãe melancólica que gostava de cantar, a vida de Robert Schumann sempre se dividiu entre o sonho e a tristeza, entre a escrita e a música, dicotomias que remetem à sua identificação primitiva com o casal parental. Suas angústias e delírios, assim como seus sonhos e alegrias efusivas, além de remeterem a essas identificações conturbadas, também remetem à perda fundamental da irmã em idade precoce- esta também com a biografia marcada por uma possível doença mental - e a uma homossexualidade recalcada. Tais aspectos de sua personalidade, articulados aos acidentes de sua vida, resultaram na trilha de Robert Schumann, desde o seu nascimento, passando por um enlouquecimento progressivo, cujo ápice é seu terrível crepúsculo. Sua obra é justamente a somatória de uma personalidade criativa e perturbada (componente psicológico), do seu contexto sócio-cultural (Alemanha do século XIX, em meio ao período cultural impregnado pelo romantismo) e de seu dom musical precoce, natural e inalienável. Além disso, sua música é retrato tanto de sua alma quanto de seu tempo, assim como uma prática por vezes terapêutica, por vezes obsessiva, em parte porque sua produção incessante é vinculada à experiência maníaca do transtorno bipolar. O desenho de uma personalidade frágil e criativa é o crivo de inteligibilidade de sua vida que, como saldo, tem uma morte trágica e uma obra monumental. Porém, sem qualquer substância ontológica, essa obra nada mais seria do que um complicado reflexo musical da mente comprometida do músico. Ao final do livro, escreve Ostwald (2010):

Schumann foi um sonhador, um poeta de estilo romântico e escritor cujas vozes interiores eram aquelas da infância, da maravilha, do amor, do tumulto, mesmo da

loucura. Essencialmente, um músico autodidata, ele usava seus prodigiosos talentos para compor com grande pressa e em grande volume, às vezes exaurindo seus recursos. Temendo a morte, ele imortalizou a si mesmo através de realizações artísticas, e ele trouxe um fim a sua vida através do suicídio. (p.307)

Ao diagnóstico de Ostwald, de 1985, resta pouco a acrescentar, pensando no estado atual da discussão psiquiátrica acerca de Schumann. Nele se apresenta e se esgota, a despeito de todas suas controvérsias internas, as possibilidades da visão psiquiátrica acerca da vida do compositor. Visão que se desdobra, por consequência, na percepção da relação entre vida e obra, dado que, pelo menos no levantamento que fizemos, é consenso de que a obra de Schumann é profundamente autobiográfica – na perspectiva psicodinâmica e psicanalítica, como visto, é o *caráter narcísico* da condição psiquiátrica de Schumann, que estaria na base do transtorno bipolar, que se explica as necessidade auto-expressivas do autor.

Em suma, formulamos a seguir, com um propósito organizativo, os principais pontos da perspectiva psiquiátrica. Apesar das transformações conceituais e metodológicas que esse campo sofreu com o passar dos anos, no “caso Schumann” é inegável a recorrência da maior parte dos tópicos, a reatualização de certas articulações.

Primeiramente, em todo esse percurso, percebemos uma forte vinculação entre a vida e a obra de Schumann, articulados pela doença mental. É o transtorno psiquiátrico, particularmente os seus sintomas afetivos maníaco-depressivos, que permite compreendermos a forma particular com que Schumann viveu, sua inconstância afetiva, relacional, profissional etc. Transtorno que é transhistórico e individual, que tem sua origem na hereditariedade biológica e/ou nos processos de socialização primária. Segundo uma perspectiva psicodinâmica, representada por Ostwald (2010), um transtorno que é indissociável de uma personalidade dividida, marcada por um forte narcisismo conflituoso.

É a doença mental- seja de origem puramente biológica ou acrescentada à dimensão psicogênica- que explica a excepcionalidade. Todos os outros aspectos da vida de Schumann- o contexto histórico em que viveu, os gostos e aspirações no campo artístico, suas convicções filosóficas e estéticas, as relações que foi estabelecendo vida afora etc- são apresentados como processos que atenuam ou exacerbam, e sempre *expressam* e nunca *alteram*, a verdade primeira, que é a da transtorno bipolar. A doença mental, nessa perspectiva, é mais ou menos como uma planta, que pode encontrar esse ou aquele elemento exterior que limite ou favoreça seu desenvolvimento, mas que não altera sua essência.

Entre as “florescências” da sua doença está seu fazer artístico. Primeiramente, porque é principalmente no transtorno bipolar que se assenta o impulso e o poder criativo do compositor, dada a relação desse distúrbio em particular com criatividade e a atividade artística. Em larga medida, é a essa condição psiquiátrica que Schumann deve sua arte.

Mas, segundo a perspectiva de Ostwald e Kogan, entre outros, a relação entre o transtorno bipolar e a atividade musical de Schumann não é apenas *genética* – relação que indica o fato do impulso para criar e a capacidade artística terem origem no transtorno-, mas também *expressiva*. A sua música não apenas teria origem na doença, mas formalmente a expressaria. A obra de Schumann é autobiográfica, principalmente, na medida em que é possível nela perceber a expressão de uma alma extremamente inquieta e dividida, sofrimento que buscaria na formalização artística uma espécie de tratamento simbólico. É nessa perspectiva que esses autores percebem Florestan e Eusebius como expressões da personalidade dividida de Schumann (Ostwald,2010), ou expressões dos diferentes estados de animo do compositor (Kogan, 2004).

Ou seja, na perspectiva psiquiátrica, temos uma hierarquia interpretativa, que vai da obra à doença, da manifestação estética à essência psicológica. A música de Schumann, no que tem de mais essencial e singular, é explicada por sua vida. E do mesmo modo, o que existe de mais singular em sua biografia é compreendido à luz da sua condição psiquiátrica.

Mesmo quanto essa visão acolhe o contexto sócio- histórico em que Schumann viveu, assim como examina exaustivamente as técnicas composicionais e as escolhas poéticas do compositor, ou ainda optam por uma visão psicogênica em vez de um reducionismo organicista, resta sempre a crença fundamental de que a verdade última da existência do compositor, e por consequência sua arte, se assentam na existência de uma doença mental, fenômeno individual e transhistórico.

Tal perspectiva colide de frente com as premissas básicas desse trabalho, fundamentadas no estudo de Michel Foucault, que apresenta uma visão da loucura como fenômeno histórico-social, entranhada nas malhas do processo civilizatório moderno, e não como “objeto” de um saber científico que seria progressivamente esclarecido a partir de um esforço de pesquisa neutro, metódico e racionalizado.

### 3 – Obra: uma perspectiva crítica

Retomemos nosso percurso. Primeiro oferecemos a biografia ortodoxa: colhidos a partir de inúmeros eventos da cultura - cartas de amor e de negócios, diários íntimos, registros de pagamento, diplomas universitários, registro de conversas etc – surgem gradualmente, de forma mais ou menos nítida, aquilo que chamamos de “fatos”, e esses são organizados cronologicamente, em uma ordem segundo a qual o passado sempre condiciona o presente, e este é passado do futuro. Robert Schumann nasce em Zwickau em 1810, filho de um livreiro-romancista e de uma mãe que gosta de cantar; morre em Endenich em 1856, em absoluta solidão; vive entre essas duas datas.

A essa perspectiva biográfica, é acrescentada uma leitura psiquiátrica, onde a essência da música é explicada pela vida de seu autor, e esta por uma condição psiquiátrica que, ao mesmo tempo, induz a criatividade e traz grande sofrimento. E, na época de Schumann, quando ainda não existia o pleno conhecimento desse objeto positivo que é o “transtorno bipolar”, e portanto, não existia um tratamento científico eficaz, naturalmente uma doença desse tipo em geral tinha consequências terríveis.

Entretanto, se tudo está explicado, por que a necessidade infundável de discussão diagnóstica, inconclusa até o presente momento, mais de 150 anos após a morte do compositor? E por que, sentimos certo pedido de desculpas pelo próprio caráter exploratório do livro, nas últimas palavras de Lise Deschamps?

As doenças que nós podemos conferir a Robert Schumann - sífilis, desordem maior da afetividade, depressão maníaca, e outras - são apenas sopros das tumultuosas tempestades que engolfaram a anatomia do homem, mas pouparam seu espírito criativo. De nenhum modo elas diminuem nossa apreciação por um dos maiores compositores do século XIX. Suas fantasias ascendem nossa imaginação, suas complexidades inflamam nossas células cerebrais, e sua poesia toca nossa alma sempre muito profundamente. “Tirem seus chapéus, cavalheiros, é um gentil e nobre gênio!” (Ostwald, 2010, p.343)

Não estaria expressa nessas palavras a profunda vergonha dos saberes psiquiátricos - e mais amplamente, da racionalidade ocidental - diante da grande música de Schumann, vergonha que se desenha implícita no próprio elogio da obra? E, mais uma vez, não haveria a vitória da loucura, de que nos fala Foucault (Foucault, 2010, pp.523-530), no final da História da Loucura?



Deixando essa questão de lado, pensamos que o trabalho radical a se fazer agora não é retomar os fatos biográficos da vida de Schumann - fatos naturais apenas em aparência, afinal toda história é ao mesmo tempo uma interpretação - e tecermos, a partir de críticas da racionalidade psiquiátrica, uma interpretação mais humana acerca de sua vida, de seu sofrimento, e aí melhor elucidarmos a sua experiência de loucura, e talvez com sorte, algo da gramática formativa-cognitiva-expressiva de sua obra. Tomemos outra rota, partindo dessa vez não da vida, mas de sua obra.

Em sua longa entrevista acerca de sua vida musical, “Conversa Noturna” (2002), a pianista argentina Martha Argerich, muito bem conhecida intérprete de Robert Schumann, afirma, de forma alusiva, que conhecer a obra de um autor “é como conhecer alguém”, ou seja, é análogo ao convívio íntimo e cotidiano com uma pessoa, exigindo o respeito, a paciência e a abertura para alteridade. Mas e se, em vez de confortavelmente tomarmos a fala de Argerich como metafórica, percebermos em seu comentário uma possibilidade radical: a de que a pertença da vida de um homem a si mesmo e a sua cultura tem na sua obra artística a sua raiz ontológica se não única, pelo menos a fundamental? De que conhecer o que é a vida de Robert Schumann é passar por sua obra e, nela, ver os sentidos últimos dos quais sua vida empírica foram clarões parciais, gestos premonitórios de uma obra por fazer, que também é o emblema da liberdade de uma vida que interpreta a si mesma?

Segundo Merleau-Ponty, em seu pequeno-grande ensaio acerca da vida e obra do pintor Paul Cézanne - ou melhor, acerca das enigmáticas articulações entre esses dois registros, a vida empírica e a obra artística, o filósofo defende que a atividade artística, assim como a sua expressão, a obra de arte, não são condicionadas pela vida do artista a partir de uma relação de causalidade simples, como se a vida vivida dia após dia, suas alegrias e fracassos, determinassem a obra. O autor defende que, dentro da existência humana, o campo de experiência que fenomenologicamente podemos chamar de atividade artística é o espaço no qual, por “clarões momentâneos”, e de forma difusa e ambígua, o ser revela para si mesmo os sentidos que orientam sua existência. E assim, de forma trágica, ambígua e descentrada o artista experimenta a sua obra e sua liberdade. Experimenta não de forma consciente e plena, mas experimenta através de “uma luminescência difusa que o envolve por momentos”, e como se observasse “os movimentos de uma animal desconhecido” do qual não compreende a lei que “o anima e governa” - a sua obra e a sua liberdade. Liberdade realizada através da

vida, em sua luta incessante pela realização expressiva, onde um ato arriscado - o ato do “homem que lançou a primeira palavra” - é sempre retomado:

...antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes alguma coisa do que nada. Por ter-se voltado para tomar consciência disso no fundo da experiência muda e solitária sobre que se constrói a cultura e a troca de ideias, o artista lança sua obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de um grito, se será capaz de destacar-se do fluxo da vida individual onde ele nasce e presentificar, seja para esta mesma vida em um futuro, seja para às mônadas que consigo coexistem, seja à comunidade aberta da mônadas futuras, presença independente de um sentido identificável." (Merleau-Ponty, 1975, p.121)

Na arte, em sua natureza formativa-expressiva, o artista retoma, ou antes luta para retomar esse ato inicial. Esse ato, se bem sucedido, inscreve uma investigação sensível da existência e significa um gesto ético de liberdade na coletividade humana, nessa primordial e enigmática “conversa dos espíritos” que está na base da cultura:

Lascaux constitui o primeiro signo sensível que nos foi legado do vínculo entre a humanidade e a arte. Há em Lascaux uma figuração inútil de signos que seduzem, que nasceram da emoção e ainda se dirigem a ela, através dos contornos de uma determinada forma: trata-se de uma arte naturalista, mas de um naturalismo que atinge, exprimindo-o com exatidão, aquilo que no animal é maravilhoso, uma beleza sobrenatural. Para Bataille (1955), o homem de Lascaux tirou do nada-artístico, isto é, criou literalmente, o mundo artístico e com este inaugurou a história da “comunicação dos espíritos”. É em Lascaux que tem início a história da arte, pois os homens que aí viveram instauraram um sofisticadíssimo processo de comunicação, um laço intersubjetivo com uma longínqua posteridade constituída por nós, uma humanidade que, na condição de receptora, faz outro uso dessa herança. É nas profundezas da terra, no oco mesmo de uma caverna, que podemos ver e pagar para ver uma espécie de ronda noturna, uma cavalgada animal que percorre paredes, signos da presença, no mundo, de seres dotados não apenas de uma inteligência utilitária, mas de uma vida interior, tão distante de nós, que apenas a arte pode dela nos aproximar e assumir a comunicação efetiva. Nesse sentido, pode-se dizer, retomando agora o pensamento de Merleau-Ponty (1960, p. 97), que “os primeiros desenhos nas cavernas instauravam o mundo como a pintar ou adesenhar, invocavam um porvir indefinido da pintura e por isso nos falam e os evocamos por metamorfoses em que fluem conosco. (Frayze-Pereira, 2010, p. 62-63)

Ou seja, a metamorfose específica que o ato estético realiza no mundo não é a que possibilitaria expressar para o coletivo algo que habita a existência individual<sup>34</sup>. Na verdade, o gesto estético é uma interrogação do sensível primordial, que, duplicando e amplificando a estrutura “metafísica” da nossa carne, possibilita a abertura para uma experiência inesgotável dos paradoxos que são constitutivos da existência humana, existência que se dá através de

<sup>34</sup> Tal ideia contraria princípios fundamentais na filosofia de Merleau Ponty, como intersubjetividade primordial que constitui a existência humana (Merleau-Ponty, 1999, p.464-490 ; Frayze-Pereira, 2010 )

uma mistura inextrincável com o mundo e com os outros. Esse momento em que a percepção se torna gesto, possibilita que a experiência mais singular, que poderia ser vivida apenas na forma de “vaga febre” e como “destino absurdo”, metamorfoseie-se em uma expressão válida universalmente - não pela sua generalidade, mas pelo seu poder de comunicação de uma experiência expressiva singular. Tal experiência, em sua interrogação do sensível, abre em suas dobras um espaço inédito e ao mesmo tempo “válido para todos”, ou seja, a obra que se torna abertura para a experiência potencial e compartilhável de tal modo que, em relação ao mundo e os outros, “não estamos mais sozinhos”. Antes de respostas, o fazer artístico interroga o sensível em um trabalho de reflexão exemplar que amplia a possibilidade de experiências humanas. Assim, o fazer artístico não seria uma “resposta” ou mesmo um trabalho a partir dos enigmas da existência. Na verdade, conferem a esses enigmas um “sentido identificável”, ou seja, a abertura de uma trilha expressiva, possibilidade do homem dizer de si mesmo em um trabalho infundável que acontece a partir do “estudo minucioso das aparências”. E aqui se articulam, em um clarão repentino, a atividade artística e a própria fenomenologia, pois, como escreveu Merleau-Ponty, considerando as “estranhezas” de Cézanne:

Existe um intercâmbio entre a constituição esquizóide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença- a esquizoidia como redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e a suspensão dos valores expressivos-, porque a doença não mais é, pois, um fato absurdo e um destino para se tornar um possibilidade geral da existência humana, quando enfrenta de maneira consequente um dos seus paradoxos, o fenômeno da expressão, e já que nesse sentido, enfim, não há diferença entre ser Cézanne ou esquizoide (Merleau-Ponty, 1975, p.312)

Mas, pela forma do espaço existencial em que essa articulação se dá, de uma perspectiva inicial, ela é eternamente fracassada, pois um aspecto do trabalho expressivo que se “enraíza em outras consciências” é o de ser sempre inacabado e interminável. Como conclui Merleau-Ponty:

Pode-se, pois, ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra. Como observamos os movimentos de um animal desconhecido, sem compreender a lei que os anima e os governa, assim também os testemunhos de Cézanne não advinham as transmutações que incutem aos acontecimentos e as experiências, permanecem cegos ante sua significação, por luminescência difusa que os envolve por momentos. Não se situa nunca, todavia, em seu próprio centro, nove dias sobre dez vê apenas a miséria da sua vida empírica e de suas tentativas fracassadas, restos de festa incógnita. É ainda no mundo, numa tela, em cores, que lhe será preciso realizar sua liberdade. Dos outros, de seu assentimento

deve esperar nova prova de valor. Por isso indaga o quadro que nasce de sua mão, perscruta olhares alheios pousados na tela. Eis porque nunca acabaria de trabalhar. Não saímos nunca de nossa vida. Jamais vemos a ideia e a liberdade face a face. (Merleau-Ponty, 1975, p. 316)

Ou seja, enquanto a existência humana, em sua dimensão mortal, sempre está às vésperas de sua realização plena, a sua dimensão expressiva e simbólica, que persiste na vida imaterial da cultura, permanece viva na forma de um trabalho infinito de afetação e interrogação,- das pinturas das cavernas às telas de Cézanne, passando pela música de Robert Schumann- que chegam até nós como relação fundamental com a alteridade, esse outro que exige de nós criação para dele podermos ter experiência.

Resumindo, a partir do redimensionamento que Merleau-Ponty faz da relação entre arte e vida, podemos pensar que é a obra por fazer que exige do artista uma certa forma de viver; que entre a vida e a obra não existe identidade, mas que elas se comunicam através de relações de motivação. Passamos para a ideia de que, ao lado da vida cotidiana do artista pode-se perceber, de forma fugidia, a existência de “uma festa incógnita”; e mesmo cessada a existência mortal do artista, algo dele- ou melhor, algo que *que é ele* - permanece vivo enquanto obra realizada, cores ou sons arranjados de certa *forma*, pista sensível que pode remeter à experiência singular de uma vida, ao mesmo tempo que a uma experiência possível para todos. Tal conjunto de signos e experiências que esperaram em latência para serem reanimados, exigem que cada um interroge a obra como abertura para a alteridade, realize alguma criação para dela ter experiência.

Se a experiência vivida do artista se encontra plasmada em sua obra e é potencialmente acessível para todos, podemos supor que, no caso da música, o intérprete musical tem uma função privilegiada nesse campo de produção de formas e sentidos. Ou seja, colocadas as notas no papel, a peça musical exige a intermediação dos intérpretes para acontecer. Entre a notação simbólica das notas e execução da obra, é necessária a mediação do outro que, ao emprestar seu corpo para animar a obra, desperta todas as mediações culturais necessárias para a realização de tal animação. Como o compositor, o intérprete pensa com a música. Mas, se claramente o intérprete tem que emprestar a si mesmo, em sua singularidade, para a execução da obra, ele não possui a liberdade do compositor, pois trabalha a criação de outrem. Portanto, o intérprete nos parece a figura exemplar daquele que cria para do outro ter experiência. Seu trabalho é justamente o de resgatar, a partir da obra artística, o compositor reduzido à sua eternidade, ou seja, o seu estilo.

Com essa argumentação, tentamos deixar mais claro nossa escolha por perscrutar a experiência de loucura de Robert Schumann a partir de sua obra musical. Partindo não do relato biográfico, mas sim da obra, mais exatamente, da experiência da obra pelos intérpretes, aqueles nos quais a percepção, exemplarmente, a paixão e a ação se tornam indiscerníveis, demonstrando a inseparabilidade entre o sujeito e o objeto (Frayze-Pereira, 2010). Pensamos tomar um caminho inspirado em Merleau-Ponty que, ao interrogar a experiência visual, parte da atividade do pintor e não da ciência da ótica (Frayze-Pereira, 2010).

## Capítulo III - Visões dos intérpretes

### Introdução à síntese das entrevistas

Devido à longa extensão das entrevistas, assim como à típica forma sinuosa de uma conversa - que é o resultado concreto de uma entrevista semi- dirigida -, optamos por oferecer o material da pesquisa empírica já elaborado e não na sua forma original. Pensamos que, dessa maneira, apresentaremos um material, além de menos extenso, mais adequado ao acompanhamento do leitor de nossas investigações acerca do tema mais geral de pesquisa.

Após realizarmos e transcrevermos as entrevistas, transformamos as mesmas em sínteses que visam oferecer a estrutura lógica e expressiva - conceitual e afetiva - da percepção da música de Schumann pelos intérpretes. Após várias leituras de cada entrevista, visando a maior familiarização possível com o material, realizamos sucessivamente as seguintes etapas de tratamento do material: 1- realizamos uma análise temática de cada entrevista, visando fazer surgir as temáticas similares, os tópicos articulados de forma explícita ou potencial (mas localizados em momentos separados da entrevistas), o modo mais geral como essas temáticas são articuladas (que tipo de relação se estabelece entre vida e obra, por exemplo), as repetições temáticas, os modos de expressão do entrevistado - metafórico e /ou literal -, entre outros aspectos que se revelassem importantes para a compreensão da experiência de recepção de cada um dos entrevistados. 2- reconstituímos as narrativas da entrevista segundo a lógica perceptiva do intérprete, em substituição a uma lógica cronológica dos temas abordados; 3- realizamos pequenas descrições de cada aspecto levantado, combinados a trechos exemplares das entrevistas, correspondentes a cada descrição; explicitamos algumas articulações realizadas pelos entrevistados entre os aspectos da percepção da obra de Schumann, em especial aquelas articulações que são foco da nossa investigação; 4- comparamos o resultado obtido com a entrevista na íntegra, de modo a verificar a correspondência entre os dois materiais, ou seja, se a síntese produzida de fato conseguia descrever a estrutura da experiência de recepção dos entrevistados, pelo menos em seus aspectos mais cruciais.

Esse trabalho contou, em sua elaboração, com a própria experiência do pesquisador junto aos entrevistados. A seleção dos temas, a organização do material, assim como a comparação da síntese final com a entrevista realizada contaram não apenas com as transcrições realizadas, mas com as próprias impressões e elaborações do pesquisador a partir

da experiência intersubjetiva da entrevista, assim como novas consultas aos entrevistados, visando a melhor compreensão de certas temáticas. Ou seja, podemos dizer que oferecemos como resultado uma representação da experiência de percepção da obra de Schumann, tal como relatada pelos intérpretes, *segundo a perspectiva do pesquisador*. Trata-se não de defender uma perspectiva subjetivista, mas explicitar a dimensão necessariamente intersubjetiva da pesquisa fenomenológica, e, longe de qualquer ideário cientificista, saber considerar e utilizar reflexivamente a implicação do pesquisador nas várias etapas da pesquisa.

Um importante diferencial desse trabalho em relação a outros sobre a percepção estética de espectadores comuns (Ex: Frayze-Pereira, 1995; Freire, 1993), é que, dado termos trabalhado com intérpretes musicais, muitas vezes o processo de recepção e elaboração das obras se mistura de forma intrincada com elaborações acerca do processo de execução das obras. Logo, essa dimensão performativa se mostrou um importante aspecto no campo mais geral da relação dos entrevistados com a obra de Schumann, já que as categorias da recepção facilmente deslizavam para as categorias da execução, ou então eram mesmo indistinguíveis, em especial no caso das obras pianísticas. Em parte isso se relaciona com fato de, na sua posição de trabalhadores, os intérpretes só desvelarem plenamente a sua compreensão da obra de Schumann na medida em que se relaciona com seu fazer. Entender é em larga medida, além de compreender musicalmente como espectador, é saber executar, recriar a obra musical, a vida latente que jaz na partitura.

Em suma, o objetivo dessas sínteses é reconstituir fenomenologicamente a estrutura da experiência dos intérpretes junto à poética de Schumann, de forma a dar subsidio a uma reflexão posterior, também fenomenologicamente orientada, sobre as relações entre música e loucura, tal como elas podem se manifestar na experiência dos intérpretes.

## **I - Rebeca : o tumulto dos afetos e a comunicação artística**

Rebeca tem 20 anos, é pianista e é estudante universitária de música e de áudio-visual. Seu repertório é principalmente composto por Mozart, Haydn, pelos compositores românticos Schumann, Chopin e Mendelssohn, além de compositores brasileiros de música erudita. Eu (o pesquisador) tive contato com Rebeca a partir de amigos em comum. Após um primeiro contato, a entrevistada se dispôs a participar da entrevista. Esta foi realizada em uma praça pública, em uma tarde muito agradável, e a entrevistada gentilmente emprestou seu aparelho de som para que pudéssemos realizar a entrevista.

Rebeca compreende que Schumann foi um indivíduo que sofreu de distúrbio bipolar; entende que o compositor oscilava, com intensidade e duração anormais, entre os dois tipos de humor, melancólico e eufórico. Ainda segundo Rebeca, é possível perceber essa oscilação na música de Schumann, já que ele, por meio da criatividade artística, expressava seus sentimentos por meio da música. No *Carnaval* Op.9, no entanto, a pianista percebe a maior presença do humor de Florestan, o duplo “eufórico” de Schumann. Ainda segundo a entrevistada, essa expressão da subjetividade, das emoções pessoais, é uma característica do Romantismo:

*O Schumann, né, o seu foco é a loucura, porque você é da psicologia, não? [...] O Schumann era pessoa com problemas né. Eu não gosto da palavra “doente”, parece meio assim, ofensivo. Nem loucura [...] um problema emocional não torna a pessoa, assim, doida, fora da realidade[...] Mas ele era bipolar, né, tinha esses dois modos de ser, um mais melancólico, outro mais eufórico, ficava oscilando, e com muita intensidade. [...] Parece que ele sofreu muito com isso. É uma coisa perturbadora, você não tem estabilidade. Não se controla, as emoções[...] Mas também usou para criar. E é muito interessante como isso aparece na música, da um movimento para ela interessante, muito assim, a gente viaja junto, você consegue ouvir essa transição, de um sentimento para o outro.*

*[...] Eu acho super interessante, porque ele tinha essa, esse distúrbio, e ele lida com isso, expressa isso na música. O poder de criar, de se expressar, faz com que ele consiga colocar em música o que ele sente, essas emoções. [...] Eu sinto um proximidade muito grande das emoções com a música dele, ele consegue pegar o que ele sente e colocar de uma forma que a gente sente. Isso eu acho a coisa mais incrível da arte, de conseguir comunicar alguma coisa que não dá para fazer de outro modo. Ela expressa coisas na gente, o compositor ou interprete, que de outro modo não saem. [...] Eu acho que isso era um modo dele lidar com o , do modo dele, o distúrbio, ele usava a música para expressar essa emoções, que ele sentia, essa montanha russa emocional.*



*[...] E isso tem a ver com o Romantismo, é uma arte subjetiva. A pessoa transmite as coisas dela, o que ela sente. Não é o caso, por exemplo, de Haydn, ou Mozart, eles tinham um modelo mais fechado, e é lindo. Mas é menos subjetivo, não dá para sentir nada da pessoa numa sonata de Haydn. Nem em coisas mais modernas, mais século XX, não é a proposta. [...]*

*Mas no Carnaval eu vejo menos isso. Vejo mais a euforia, com alguma coisa né, mais poética, Eusebius e Chopin, mas a maior parte é eufórica. É uma peça toda do Florestan.*

Uns dos principais atributos da música de Schumann, segundo Rebeca, é expresso pela capacidade do compositor de dar uma “imagem musical” para suas emoções, assim como para cenas. Schumann, segundo a intérprete, teria facilidade em dar forma musical a vida emocional:

*E o Schumann faz isso, e a criatividade dele ajuda. Se você pega, por exemplo, as “Cenas Infantis”, você mesmo lembra a sua infância, é um poder que o Schumann tem, e isso ele tem muito.[...] Poder de colocar os sentimentos em música, e sentimentos que são diferentes, as vezes opostos. Exige muita criatividade. Eu acho, que além da coisa das emoções, das várias emoções, uma coisa do Schumann é a musicalidade dele. A facilidade que ele tinha de dar uma imagem musical para alguma coisa, uma coisa convincente. Dar imagem para um sentimento, ou uma cena. [...] Se você ouve o Carnaval, você pensa, imagina um carnaval mesmo, a loucura, tudo bagunçado e brilhante. E se você ouve as Cenas Infantis, toda coisa nostálgica e lúdica, de criança mesmo, de ternura, vem a mente.[...] E nas canções, o modo que ele transfere os sentimentos do cantor, junto com acompanhamento, também é muito criativo, mudando o ritmo, a harmonia, a coisa da angústia e da dúvida, que ele coloca nas peças, terminando meio suspenso [...] Essa coisa de dar uma forma musical para uma emoção muito específica, para um sentimento, ou dar alusão a uma cena, isso é muito Schumann, mesmo em coisa mais modestas, como o Álbum da Juventude. É uma criatividade incrível, você vai ouvindo as peças [...] e as imagens que ele se refere, as cenas, os sentimentos, você vê e sente, é mágico, não?*

Segundo Rebeca, a poética de Schumann, marcada pelas oscilações de diferentes emoções, fica compreensível principalmente quando o intérprete tem em mente os personagens de Florestan e Eusebius, duplo ficcionais de Schumann. Duplo que, segundo a pianista, seriam invenções poéticas para dar uma forma para as mudanças emocionais da mesma pessoa. Schumann, sugere Rebeca, se inspirado na literatura, no tema romântico dos duplos, para criar os seus duplos e dar expressão a sua vida emocional inconstante:

*Eu acho que tudo que ouvi dele, as peças para piano, as sinfonias, as canções, tudo fica mais claro quando você tem em mente o Florestan e o Eusebius.[...] É duas personagens que ele parece expressar a coisa bipolar, expressar o transtorno dele[...] Eu não vejo exatamente uma coisa de dupla personalidade, como se ele tivesse dupla personalidade. Os personagens são criações artísticas, e eu acho que o foco é o movimento emocional, passar da tristeza para a euforia. [...] Ele inventa esses personagens para dar uma forma para o que ele sente, mas eu vejo, assim na música,*

*que é uma mesma pessoa, só que passando por várias emoções, vários momentos. Os personagens, os dois, Florestan e Eusebius, são como máscaras. Como alegorias, é mais ficção[...] Tanto que, em algumas peças, o Schumann mistura os dois. Acho que na Danças da Liga de Davi, ele meio que assina com os dois, aí seria, eu acho[...] uma coisa ao mesmo tempo agitada e triste.*

*[...] Em parte, eu acho, o Schumann retirou essa coisa dos duplos do romantismo, né, da literatura. Assim, é uma coisa do século XIX, o Médico e o Monstro, ou o Retrato de Dorian Gray, a coisa do doppelgänger, que é o duplo mal, o duplo sinistro. Em alemão. Isso, isto é do folclore [...]. E os próprios livros que ele lia né, tinha a coisa do duplo. Tem a coisa da emoção, mas também a coisa do mistério, do homem ser complexo, do romantismo. Aí o Schumann pega isso para meio que expressar a mente dele, que fica oscilando, as emoções [...]*

*Tem esse exemplo do Carnaval, o Eusebius e o Florestan, que tem também naquelas danças (Davidsbündlertänze Op.6). Mas eu acho que tem em quase tudo essa oscilação de emoções, essa é a marca dele. Na sinfonia mesmo, ele tem os movimentos melancólicos, e os mais alegres, mas também isso é um pouco da ideia da sinfonia ter vários movimentos diferentes. Mas ele usa isso para fazer uma parte Eusebius, outra Florestan[...]*

*Um bom exemplo é o Dichterliebe Op.48), eu toquei com um cantor ano passado, como falei.[...] Eu fiz porque eu sei alemão, é nossa, me ajudou muito. Tem gente que diz que não precisa para acompanhar saber a canção, mas para mim ajudou muito.[...] Porque é todo Florestan e Eusebius, você vai passando por cada canção pelos estados melancólicos, pessimistas, na letra e no jeito da música. Tem muitas emoções! Não encaixa só nessas duas, tem combinações, a coisa da amada tem tanto alegria e tristeza junto, aquela nostalgia sabe.[...] E tem canções bem mórbidas, a letra fala de caixão de enterro, na outra é o sonho triste, o beijo nos lábios da amada, o êxtase do amor [...] É uma coleção de todos os sentimentos amorosos, muito bonito.*

Segundo a pianista, Schumann “usa” a sua condição psicopatológica para explorar os diversos sentimentos da alma humana, que não seriam sentimentos particulares de Schumann, mas que pertencem a todas as pessoas, em geral. Seu distúrbio ofereceria uma “lente de aumento” para essas mudanças emocionais que ocorrem na vida psicológica de qualquer pessoa. Nesse sentido, a música de Schumann possibilitaria que o ouvinte e o intérprete experimentassem em si o modo de ser emocionalmente instável do compositor, modo de ser presente em todos, mas de forma mais branda.

*Eu acho que o Schumann explora muito essa coisa emocional, psicológica. Como se ele usasse a doença dele, dos altos e baixos, para fazer uma música que explore a alma, sabe?[...] Vamos dizer que a pessoa bipolar sente mais e mais rápido essas mudanças, é como se fosse uma lente de aumento.[...] Ele explora esse tumulto na alma, porque todo mundo tem isso. Todo mundo tem essas emoções, é que a pessoa bipolar sente com mais intensidade[...] (O Dichterliebe)É um exemplo da montanha russa emocional que o Schumann. Ele faz a gente, qualquer um, reviver isso, e isso torna a gente mais rico.[...] Porque eu acho que todo mundo, no fundo tem um pouco*

*de louco, das loucuras.[...] A diferença do artista, ainda mais o romântico, é que ele explora isso, não coloca “debaixo do tapete”.[...] Mas assim, ele consegue criar tudo isso, eu acho, ele criou porque sentia essas emoções mais fortes, e porque era uma pessoa muito talentosa.[...]*

*Mas isso, de ter todas essas emoções, de se sentir “várias pessoas numa só”, eu acho que é de todo mundo. É por isso que o Schumann, a música dele, ainda toca a gente, é porque de certa forma todo mundo é assim, dividido pelas emoções, passa por diversas coisas.[...] A música dele é bastante psicológica, o mundo psicológico de todo mundo, não só dele.[...] E ele, a música dele, leva a gente a experimentar isso, na gente, ouvindo, tocando. O fato de levar a gente, de poder levar, mostra que a gente no fundo tem tudo isso, essas emoções. Todo mundo é atacado, é pego por esses sentimentos, as vezes bem contraditórios (risos). De repente você tá maior bem, feliz, e aí vem uma lembrança ruim, e você melancoliza.[...] E em especial em momentos intensos, a gente sente varias coisas ao mesmo tempo. Por exemplo, quando a gente gosta de alguém, e está inseguro. Ou quando tem saudades de alguma coisa, mas que ao mesmo tempo não foi só boa. Em ouço muito na música de Schumann, essa mistura de sentimentos, em várias peças.[...] Mas a gente sente menos vezes, na vida, do que alguém bipolar. E sente com contexto, não é qualquer coisa. Mas é uma coisa de intensidade, a diferença é “quantitativa”.*

Segundo Rebeca, essa capacidade expressiva seria uma característica e um objetivo do fazer artístico. A linguagem artística seria um modo de comunicar experiências particulares em uma linguagem que desse acesso sensível e afetivo a elas. A linguagem artística seria um modo de sensibilização e de trocas de pontos de vista, a partir de um sentimento imediato, sensível, afetivo. Ela tornaria possível uma troca intersubjetiva de experiências indizíveis, que não podem ser colocadas em palavras e compreendidas racionalmente. O artista, segundo a interprete, seria justamente um indivíduo que consegue dar uma forma universal a aquilo que é, por natureza, pessoal, algo que é indizível e profundo:

*Porque eu acho que isso que a arte faz, a música, a pintura, literatura. Ela consegue comunicar um ponto de vista diferente, sensibilizar as pessoas para algumas coisas [...] Quem por exemplo, eu acho, conhecer a música do Schumann, vai ter uma outra visão sobre esses sentimentos, sobre o transtorno bipolar [...] A arte faz que a gente se comunique com o diferente, veja alguma coisa que a gente naturalmente não vê. O Schumann, no caso, pega esse modo dele de ser, e transmite, pela arte para todo mundo. Essa é a proposta dele [...] No caso da doença mental, é muito bom a pessoa praticar a arte né, da uma modo dela se expressar, aquilo que ela sente, porque é as vezes isso, uma modo diferente, de personalidade, que as pessoas não entendem [...]*

*Mas é a proposta, de qualquer artista, expor as suas emoções, seu ponto de vista. Pode não ser a coisa das emoções, ou da loucura, um tipo de loucura. Loucura só é, as vezes, um modo diferente de ver as coisas, né?[...] mas um fotógrafo que tira uma foto, ou escritor, eles querem comunicar o ponto de vista dele para outros.[...] Arte é comunicar, é se expor para outras pessoas. Se a gente faz troca artísticas, é um*

*modo da gente se conhecer melhor, entender a experiência do outro de um modo que especial, poético, o que não dá para fazer falando. Por isso, todo artista, assim, artista de verdade- não uma pessoa que faz uma coisa mais mercadológica-, o artista de verdade, que faz porque gosta, o trabalho dele sempre tem algo dele, não tem jeito. Por mais que ele siga um modelo, ninguém faz igual, nem quer fazer. Quer se expressar, o que ele tem dentro. [...]*

*[...] E aí, a coisa que a pessoa vive ali, sozinha, um sentimento, um modo de ver as coisas, um trauma que ela teve, a partir da arte, da linguagem artística. Ela dá uma forma, uma expressão, para aquilo que não pode ser falado racionalmente, assim, no discurso, na palavra. Ela dá uma comunicação das coisas mais imediata, mais emocional, sensível. Mesmo as artes que não são tão emotivas, o jeito de entender é mais imediato, uma compreensão meio inexplicável.[...]*

*Ele (o artista) usa da criatividade, e da linguagem estética, para expressar e comunicar algo que é vivido dentro dele. Sempre o artista, o verdadeiro artista cria dentro dele, a partir dele, do que ele tem. [...] Se for ver, a arte é uma coisa que age contra a solidão. Permite a conversa entre a gente sobre as coisas mais íntimas. A gente, ao fazer algo artístico, dá uma forma de compreender isso que a gente tem no fundo, inexplicável, os sentimentos mais profundos, que não tem palavra que explique.*

Sobre a loucura do compositor, Rebeca entende que a experiência do transtorno bipolar, da intensidade da vida emocional, foi causa de um grande desgaste psíquico, que pode ter levado ao enlouquecimento do compositor, a ruína de sua vida. As experiências de intensas e abruptas, ainda que até certo ponto pudessem ter sido canalizadas pela arte, impediram o compositor de ter uma vida organizada, assim como foram debilitando seu psiquismo. Soma-se a isso, segundo Rebeca, a possível ausência de conhecimentos e tratamentos adequados no século XIX. A entrevistada ainda considera a relação entre as habilidades criativas e o adoecimento psíquico.

*Então, aí é coisa difícil né. As pessoas mais criativas, pode ver, elas sofrem de algum, de algum distúrbio mental. E o Schumann tinha essa coisa bipolar, e nele tudo era exagerado. Se for ver, e foi tentando criar, compor, um pouco para dar conta, expressar esse monte de coisas que ia acontecendo nele[...] Porque a arte, como eu disse, é um tipo de canalização das coisas, uma canalização incrível[...] Mas é muito sofrimento, essa coisa de ficar mudando de humor, eu conheço pessoas que tem transtorno bipolar, e é muito difícil[...] Difícil de se organizar, de trabalhar, e de viver bem. Talvez a doença dele foi piorando muito, ao ponto que ele não conseguisse lidar. E né, naquela época, não sei como era o tratamento, porque a pessoa com o transtorno, toma remédio forte, se consulta no psiquiatra. Não sei, acho que na época não tinha esse conhecimento, né? [...] Porque você imagina, essa montanha russa emocional, desorganiza a vida, e traz muito desgaste. Vai acabando com a pessoa, pode enlouquecer. É muita intensidade para, assim, viver direto. Imagina, pensa quando a gente passa por algo assim, uma tristeza profunda, ou muita euforia, ansiedade, é extremamente desgastante. Imagina sentir isso [...] É um exagero, porque as emoções fazem parte da vida, mas o excesso pode destruir mesmo a pessoa. Eu acho que isso aconteceu com o Schumann, ainda mais em uma época que não*

*tinha ,né, uma atenção, a doença. Hoje em dia, tem a medicação que a pessoa toma, e segura um pouco, e uma compreensão maior. Menos estigma também[...] Não é louco, é uma pessoa que sofre de um distúrbio emocional.*

*[...] Isso é interessante, essa relação entre a coisa da arte e da pessoa ser diferente, ser mais... não gosto dessa palavra, mas mais “louca”, diferente. Mas parece ter uma relação. No caso do Schumann, essa coisa dele ser tão instável, de viver as emoções na maior intensidade, e misturadas, ajudou ele a criar, eu acho. Além de uma criatividade dele né, é compor, não só viver [...] Mas a imaginação dele, essa sensibilidade, tem a ver com a doença, o transtorno, não? Ele coloca na música tudo isso que ele passa, na maior intensidade [...] Muitos artistas criam coisas geniais justamente porque a mente deles funciona diferente, e isso pode ser a doença, que acaba por trazer muito sofrimento, mesmo o suicídio. O Van Gogh, o Schumann, a Virgínia Wolf, tem vários, né, que se mataram, e assim, o suicídio tinha a ver com um distúrbio.[...] Eu acho que a pessoa é diferente, sofre de algo, isso torna a arte dela mais profunda, vamos dizer assim.[...] E a doença é algo que ajuda a criar, é material, ao mesmo tempo que pode destruir a pessoa. Não se vale a pena, né, ser um artista incrível e passar por isso.*

Rebeca, por fim, reafirma que a personalidade de Schumann, em especial sua vida emocional, expressa-se em suas obras. Essa relação estreita e explícita entre artista e obra, segundo Rebeca, tem raiz nos princípios estéticos do Romantismo, que privilegiam o livre uso dos modelos artísticos visando a expressão da personalidade do artista, dos seus sentimentos e das ideias pessoais do artista:

*[...] É nítido que a pessoa dele, a personalidade dele está na obra, é uma obra bem assim, pessoal, auto-retrato. E a coisa romântica né, isso era incentivado. É uma obra pessoal, uma coisa autêntica. Na música assim, é mais difícil de precisar o que a pessoa está falando, mas a gente supõe que é coisas dela. Podem ser coisas muito boas, de êxtase, ou coisas muito doloridas, mas sempre é isso de dar uma forma artística ao individual, não obedecer aos modelos. E tudo isso ,tem muito no Schumann, ele é muito romântico.[...] Ele inventa umas peças, em estilos, em gêneros novos, porque ele tem algo pessoal para dizer. Aí, a forma é muito, muito coerente, é inseparável do conteúdo.[...] O que tá dentro , pessoal, precisa de uma forma livre para se expressar, é a expressão que comanda. Essa liberdade de expressão é vejo muito no Schumann[...] E nesse sentido, essa montanha russa emocional, que ele passava, aparece totalmente nas músicas. [...] Toda as artes, as obras de arte, são expressão do artista, e da sua época também, mas no romantismo isso é mais forte, é uma arte subjetiva.*

## **Comentário**

Na percepção de Rebeca, existe uma articulação essencial entre a música de Schumann e o transtorno psiquiátrico do qual sofria o compositor. Nas oscilações de “sentimentos” que caracterizam a música de Schumann são espelhos da vida emocional do compositor, que

transitava constantemente entre os estados melancólico e eufórico. Sua música é expressão desse mundo afetivo inconstante, dessa “montanha russa emocional”.

Nesse sentido, Florestan e Eusebius, os duplos de Schumann, seriam criações ficcionais que visavam dar uma forma poética as experiências de oscilação emocional do compositor. Nesse sentido, os duplos de Schumann, segundo Rebeca, são as imagens que funcionam como operadores estéticos centrais na música de Schumann. Ele são polos que representam a oscilação emocional de Schumann, e não uma personalidade dividida.

A música de Schumann, segundo Rebeca, fundamentada na poética romântica, realiza de forma específica e amplificada, um objetivo que seria da arte em geral: o objetivo de , a partir de expressão poética, comunicar de uma forma universal aquilo que, no indivíduo, é vivido em sua solidão interior. Assim, a arte seria um meio privilegiado de trocar intersubjetiva, onde as emoções e pensamentos de cada um poderiam ser expressos e compreendidos por todos, enriquecendo as outras individualidades. Isso é possível, em larga medida, porque mesmo aquilo que é uma experiência particular- tal como o transtorno bipolar- é , e, alguma medida, e de forma latente, uma experiência possível de ser vivida e compreendida por qualquer um.

O transtorno de que o compositor sofria, que conferia intensidade excessiva a sua experiência vida emocional, confere a este a fonte e as características de sua arte. Ao mesmo tempo, esse excesso emocional que deu origem a sua arte é visto como um mal que levou o compositor a experimentar sofrimentos inauditos, que levaram a destruição da sua individualidade, o enlouquecimento.

## II - Júlia: os duplos, o imaginário

Júlia, 53 anos, é pianista profissional e professora de piano. Reside em São Paulo. Obtive o contato com Júlia a partir de uma amiga em comum. Júlia, desde o primeiro contato, se mostrou muito solícita em realizar a entrevista para a pesquisa, que marcamos em sua casa em São Paulo.

Encontro Júlia em sua casa, por volta das 14:30. Depois das apresentações amistosas (não nos conhecimentos pessoalmente), conversamos por algum tempo na sua sala, onde nos acomodamos. Júlia emprestou sem aparelho de som para que a pesquisa fosse realizada. Em nossa conversa, Júlia demonstrou uma grande familiaridade com a biografia de Schumann, assim como o ambiente sociocultural da época. Essa dimensão biográfica e histórica se apresenta segunda intérprete, como determinante para o entendimento do projeto poético-musical de Schumann, aspecto essencial ao trabalho de interpretação das peças do compositor.

Segundo a pianista, os principais aspectos das obras de Schumann são as rápidas e bruscas alternâncias de “humor”, a abundância de ideias musicais em uma mesma peça, o uso da forma das peças curtas, aspectos todos relacionados com o imaginário pessoal de Schumann, imaginário habitado por várias “personas”, um universo que funde elementos biográficos, literários e imaginários.

*Tem a coisa da peça curta, da concisão de ideias, das mudanças de humor rápidas, [...] tem todos os personagens...[...] variação do humor, e também essa coisa da concisão das ideias; por isso que são peças curtas, porque tem muita coisa.*

Dado essas características, somada a outras questões musicais- como a enriquecimento da composição do ponto de vista harmônico-, as peças de Schumann são, em relação a sua época, inovadoras, excêntricas e vanguardistas, pouco compreensíveis e aceitas pelo público conservador da época, adorador das formas artísticas tradicionais e fácil compreensão fáceis, sem grande sofisticação composicional ou apreço pelas idiossincrasias de cada gênio artístico. Schumann, enquanto compositor, não visava o sucesso fácil ao gosto do público, mas a produzir uma música de grande valor artístico, na esteira de grandes nomes da música alemã:

*[...] Alternâncias de humor bruscas, diferente do que se ouvia na época [...] Ele realmente tinha uma dificuldade de colocar as peças para serem tocadas por conta dessa coisa muito rápida, dessa mudança de humor, em uma época que era valorizada a sinfonia, as grandes formas; a música tinha que ter partes enooormes. Na sinfonia,*

*o movimento tem 20 minutos, e na obra dele (Schumann), a cada 2, 3 minutos, mudou, mudou, mudou...[...] Então o público ficava meio doido. O problema é que ele estava muito a frente do seu tempo. Quer dizer todos os compositores estão à frente do seu tempo, ou melhor, o tempo vai atrás dos compositores (risos). O Tempo que é sempre muito conservador, o público que é sempre muito conservador [...] obra dele era de difícil apreensão [...] toda essa mudança de humor.*

*[...] (Sobre o Carnaval, Op.9, que escutamos juntos) Tem algumas coisas bem inovadoras aqui. Por exemplo, mesmo a harmonia tradicional, por exemplo, mediante cromática, em vez de ir do Dó maior para o lá menor, ir do Dó maior para o Lá maior, isso era uma coisa que na época era inovador, por exemplo. Tem umas coisas que para nosso ouvido não parece, mas era. O comum é você começar a peça em Dó, e depois daquele ciclo de quintas, que vai de Dó para Sol, vai colocando um sustenido, dois, três, três faziam no máximo para duas ou três tonalidades. Schumann às vezes vai para sete tonalidades, e depois ele volta. Para o nosso ouvido não é ousado, mas na época era. Mas não era o que se tocava no salão, eu falo em relação ao que se tocava no salão. Ele era mais ousado, porque o que se tocava no salão era Rossini, variações de ária de ópera, paráfrase de árias, que era o que o público queria mais ouvir.*

*[...]Então tinham essas pessoas reais e imaginárias, e todas essas pessoas estariam lutando por uma música verdadeira, alemã, da tradição do Bach, Beethoven, e tal, música que era feita no passado, porque Schumann achava que a música alemão estava se perdendo nessa coisa do virtuosismo, de Liszt, né, de Wagner. Então ele estava defendendo aquilo que ele achava que deveria ser a música do futuro, música que depois foi encarada como conservadora pelo Liszt, porque ele (Schumann) estava contra aqueles que estavam entrando em cena.*

*[...] as variações da época da Clara, que a Clara fazia e que era da moda, eram variações só ornamentais. Então você colocava ornamentos em cima do tema, você, em vez de com tercinas, você... você ia mudando um pouco, agora tercina na mão direita, agora tercina na mão esquerda, agora acordes, você muda só o enfeite, vamos dizer assim, o ornamental. Já Beethoven, com as Diabelli<sup>35</sup>, começa a mexer mais na estrutura, ele pega só uma linha, daquela linha ele começa a pegar uma coisa super cerebral, e Schumann vai pegar isso. Então ele começa a destrinchar os temas muito minuciosamente, que isso depois o serialismo também vai usar. Isso já era do Bach, por isso que o Schumann vai pegar isso. Ele quer fazer aquela alemã do tempo do Bach, do Beethoven, por isso ele fala que aprendeu mais fazendo toda a análise do Cravo Bem Temperado do que com todos os professores de harmonia. Ele (Schumann) pegava as músicas e ficava estudando, e geralmente era o Bach ou o Beethoven, porque ele queria fazer essa coisa da tradição alemã, tava imbuído desse ideal aí.*

As rápidas mudanças de “humor”- de ritmo, andamento, dinâmica, etc- se fundamentam na existência, no interior da peça, de muitas personalidades poéticas, sendo as mais importantes à dupla de heterônimos Florestan e Eusebius. Essas personalidades todas, segundo a pianista- baseada em estudos biográficos-, não são apenas pseudônimos artísticos, mas profundas experiências subjetivas do compositor, cisões efetivas da personalidade em

<sup>35</sup> *Variações Diabelli* Op.120, de L.V. Beethoven



múltiplas personalidades. Esses personagens, criados a partir da fusão entre personagem reais e imaginários, habitam e agem no imaginário do compositor, e que urgem por expressão poético - musical:

*[...] Nas peças de Schumann, o pianista tem que rapidamente mudar de humor. Então... as peças do Schumann em geral, elas tem essa característica [...]era o estilo dele [...] Alternâncias de humor bruscas, diferente do que se ouvia na época.*

*[...] Então , quando você pega as peças para piano, elas são peças que ainda estão imbuídas dessa ideia da dupla personalidade, quando ele estava com essas personas [...] ele tinha várias personalidade, ele tinha múltiplas personalidades. E que era o imaginário dele, que tinha todas essas pessoas falando, tinha o Florestan, tinha o Eusebius, tinha o Mestre Raro , que diziam que era uma mistura do Wieck, Clara e do Schumann. Tinha esse monte gente, mas o mais importante era o Florestan e o Eusebius.*

*[...] Então tinham essas pessoas reais e imaginarias [...]Uma peça que é bem característica disso [dupla personalidade] é a Davidsbündler (Op.6), porque ele faz essa peça, que eram os Companheiros de Davi, a Davidsbündler, que era uma liga imaginária , que ele formou, que eram todas essas figuras, mais amigos reais.*

*[...] Então, essa peça, a Davidsbündler , ela tem um pedacinho que ele assina com o “E”, de Eusebius, tem outras que ele assina com “F”, outras que tem os dois, e algumas que não tem nenhuma. [...] Então, uma peça bem característica.*

*[...] Tudo isso era a vida dele, eu não acho que eram apenas pseudônimos. A gente já tem provas suficientes, análises suficientes para dizer que isso não eram só pseudônimos ; que isso era mesmo uma vida dele.*

*[...] Ele (Schumann) vivia isso! Um dia ele acordou, ele era o Florestan, sei lá, tinha uma coisa que tinha nascido<sup>36</sup> dentro dele. E depois, outro dia , ele tava lendo umas coisas antigas, umas coisas de lendas e não sei o que, e ele tinha, não sei, acho que um calendário de dias santos- ele tava lá, ele era muito místico, né. E esse calendário abriu-se no Santo Eusebius, e aí o Santo Eusebius era um dia antes da Santa Clara, então ele já achou que isso era um sinal... (risos2). E surge o outro personagens , que é o Eusebius, que fazia contraponto com o Florestan.*

*[...] O que a obra mostra- o que é mais importante para a gente, que é pianista-, o que a obra mesmo mostra é que haviam muitas pessoas ali. Não é em qualquer compositor que a gente acha isso, essa característica. Isso é uma marca do Schumann.*

Para dar forma a dar vazão ao ímpeto expressivo, criativo e plural, articulado as suas múltiplas personalidades, Schumann faz uso de pequenas formas musicais, e formas musicais maiores que são o arranjo de várias “miniaturas” diferentes- tais como o *Carnaval*. Esses arranjos musicais, marcados pela brevidade e pela diferença, são formas adequadas para

---

<sup>36</sup> Como consta em nosso resumo biográfico, e tal como Schumann relata em seus escritos autobiográficos (Ostwald, 2010, p.77-79), Florestan e Eusebius teriam “nascido” das tensões da alma de Schumann, no ano de 1831 ( Florestan no dia 8 de junho, e Eusebius no dia 1 de julho)

expressar a necessidade de rápida mudança, assim como a urgência do compositor de transmitir muitas ideias musicais:

*Eu acho que essa coisa de ele ter várias miniaturas dentro de uma obra, esse é o estilo dele.*

*[...] Acho que Schumann ficava mais a vontade com a pequena forma. Bom, até pintor, dizem, quando faz coisa pequena, é mais fácil você mergulhar naquilo ali... diferente de quando você tem que estender, porque a obra tem não sei quantos minutos. Música por taxímetro (risos), como um professor dizia, fazer música por taxímetro, porque tem que ter tantos minutos, é encomenda. Então, eu acho que Schumann fica menos a vontade nessas obras, justamente porque ele tinha muita urgência para falar logo aquilo, e já mudava rápido, e tinha muita gente falando na cabeça dele.. Uma urgência de compor, de colocar aquilo...*

*[...] Brahms, quando ele faz uma variação do tema de um Schumann, ele faz bem no estilo do Schumann, ele não faz variações ornamentais, cada variação ele muda totalmente, ele pega essa coisa da mudança; e você vê como é essa coisa do estilo, o Brahms fez isso com peças de outros compositores também. Compor “a la” não sei quem, sabe? Para compor com o estilo do Schumann, Brahms usou essa coisa da variação do humor, e também essa coisa da concisão das ideias; por isso que são peças curtas, porque tem muita coisa. Se você vai analisar cada motivo, quer dizer, cada pedacinho, se você for ver tem muita coisa.[...] Quer dizer, uma coisa de mudar um tema pequenininho, vira, vira de ponta cabeça, mudar os valores, então tem muitas ideias ali, é uma coisa pequena, mas é um negócio super bem elaborado. Por isso que são curtas, e por isso ele fez aquilo; e acabou, acabou. Sei lá, tem dez compassos.*

Tendo em vista esses aspectos, ao de interpretar as peças de Schumann- pelo menos aquelas do primeiro período pianística-, o pianista deve, além de superar as questões técnicas, engajar-se nessas rápidas mudanças de humor, incorporando alternadamente os dois principais heterônimos de Schumann. Essas mudanças intensas, rápidas e bruscas, articuladas a incorporação das características poéticas e subjetivas de Florestan e Eusebius, é um aspectos da performance indicado como o principal desafio na interpretação da peças de Schumann:

*[...] o pianistas tem que rapidamente mudar de humor*

*[...] Então, quando a gente vai pegar uma peça do Schumann pra tocar, como pianista, você tem que saber que tem esses dois personagens, que estão toda hora, ora fala um, ora fala outro, ora fala os dois, e ora não fala nenhum.*

*[...] quase todas (as peças); se a gente vai tocar o Carnaval, por exemplo, se eu for tocar qualquer peça do Schumann, eu tenho que mudar o humor. As Papillons (Op.2) também, é um baile de máscaras e tals, e são várias pecinhas. De uma pra outra, muda o humor, e tem algumas coisas na linguagem dele que são mais características do Eusebius, e outras que são mais características do Florestan. E você como pianista tem saber, e essa é a dificuldade maior. Porque às vezes as peças não são tão difíceis*

*tecnicamente... , mas tem essa dificuldade, porque elas são curtas, e quando você mudou de peça, você tem que mudar o humor. Você tem que ser outra pessoa! (risos) É como se você tivesse que incorporar o outro; uma hora você incorpora um, uma hora o Florestan, uma hora o Eusebius.*

*[...] toda peça que você tiver que tocar, você tem que pensar no Florestan e no Eusebius , vai ter que pensar nessa mudança de humor, e nessa bipolaridade.*

Importante apontar que essas características singulares da obra de Schumann são atribuídas, principalmente, as obras para piano da década de 1830. Em especial, a pianista cita o Carnaval Op.9, Papillons Op.2 , as Davidsbündlertänze Op.6 e as Noveletten Op.21. A experiência de fragmentação e multiplicação da personalidade- concentradas na dualidade Florestan e Eusebius- assim como a expressão poética em pequenas formas musicais são aspectos pertencentes ao um período determinado da biografia e da produção de Schumann, a produção antes de seu casamento com Clara, período da sua já citada primeira produção pianística. Após a união simbólica com Clara, Schumann teria dispensado os seus principais duplos, assim como teria se engajado na produção de obras mais tradicionais e não mais restritas ao piano, como as sinfonias:

*O Schumann, você deve saber, ele tem uma parte da obra que é exclusivamente para piano, ele fez peças para piano até não sei que ano, depois ele começou a fazer peças para orquestra, canções, a obra dele é muito fragmentada; então, quando você fala em peças para piano, você em geral pega uma data, sei lá, mais ou menos 1940, que é o casamento dele.*

*[...]Mas o engraçado é que quando ele se casa com Clara, e fala que a partir daquele ponto, daquele dia, ele vai abandonar o Florestan e o Eusebius, que daí ele acha que , sei lá, que ele não precisa mais, de todos esses personagens. Aí ele junta com a Clara, é uma união de almas. E isso marca um pouco também quando ele para de escrever principalmente para piano e começa a escrever sinfonias. E começa a escrever muitas canções, muitas canções. O ano das Canções é 41, né? Justamente por isso dá para a gente dizer que quando ele estava fazendo todas essas peças para piano tem essa coisa do Florestan e do Eusebius, porque é até ele se casar. Depois que ele se casa, ele diz que não precisa mais deles.*

Quanto ao tema dos episódios de adoecimento e sofrimento psíquico do compositor em sua vida- o que inclui o episódio da internação e o trágico desfecho da sua vida- ,Júlia entende que Schumann definitivamente sofria de um distúrbio mental, embora não seja possível definir qual seria o quadro psiquiátrico e a sua etiologia. Júlia aponta que Schumann por toda a vida esteve próximo da experiência da loucura, foi um indivíduo de personalidade vulnerável do ponto de vista psiquiátrico, e sempre temera profundamente o enlouquecimento. Além de ser uma questão familiar- envolvendo episódios de adoecimento psíquico, assim como o gosto pela imaginação, pela fantasia-, a loucura de Schumann também

se articula com o ambiente cultural do romantismo, que possui uma relação ambígua, de fascínio e temor, em relação à loucura individual, que muitas vezes se relacionava com o suicídio, tema também recorrente no romantismo.

*E foi ele que pediu para ser internado. Porque ele começou a achar que ele estava fora do controle. Então, muito difícil saber exatamente o que aconteceu. Agora, que ele tinha um distúrbio mental, claro, ele tinha. Aí depois falaram que foi por causa de sífilis, aí outros falam que não, se fosse sífilis a Clara também teria pegado, é muita suposição*

*[...] Eu acho que ele sempre esteve permeado pela loucura, aí que tá. A loucura já era uma coisa da família dele, ele tinha uma irmã que se suicidou, o pai que era internado frequentemente... O pai escrevia histórias de terror; então tinha toda uma coisa fantasiosa da família inteira. E ele morria de medo de ficar louco, até também porque era uma coisa da época, que tinha aquela coisa do Goethe, o livro lá do Werther<sup>37</sup>, que se matou. O professor Amilcar sempre falava que na época que saiu o livro do Goethe, que todo mundo se matou, muita gente se matou ... Tem coisas que são da época, tem coisas que são da família, é difícil delinear o que era do Schumann, o que era da época da vida do Schumann.*

Considerando a presença de um quadro psiquiátrico e uma personalidade excêntrica, aspecto ligado a questões familiares e culturais, a pianista julga que, possivelmente, o aspecto central no adoecimento psíquico de Schumann- que culminaria em sua internação- envolve o conflito entre as aspirações subjetivas do compositor e sociedade conservadora da época. Segundo Júlia, para Schumann , que tinha ânsia de viver recolhido em sua casa, em solidão com sua composição, a necessidade de ser o provedor familiar foi um grande fator de estresse, de sofrimento. Os desejos do artista, de viver recolhido e se dedicar a sua arte, colidem com as demandas de adaptação social. Para aprofundar essa crise, Clara, pianista renomada internacionalmente, viu sua carreira –financeiramente muito mais rentável que a de compositor- tolhida pelo papel de esposa em uma sociedade machista. Para a Júlia, portanto, uma questão de gênero atravessa o adoecimento psíquico de Schumann, dado o constrangimento das possibilidades de arranjo familiar pela moral social da época, um conservadorismo que Júlia ainda percebe na sociedade atual. Outro fator biográfico, também possível fonte de estresse desestabilização psíquica, é a surgimento de Johannes Brahms na vida de Clara e Robert, jovem com quem o casal teve uma profunda experiência afetiva. Em especial, a experiência afetiva entre Clara e Brahms pode ter sido algo desestabilizador para Schumann, segundo a entrevistada.

---

<sup>37</sup> Em 1774, J.W. Goethe escreve e publica *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, livro onde o protagonista, o arquétipo do personagem romântico, suicida-se, no final, devido à insuportável experiência de um amor não correspondido. Vários suicídios foram atribuídos à leitura desse livro (Goethe, 2015, p.10).

Portanto, segundo Júlia, a experiência de sofrimento de Schumann foi ,possivelmente, a conjunção de vários fatores, em especial o choque de uma personalidade excêntrica e psicologicamente anormal com certas demandas e experiências sociais. Sem poder precisar o quanto de seu adoecimento deve a um ou outro aspecto, eles são complementares, é a sua combinação que engendra o enlouquecimento de Schumann.

*E o Schumann, não foi diferente do que vivem os compositores hoje. Porque hoje os compositores para viver, eles acabam indo para as universidades. Na época do Schumann, não tinha a universidade, tinha diretor de orquestra, da escola da cidade. Ele ( Schumann) teve um sustento, mas o contato que ele tinha com músicos para ele era um estresse horrroso.*

*Mas ele tinha que trabalhar assim. Ainda mais que ele tinha que sustentar a casa numa época onde a Clara- que tinha facilidade em ganhar dinheiro - , não era bem visto ela trabalhar e ganhar dinheiro. E ele tinha dificuldade com essa situação.*

*Você vê, se ele ficasse feliz em casa compondo, e ela ficasse feliz dando turnê, talvez ele não tivesse chegado num ponto de estresse. Não que ele não tivesse uma doença mental, mas talvez não tivesse afetado o bem estar dele. Porque além da medicina, os costumes eram muito rígidos. Até hoje os costumes são muito rígidos nesse sentido, do que se espera que seja um casal, o homem a cabeça, etc. Em pleno século XXI, ainda tem essa rigidez. Porque , do ponto de vista que estamos falando, era muito difícil para os dois, porque o problema é a rigidez dos papéis (de gênero). Um tem que ser assim, o outro tem que ser assim, e se um não se adapta, eles tão fritos, não tem mobilidade. Agora não tem, tampouco naquela época. A Clara casou um pouco para escapar da autoridade do pai, e caiu em outra , que é a social ( a autoridade do marido), porque o Schumann em si , ele até incentivava ela a compor, estudar, etc, mas também esperavam dele que ele fosse o cabeça do casal. Difícil ser esse papéis na época, você ser homem e sua mulher mais conhecida que você. Elas as vezes, em turnê, realizava um concerto, aí convidavam ela para o jantar , e não convidavam ele.*

*É diferente a situação do Schumann com a do Liszt, por exemplo. Liszt era o virtuoso, ele era a versão da Clara, para o homem era mais permitido ser virtuoso. Era muito mais fácil para o Liszt viver o papel dele que para o Schumann. Porque o Liszt estava no papel do homem: viajar, fazer turnê, fazer sucesso, casar mil vezes. Mas já o Schumann queria uma vida pacata, queria ficar com os filhos, compor; seu lance era, compor, total...*

*[...] Em 53 (1853) foi um ano muito marcante porque teve a coisa do Brahms, né? E teve essa coisa do Brahms com a Clara, quer dizer, que a gente não sabe até onde se consumou ou não. Mas com certeza foi uma coisa que abalou a estrutura ali. Não sei se ele estava mais ou menos doente, a gente não sabe o quais foram os fatos que deixaram ele desconcertado.*

Sobre a relação do tema da psicopatologia com a experiência musical, Júlia compreende que, se a psicopatologia de Schumann não é um tema claro, o que percebe através obra é a presença das múltiplas personalidades:

*E foi ele que pediu para ser internado. Porque ele começou a achar que ele estava fora do controle. Então, muito difícil saber exatamente o que aconteceu. Agora, que ele tinha um distúrbio mental, claro, ele tinha. Aí depois falaram que foi por causa de sífilis, aí outros falam que não, se fosse sífilis a Clara também teria pegado, é muita suposição (risos). O que a obra mostra- o que é mais importante para a gente, que é pianista-, o que a obra mesmo mostra é que haviam muitas pessoas ali. Não é em qualquer compositor que a gente acha isso, essa característica. Isso é uma marca do Schumann.*

A loucura de Schumann, identificada ao seu grande poder criativo através da expressão de suas múltiplas e inquietas personalidade, loucura que transparece na obra , é inspiração para vários compositores. A pianista cita, como exemplo, a apropriação da ideia dos duplos de Schumann pelos compositores contemporâneos Gerardo Gandini e Eduardo Cáceres. Segundo Júlia, o método de criação de Schumann, que envolve uma profunda implicação subjetiva, uma entrega a loucura enquanto fonte da produção artística, é exemplar no que concerne ao trabalho de composição, onde o compositor deve utilizar seu imaginário de forma intensa e criativa para produzir suas obras, ainda que esse trabalho flerte perigosamente com loucura, com a *perda do controle* de si.

*Porque o compositor é um pouco como o ator, ele tem que cada hora incorporar uma personagem; e eles (compositores atuais que são fanáticos por Schumann) veem isso no Schumann, como ele coloca todos esses personagens na obra, muitas coisas num espaço, mas principalmente, muitas pessoas mesmo, muitos personagens! São pessoas que habitam a mente e o imaginário do compositor. Então eu acho que muitos compositores tem isso e se identificam com o Schumann; talvez até tenham medo da loucura (risos), onde é que isso leva... [...]*

*E o meu artigo é justamente dois compositores latino -americanos que usaram obras do Schumann, e transformaram a obra do Schumann em uma obra contemporânea, totalmente diferentes; e um é o Gerardo Gandini<sup>38</sup>, que pegou a peça **Eusebius**, mas da Davidsbündler (Op.6). O outro é o Eduardo Cáceres<sup>39</sup>, que é chileno, que pegou uma peça chamada **Florestan**, do mesmo ciclo. Mas os dois criaram suas composições apenas pinçando elementos das peças de Schumann.*

*O Gandini fez quatro noturnos em cima da Eusebius, da Davidsbündler, assinada pelo Eusebius. Então na primeira peça ele pega uma nota de cada compasso, ou duas, ou três, deixa no mesmo lugar, e filtra as outras, fica uma coisa totalmente diferente; no segundo, ele pega outras notas, no terceiro outras, no quarto outras. E ele fala que se tocarem as quatro ao mesmo tempo, você tem que ouvir a peça do Schumann. Quatro pessoas tocando ao mesmo tempo seria a Davidsbündler; mas claro que ele deu uma mexida, principalmente quando foi fazer o último noturno, que aí ele deu uma modificada em algumas coisas; mas quase nada ele modificou, onde tá uma nota , tá lá. Aí o outro (Cáceres), ele pegou só o baixo da Davidsbündler, e fez uma peça que você nem pensa em Schumann, nem em nada, uma peça contemporânea, tudo no*

<sup>38</sup> Gerardo Gandini (1936-2013), pianista, compositor e maestro argentino

<sup>39</sup> Eduardo Cáceres (1955), compositor chileno

*grave... a coisa do ruído, um monte de coisa com pedal, das ressonâncias, e todas as coisas do timbre, no século XX, encima só do acompanhamento do Florestan. Mas os dois compositores disseram que tinham fixação pelo Schumann, não pela obra, mas pela loucura, pela personalidade...*

## **Comentário**

Segundo Júlia, as peças de Schumann que melhor expressam a singularidade da sua linguagem artística, suas obras para piano, são peças tipicamente *vanguardistas*. Elas são tecnicamente inovadoras e visionárias, assim como singulares, ou seja, são exceções ao comum. Suas peças não respondem a um desejo agradar a escuta fácil, a qual estava habituado o público da época, para quem a música de Schumann era de difícil assimilação. Elas respondem a um desejo formativo e expressivo do compositor, que se articula com valores culturais nobres: a auto expressão do artista e a realização de uma obra que reencaminharia a música alemã em direção a altas realizações poéticas.

A principal característica dessas obras, as contínuas transformações de “humor”- transformações harmônicas, rítmicas, de andamento etc- são expressão de um agitado mundo interno, um teatro com muitos personagens que falam na mente de Schumann, em especial Florestan e Eusebius. Para dar forma musical a essa multiplicidade que habita profundamente o mundo psicológico do autor (muitas vezes que “falam na cabeça de Schumann”), em especial sua rápida sucessão, o autor faz uso de conjuntos de miniaturas curtas, onde o compositor pode, com intensidade brevidade, expressar um mundo plural e em constante transformação.

Assim, sua obra expressa um personalidade imaginativa e , ao mesmo tempo frágil, uma personalidade excêntrica e que, em seus intensos movimentos interiores, flerta incessantemente com a loucura. Em parte, essa tendência à fragmentação da personalidade é vista como um sintoma, entre outros, de uma constituição psicológica mórbida, propriamente uma doença mental indefinida. A trágica situação de sofrimento e adoecimento mental de Schumann, em especial no final da vida, tem como causa principal o conflito de sua personalidade excêntrica (o que inclui a questão da doença mental, mas nela não se esgota) com a vida comum, que contrariaria suas disposições autênticas. Mas é no tema da fragmentação e multiplicidade da personalidade, em especial no tema da dupla personalidade, que se articula, do ponto de vista do interprete musical, a vida e a música de Schumann.

Nesse sentido, a loucura de Schumann é vista como uma fonte de inspiração para a criação poética. Pois a capacidade de se transformar em diversos personagens, de busca e potencializar uma estado de “múltipla personalidade, assim com a capacidade de expressa-la em um “teatro musical”, seriam atributos desejáveis para qualquer compositor, ainda que tal disposição perigosamente aproximaria qualquer um do enlouquecimento.

Por fim , a mesma criação de uma “múltipla personalidade”, em especial em sua forma de “dupla personalidade”( entre Florestan e Eusebius), é exigida ao intérprete. Este deve ter uma disposição em se engajar emocionalmente em uma “funcionamento bipolar”, que transite rapidamente de trechos eusebianos para florestanianos.

Concluindo, na entrevista de Júlia, a obra de Schumann emerge como expressão de uma subjetividade imaginativa e singular, à qual, para dar vazão, a linguagem musical se adapta formalmente. Personalidade excêntrica, que favorece o processo criativo e expressivo, assim como flerta com a loucura. Personalidade excêntrica cujo sofrimento tem origem, principalmente, em sua dolorosa colisão com o mundo social. Os aspectos poéticos e psicológicos das peças de Schumann tem um particular efeito no intérprete pianista, que deve “encarna-los” em sua interpretação, tarefa que porta uma exigência não apenas técnica, mas também *emocional*.

### **III - Fernando: Bildung, subjetividade e vanguarda**

Fernando, 23 anos, é pianista e estudante universitário de música. Seu repertório é formado principalmente por Beethoven e os românticos alemães, peças solo e repertório camerístico. Após um breve café, onde conversamos um pouco e começamos a nos conhecer melhor, Fernando e eu decidimos realizar a entrevista no prédio da universidade.

Em nossa conversa, Fernando estabeleceu uma forte conexão entre a música composta por Schumann e vários aspectos quem compõem a biografia do autor. Fernando não apenas entrelaçou a poética de Schumann à personalidade do compositor, à episódios de sua biografia, ao mundo social da época e à questões que concernem particularmente ao campo artístico, como também procurou entrelaçar esses vários aspectos, compondo um quadro biográfico –histórico do qual a poética de Schumann é totalmente dependente.

Quanto à personalidade de Schumann, existem algumas concepções que remetem a psicopatologia. Primeiramente, a concepção é de que Schumann foi um indivíduo que viveu em uma intensa melancolia. Também a apontada um tendência bipolar, “entre Florestan e



Eusebius”, embora esse tema não seja desenvolvido, a oposição entre as duas personas. Essa experiência bipolar é provavelmente articulada a noção psiquiátrica de doença mental, mas não de forma inequívoca.

*Schumann era muito melancólico ...ele tinha muita melancolia...Eu acho que ele era um cara que chegava em um dia ensolarado de primavera melancólico.*

*Schumann tinha essa condição, ele era bipolar. Ele transitava por Eusebius e Florestan...tem uma divisão da personalidade...Eu não sei qual era a doença dele, e não sei como progride.*

Sua melancolia, em particular, é articulada em proximidade com sua história de amor com Clara Schumann, como episódio biográfico do enamoramento do casal e distância imposta pelo pai de Clara, episódio que acentua a sua disposição melancólica, atingindo sua sensibilidade aguçada:

*Ele tem esse tipo de crise, crises melancólicas... Em especial uma crise dele foi em relação a Clara. Ela ia ser a futura esposa dele, mas o pai dela não deixou que eles estivessem juntos, eles (Robert e Clara) tiveram que brigar judicialmente para se casar. E esse afastamento, este estar perto dela e não conseguir ficar junto com ela, era uma grande crise na vida dele até eles se casarem. E mesmo assim, depois ainda sobrou um resquício, por causa das crises melancólicas... bom, vamos dizer que nessa época, de 1835 à 40, ele tenta casar com Clara e não consegue. Ele enxergar nela o ideal romântico do amor, do amor eterno, e não consegue concretizar. Então, para uma pessoa altamente sensível, e com crises de melancolia, isso é um catalizador. Ele tá constantemente obcecado por ela, e constantemente pensando “Ela está longe! Eu não consigo!”. Então, eu acho que vivia de um jeito muito perturbado.*

Quanto a bipolaridade, está é citada, relacionada ao período de composições de 1935 à 40- o período pianística de Schumann-, mas não é explorada seja do ponto de vista psicológico, seja do ponto de vista composicional.

Quanta a questão da personalidade, mais que as questões psicopatológicas, a ênfase é colocada na especial sensibilidade de Schumann, sensibilidade poética valorizada pela mentalidade romântica, assim como a relação desta disposição com a imensa bagagem cultural do compositor, um amor pela literatura e a música, que compõem uma visão elevada da experiência poética.

*O Schumann dessa época, eu tento imaginar quem é a pessoa, tento imaginar uma cara que tinha uma bagagem cultural enorme - porque o pai dele tinha a biblioteca-, ele passou a vida toda dele lendo, literatura; escrevendo, ele escrevia poemas, e escrevia outras coisas . Vamos dizer, ele era “o cara” interdisciplinardas áreas, quer dizer, talvez ele tinha essa compreensão, ele relacionava literatura com música, e com outras artes. Ele tinha isso, ele tinha essa bagagem.*

Tal sensibilidade elevada e compreensão superior da cultura, em especial a cultura artística, se articulam com uma necessidade de auto-expressão livre, necessidade pessoal que esta em consonância com os valores da mentalidade romântica.

*Ele era um cara muito sensível, e vivia numa época que incentivava isso...Beethoven escreve “ Eu sonho com um mundo em que o artista possa ser livre, possa se expressar...” sem precisar que ficar agradando as outras pessoas, ou sem ter que ficar correndo atrás de dinheiro, por exemplo. Ou seja, claramente ele tinha ideias que ele não poderia colocar no papel porque ele não ia vender, e ia manchar a imagem dele. Mas ele tá conciliando tudo isso...(Schumann) Ele tinha isso, ele tinha essa bagagem. Ele era um cara muito sensível, e vivia numa época que incentivava isso. Quando ele escreve o Papillons, ele tem, o que, 21 anos , ele era um cara querendo achar seu lugar no mundo, ele era a juventude.*

Essa sensibilidade e compreensão elevada, assim como a necessidade da livre auto-expressão, se chocam com uma tendência conservadora no campo das artes, marcado pelo filisteísmo burguês- que caracterizam a estética *Biedermeier*-, e em termos mais amplos, com a mediocridade da sociedade burguesa e seus valores esvaziados de substância espiritual .

*O que a gente tem nessa época é que o ambiente de ouvir música estava mudando, da corte, que estava acabando- tinham acabado por causa de Napoleão- para a sala da burguesia, tanto o ambiente caseiro de fazer música como a sala de concerto... Então a gente tem um novo ambiente musical. Não tem mais uma orquestra da corte, com músicos treinados. Agora os compositores também estão escrevendo música para amadores poderem tocar. Ao mesmo tempo, esses amadores , que são amantes de música, estão dispostos a comprar ingresso para ouvir um virtuoso pianista tocar peças difíceis. Então o que a gente tem são extremos: ou uma coisa bem tecnicamente fácil, e que agrada o ouvido, não pode ser tão complicado para os amadores poderem tocar ; ou uma coisa, que também não pode ser complicada para os amadores ouvirem, mas tecnicamente difícil. Então nos temos de ambos os lados uma superficialidade musical , e uma falta de intelecto... Então, para alguém como o Schumann, que na adolescência recitava o Fausto de Goethe , isso, isso é um absurdo. São os Filisteus. Schumann, como um intelectual, alguém com a bagagem cultural enorme , fica indignado. Porque ele conhecer reconhecer a genialidade do Bach, do Beethoven e do Mozart. Ele definitivamente consegue reconhecer, não só porque é moda dizer que é gênio, porque isso todo mundo diz. Mas porque ele tem toda a bagagem para reconhecer.*

Assim emerge a figura de um indivíduo criativo, sensível , que tem capacidade e necessidade de auto expressão, e também dotado de imensa bagagem cultural, que implica em uma entendimento superior e valorização das artes, e um revolta com a *filisteísmo*, com a situação da fútil sociedade burguesa de seu tempo, com ausência de valores nobres e transcendententes no campo da moral e da estética, o apego a um conservadorismo covarde, com o tratamento leviano e inadequado para com os fenômenos artísticos.

*Os “Companheiros de Davi” era o nome que ele dava para ele e os amigos dele, a vanguarda musical, vanguarda que lutava contra os “Filisteus”, as pessoas que mantinham e perpetuavam uma cultura de certa forma mercantilista e um tradicionalismo excessivo. Ou seja, pessoas que conservadoras, que tem medo de mudar, eu diria, pessoas que dizem “Vamos fazer desse jeito, porque esse é o jeito correto”, mas na verdade eles estão escondendo uma insegurança de mudar e uma falta de criatividade. Isso tudo na visão do Schumann... ele tinha um pensamento crítico com relação ao jeito que as pessoas pensavam a música, e ele queria pegar o megafone e contar para todo mundo, como todo jovem... Que em geral é o que move a vanguarda, uma insatisfação de como tá, com o presente, e uma luta contra as pessoas que estão satisfeitas com o presente, e que buscam uma satisfação por estarem nisso (nessa situação do presente).*

Deste modo, em relação à personalidade do compositor, além da experiência psicopatológica- melancolia e bipolaridade-, surgem articulados os temas da sensibilidade singular e culturalmente sofisticada, a afinidade com o universo poético, a necessidade de auto -expressão, e insatisfação com presente, todos elementos que compõem e caracterizariam a singularidade, portanto excentricidade da personalidade de Schumann, elementos que encontrariam na ascensão da mentalidade romântica um acolhimento e incentivo, em especial na prática artística:

*Então, eu acho que ele é uma cara que tem consciência da bipolaridade. E ele olha para o mundo, o momento em que o mundo está abrindo as portas para o gênio excêntrico, ele reconhece o próprio talento, ele reconhece a própria excentricidade, e ele decide explorar.*

Esses aspectos levantados se tornam muito importantes para apreciarmos a concepção de Fernando acerca da obra de Schumann, já que para o entrevistado, a obra de Schumann é profundamente autobiográfica.

*...se você conhece, sabe que tem uma divisão de personalidade, sabe que ele tem toda essa bagagem, a percepção da obra dele é multiplicada; o quanto você consegue apreciar, a apreciação é multiplicada. Então, no caso dele, é um compositor que estilo dele é muito autobiográfico na escrita musical. Muito autobiográfico. Tanto nas canções, como no Carnaval, praticamente em toda obra dele, ele é autobiográfico... eu acho que ele transmite isso nas peças (a bipolaridade)*

A articulação da biografia (historicidade onde a *personalidade* se forja e se manifesta) com a composição musical é apontada como essencial no estudo de compositores da “tradição alemão, pois é o influxo da personalidade do compositor para o interior da linguagem musical é característica dessa tradição. A ideia de que, no caso do Romantismo, no engendramento da linguagem musical, soma-se aos determinantes históricos-culturais o aspecto da personalidade de cada compositor, além de sua “bagagem” biográfica e cultural, devido a

novas concepções acerca da relação entre a obra de arte e o artista, em especial sua vida interior: seus sonhos, desejos, ideais, sentimentos etc.

*...eu digo que é o que mais me atrai nessa tradição germânica, podemos dizer assim, é que o compositor está ali. Ele é distinguível, nesse sentido, ele está colocando a personalidade dele na peça... Porque a gente pode distinguir facilmente uma peça de Beethoven, e pode confundir uma canção de Bellini com uma de Donizetti, ou de Rossini? Porque eles (os compositores alemães) estão preocupados em colocar a bagagem deles ali. Eles estão preocupados em conciliar tudo.*

*... Beethoven tem a bagagem clássica, mas ele começa a transgredir. O jeito que ele começa a transgredir, é um jeito de surpreender o ouvinte, um jeito um pouco agressivo. Então, por exemplo, se você ouve as sonatas para piano dele, que são cheias de fortes, fortíssimos e pianos súbitos, não é difícil que um cara que você, na biografia dele, que era altamente temperamental, e um dia quase quebrou uma cadeira na cabeça do patrão dele, do mecenas dele. Então, você reconhece esse aspecto. Tá, Beethoven é altamente temperamental, eu reconheço, eu consigo enxergar.*

*Agora, no caso de Beethoven, Schumann, Schubert e Brahms, a tradição germânica ... nesse caso, o conhecimento da parte biográfica e do contexto é essencial. Eu não consigo me ver hoje estudando uma peça sem fazer esse trabalho, eu não consigo.*

*...A biografia, no caso de Schumann, do Beethoven, do Brahms, eu acho muito importante. Com se a música fosse uma linguagem pessoal. É a mesma coisa, por exemplo, nós dois. Nós falamos português de uma maneira diferente. Nós vivemos no mesmo país e no mesmo ambiente. Então, é o jeito que eles usam a linguagem... um fator também causado por um fator biográfico, e da personalidade. Então, por causa da peculiaridade da personalidade deles, eles trabalham a linguagem de um determinado jeito.*

*...o período... chamado de Classicismo é também chamado de período da prática comum; ou seja, o objetivo é escrever algo que todo mundo goste. Enquanto no Romantismo, não: o objetivo no Romantismo é escrever o "meu". Se o cara tava buscando escrever o dele, eu tenho que buscar "Tá, mas o que é o dele"? Então, o aspecto biográfico dessa tradição germânica do Romantismo é mais essencial do que o Haydn. Então, quando eu for estudar Haydn, eu vou me preocupar menos com esse aspecto. Mas eu me preocupo também com o aspecto cultural. .. no caso no Romantismo Alemão, eu acho que o aspecto autobiográfico é mais importante... Ele tem mais peso.*

Dado essa relação entre a dimensão poética da obra e a vida do compositor, podemos descrever como Fernando realiza o entrelaçamento dessas dimensões.

Ponto central de todo esse entrelaçamento autobiográfico e poético, vida e a obra se articulam a partir da *necessidade individual se exprimir nas obras*. Dada sua alta sensibilidade e sua imensa bagagem cultural, Schumann se propõem a transferir para obra, de forma

poética, uma mescla de suas afinidades artísticas e conteúdos pessoais, elementos subjetivos e biográficos, usando a sua própria singularidade como motor da criação:

*O Schumann tem essa coisa psicológica, questões biográficas, além de questões de propriamente musicais. E ele coloca tudo na sua música ... ele escreve peças e tenta ser o mais excêntrico possível, combinando tudo que ele puder: a questão intelectual, a genialidade intelectual dele, a bagagem cultural, a excentricidade, o jeito, a sensibilidade dele, ele tem que combinar tudo.*

Entre as combinações possíveis, são notáveis aquelas que articulam e misturam literatura, conteúdos imagéticos e música, além de elementos biográficos. No Carnaval, por exemplo, Fernando percebe uma fusão, de elevada complexidade artística, entre várias dimensões pessoais de Schumann, misturando a literatura e música, a realidade e o imaginário:

*Então é uma coisa muito complexa. Mas é muito integrado, isso aqui ( a partitura do Carnaval) é uma expressão de tudo isso ao mesmo tempo. ..é muito interessante. Aqui (no Carnaval), lembra muito o Opus 2 dele, Papillons, no sentido das danças, e da influência que ele pegava do Jean Paul, né, o escritor.... as cenas de bailes do romance de Jean Paul, que inspiraram o Papillons. .. . Papillons parece muito um romance, a tentativa de um romance musical. Da mesma forma que uma cena literária, ele cria na Papillon uma cena musical. No Carnaval, eu acho que ele vai mais longe. Aqui ele cria uma cena, um baile, com várias personagens que fazem parte da realidade e do imaginário dele, né? Por exemplo , as duas personalidades, ele coloca ele mesmo nas figuras do Eusebius e do Florestan; a Clara como Chiarina; o Chopin e o Paganini, personagens da realidade; e personagens imaginários, como os da Commedia dell'arte, como o Pierrot, o Arlequin, etc. Então, não sei, essa peça para mim é a mistura de muitas coisas. Ela é uma misturado pensamento virtuosístico da época , o pessoal que estava acostumado a ouvir o Moscheles , que era um virtuosismo muito grande, assim como Paganini. Por isso, por exemplo, que o Preamble é cheio de notas , cheio de arpejos, de coisas virtuosísticas...*

Ao mesmo tempo, Fernando aponta para alto grau de trabalho intelectual presente no Carnaval, característica que Fernando generaliza para obra inteira de Schumann:

*... ao mesmo tempo ela ( a peça) é muito intelectual.... ele está criando uma coisa que é musicalmente muito intelectual, como Bach fazia, por exemplo, em questão de contraponto, em questão do uso do sistema tonal mesmo... Altamente intelectual, tanto que o subtítulo é "cenas sobre quatro notas", então ele criou o anagrama, do A, S, C, H; ele cria esse código musical com as notas; ele cria todas as peças, exceto a primeira, o Preamble ... Musicalmente é altamente intelectual, e tem uma bagagem cultural enorme aqui.*

*...a característica intelectual da música (de Schumann)...uma interpretação baseada no aspecto intelectual, que eu acho que ,em Schumann, é essencial...*

*Então, por isso que eu acho que o trabalho da interpretação musical é uma coisa altamente intelectual. Vai muito além de aprender as notas e tocar. Acho que tem compositores como, por exemplo, o Bach, que é uma coisa que se você aprende as notas, e se preocupa em fazer o fraseado das notas, você se vira, porque é menos autobiográfico.*

Sua sensibilidade poética impede que Schumann estabeleça uma poética fechada, onde as obras teriam um significado fixo e determinado, assim como haveria uma simples e objetiva representação de conteúdos literários e imagéticos pela obra musical.

*O Schumann não faz música programática explícita. Ele está em outro estágio... Tanto que o Papillons, apesar de ser uma referência muito mais explícita, ainda é difícil você identificar qual parte da peça corresponde ao romance Flegeljahre, de Jean-Paul. Apesar da gente saber pelas cartas que ele se baseou em tal capítulo de tal livro, mas que da música recorre a tal parte do capítulo, não é tão claro. Se não me engano, tem uma carta dele para um amigo que ele disse que adaptou o texto a música, e não o contrário, o que é uma coisa engraçada, porque ele não tinha como mudar o texto, então, isso a meu ver, só pode indicar que ele não está querendo seguir o texto fielmente, mas sim, ele se inspirou, deixou a imaginação dele fluir, e escreveu a peça. E a peça pode incentivar a nossa imaginação.*

Schumann, para compor, estabeleceria uma relação livre, subjetiva- expressa pelas noções românticas de “fantasia”, “inspiração” e “imaginação”- , com os mundo literário, assim como outros aspectos da experiência que convidam a elaboração poética-como o experiência perceptiva e emocional do *entardecer*. A partir dessa apropriação subjetiva de alguns elementos - o fluxo para “dentro”, para as regiões da imaginação e dos sentimento, enfim, a *inspiração*-, Schumann cria suas peças musicais, que estariam marcadas por esse processo pessoal de recepção, elaboração e expressão. Schumann realiza uma obra que não propõem conteúdos e temas determinados, mas a expressão da sua inspiração e fantasia pessoais, despertadas pelas obras literárias assim como pelos eventos cotidianos , criando com sua obra musical que é um espaço onde o ouvinte e interprete possam também ter sua imaginação despertada, assim como posso alojar a sua própria subjetividade singular no processo percepção e execução da composição musical:

*Ele pega a ideia principal e ... faz uma coisa dele, uma fantasia. Acho que a palavra pro Schumann é “fantasia”. É a grande palavra. Tanto que o Papillons... ele não está querendo seguir o texto fielmente, mas sim, ele se inspirou, deixou a imaginação dele fluir, e escreveu a peça. E a peça pode incentivar a nossa imaginação. Então eu acho que isso é parte do objetivo dele, também, deixar que o ouvinte se deixe levar e crie sua própria fantasia.*

*Eu acho que o Schumann quer incentivar o nosso imaginário, na verdade, com esse tipo de peça, pelo menos com o Carnaval. Da mesma forma que o Jean Paul*

*incentivava o imaginário dele, como os romances, ele escreve isso, mas não dá todas as respostas, só joga pistas para incentivar o imaginário*

*Tem uma carta dele, se não me engano, quando ele já estava velho, em que ele diz que uma moça- não sei se aluna da Clara- foi tocar para ele a primeira peça da Fantasiestücke (Op.12), o Des Abends. Aí ele falou “Olha, eu quando compus, imaginei uma coisa muito diferente, mas continua tocando assim porque eu gosto.” (risos). Ou seja, ele tá respeitando a imaginação e a fantasia do intérprete, da outra pessoa. Ou seja, é uma forma de compor mais em aberta. Para mim o Schumann é uma cara que compõem, e entrega suas peças para o ouvinte, para a imaginação, para o intérprete. Ele deixa que o intérprete crie encima. Então, por isso que eu acho ele um compositor muito complexo, nesse sentido. Ele não é uma cara que escreve tudo.*

Dado essas especificidade da proposta poética de Schumann, o intérprete de Schumann deve buscar não um forma objetiva e geral de representar musicalmente conteúdos temáticos derivados de pistas verbais, mas buscar recriar musicalmente um impressão, um experiência pessoal proposta pelo compositor, análoga a literária ou imagética, ainda que se preserva as especificidades e recursos da linguagem musical. Não se trata de uma representação musical do mesmo conteúdo literário ou imagético- como se fosse possível reduzir linguagens díspares a representação conteúdos idênticos- mas recriar uma experiência subjetiva comum às diversas linguagens:

*As Fantasiestücke, elas também são imagens. No Carnaval, ele trabalha muito com personagens, eu diria, e algumas imagens, como por exemplo, a “Valsa Nobre”; ela não é um personagem, ela é uma imagem. Mas nas Fantasiestücke, elas são imagens. Ele dá títulos imagéticos. Ele coloca “O Entardecer”, ou “A Noite”, ou “Fábula”, por exemplo. São imagens, são títulos para inspirar. Então você tem que fazer a combinação.*

*Então, eu, por exemplo, para tocar esse entardecer, eu tive que imaginar “Então, tá, porque que ele coloca esse título?” Eu li, em uma carta dele, que ele fez a música, e depois colocou o título. Então, quer dizer, que ele deixou a inspiração fluir; escreveu um negócio que ele gostou “Puxa, que isso me lembra o que? Ah, Lembra o entardecer.” (Schumann teria pensado isso e dado o nome a partir disto).” Então eu tenho que achar “Porque essa peça lembra o entardecer?”, então eu tenho que buscar que tipo de entardecer o Schumann conhecia. Não é o entardecer daqui da praça (risos). Tem tipos de entardecer. Então, como é que é onde ele vivia. Eu tenho que busca isso. No caso, a resposta que eu cheguei, é que o entardecer é um momento ambíguo do dia, você tem entre o dia e a noite. E como eu cheguei nisso? É que peça é ambígua! Ela tem ritmos ambíguos, ela é escrita em dois tempos, mas soa em três. Então, a minha postura diante da peça não pode ser uma postura definida. Eu automaticamente tenho que tocar a peça no “meio que”: meio que é dois, mas é três, meio que isso... é mais ou menos assim. Eu não posso ter uma postura definida. Então, esse é o jeito que eu abordo a interpretação da peça.*

Essa recusa a uma poética meramente descritiva, que tenderia a objetivação dos conteúdos temáticos, se articula com *uma dimensão psicológica* da obra de Schumann. O que estaria em jogo em suas obras seria a exteriorização de um ponto de vista pessoal, interior, em relação aos materiais temáticos que se oferecem para ao fazer artístico:

*Por isso que antes eu tava comparando as canções de Schumann e Schubert, por exemplo... Então, o (Em algumas de suas canções), Schubert, na minha visão, ele trabalha muito com aspectos da natureza, por exemplo, e símbolos; e cenários, na parte do piano ... Nas canções de Schubert, você vê o piano muitas vezes como o cenário, talvez, os elementos. Em um dos dois grandes ciclos dele, A Bela Moleira (D.795), existe a segunda canção, que é o Wohin?. Nesta canção, o personagem passa por um riacho, e a parte do piano é totalmente imitando o riacho... ele (Schubert) começa a colocar elementos do texto na parte de piano. ...*

*Agora, para mim, o Schumann tem um aspecto muito mais psicológico, nas canções. Se nas canções de Schubert você tem uma cena de uma peça de teatro, em que você tem ator e cenário, e todos são expressivo, em Schumann, as canções são o ponto de vista do cantor. Por isso que, talvez, o dia da primavera oIm wunderschönen monat mai , talvez não fosse um dia nublado, não fosse uma primavera nublada. Talvez o dia tivesse tranquilo. Mas para o personagem , a ansiedade do personagem transparece. Então o Schumann trabalha a composição das canções dele mais do ponto de vista do personagem, do que da cena.*

*Tanto que a sétima canção do Dichterlieber, Ich grolle nicht, o texto é totalmente irônico. Ele diz “ Eu não me queixo.”, ele foi rejeitado, ele fala “ Eu não me queixo, eu não preciso disso, e eu vi que você não presta” e é isso, “ eu não preciso disto”. Então, é um texto de auto afirmação; mas o acompanhamento, e o jeito com é escrito, a insistência e a harmonia instável, revela toda mentira, que isso é uma mentira. Então, pode ser que se o Schubert fosse tratar isso, ele se preocuparia de fazer uma coisa mais simples, e deixar essa ironia a carga do ouvinte. Mas o Schumann já trata esse aspecto psicológico de um modo mais aprofundado.*

*Schumann fornece mais elementos para o interprete a criar essa dimensão psicológica, do que Schubert, onde você teria que buscar esses elementos em uma forma mais clássica. Em Schubert, o trabalho do intérprete é maior . Para mim, o Schumann é mais fácil, mais fácil de achar o que ele quer dizer. Ele dá mais informação. Ele coloca aquele cromatismo, que ta fora de lugar, então você já sabe que ali tem alguma coisa.*

Resumindo, na articulação entre uma experiência poética, imaginativa e estruturalmente aberta às novas significações e uma dimensão psicológica, interior, indeterminada e afetiva, a música de Schumann teria como marca a presença da *subjetividade* – no sentido que lhe dá o Romantismo, intuitiva, sensível, imaginativa e singular- como espaço da experiência artística, sua manifestação e transmissão, seja do ponto de vista da composição, da recepção e da execução.



Todos esses aspectos singulares da obra de Schumann, obra de caráter pessoalíssimo, são relacionadas à sua posição como um compositor de vanguarda, implicado em uma experiência pessoal de combate a mediocridade do conservadorismo da época. Em sintonia com seu trabalho de crítico musical, Schumann expressa em suas obras essa posição vanguardista. O *Carnaval* Op.9 é percebida como uma peça de vanguarda, em especial seu no último movimento:

*E isso aqui ( aponta a partitura do Carnaval)... é uma coisa de vanguarda. O final disso aqui, é uma questão de vanguarda total. Olhe a Marcha do final (localiza o última parte do Carnaval). Ele faz essa Pausa, que ele retoma o motivo do começo, os arpejos, ele mostra o mesmo material do Preambulo, do começo, e aqui é a mesma sequência cadencial, que no começo levou para essaparte (ele fazia essas oitavas (cantarola o trecho das oitavas) e caia no Presto (cantarola o trecho), só que aqui ele atrasa o presto, antes de chegar no presto ele coloca a Marcha, o último movimento.*

*Então, ele cria a expectativa do começo, você acha que você que vai ouvir o começo, mas não, vem uma coisa totalmente diferente, que é uma marcha em três tempos. Eu ouço que é uma provocação. Ele escreve, ele chama isso de Marcha, como uma provocação. Se ele chamasse de minueto, ninguém ia falar nada, mas ele dá o nome de marcha, mas ele escreve em “três”. Se fosse “Um, dois, três, um”, seria uma marcha muito lenta, se fosse (bate palme do tempo forte e estalo os dedos nos tempos fracos da ritmo ternário) ia ser muito lento. Agora (faz o ritmo do começo do último movimento: semínima no tempo forte, duas colcheias e uma semínima nos tempos fracos) é uma coisa que desafia, e eu acho que tem tudo a ver com o título e com as figuras que ele invoca, que são os Companheiros de Davi e os Filisteus. Os “Companheiros de Davi” era o nome que ele dava para ele e os amigos dele, a vanguarda musical, vanguarda que lutava contra os “Filisteus”, as pessoas que mantinham e perpetuavam uma cultura de certa forma mercantilista e um tradicionalismo excessivo. Ou seja, pessoas que conservadoras, que tem medo de mudar, eu diria, pessoas que dizem “Vamos fazer desse jeito, porque esse é o jeito correto”, mas na verdade eles estão escondendo uma insegurança de mudar e uma falta de criatividade. Isso tudo na visão do Schumann. Que em geral é o que move a vanguarda, uma insatisfação de como tá, com o presente, e uma luta contra as pessoas que estão satisfeitas com o presente, e que buscam uma satisfação por estarem nisso (nessa situação do presente).*

*Agora, ele entra nesse universo, ele vê o que está acontecendo e como alguém que decide se firmar como compositor, ele decide lutar contra isso (o filisteísmo). Então, ele cria a revista dele, Neue Zeitschrift für Musik, junto com os amigos dele, e monta no imaginário esse grupo, os “Companheiros de Davi”...acho que essa a primeira aparição musical dos Davidsbündler; primeira vez que ele coloca em uma partitura Eusebius e Florestan, e aqui (no último movimento do Carnaval), Davidsbündler e Filisteus, então tem todo um simbolismo aqui. Eu acho que a música reforça esse simbolismo. Se os Companheiros de Davi são um grupo de vanguarda que desafiam tradições, então faz sentido que a Marcha seja em “três”.*

*Marcha seria uma provocação. Porque os Filisteus que iriam ouvir, iriam esperar uma marcha. Eles iam ler no programa “Ah , uma marcha, vamos ouvir uma marcha...”; quando começa, são em três, “Peraí, não estou entendendo o tempo. Como assim?” , e eles se confundem. Ao mesmo tempo, ele cria depois uma coisa mais instável, que explora tanto um ritmo mais instável, pontuado, uma harmonia mais instável, e esse motivo, que ele resgata, que ele já havia usado na Papillons, ele resgata esse motivo tradicional. A “Dança do Vovô”. Ou seja, uma coisa totalmente cortes, de uma sociedade paternalista. Porque se no casamento é obrigatório que tenha a dança com o vovô, com o patriarca da família, toda essa estrutura, que não sei dizer até que ponto o romantismo vai questionar tudo isso. Eu vejo isso aqui como se fosse a pintura de uma batalha.*

Importante apontar que Fernando a possibilidade esse “desenvolvimento radical”, de vanguarda , da música de Schumann, a ausência de uma significativa instrução formal em sua formação musical ( Schumann, como apontam os dados biográficos, foi em larga medida um auto-didata).

*Porque o Mendelsshon, tendo professores de música, ele foi muito educado segundo o jeito clássico, segundo o pensamento clássico; talvez a falta desse tipo de ensino para o Schumann possibilitou um desenvolvimento mais radical. Como o exemplo do Carnaval.*

*Eu já li sobre o Schumann não ter tanta técnica em outros instrumentos, e até com a questão da forma. Mas ao mesmo tempo tem outros que defendem que ele não se importava com a forma. Então, o que vemos nas peças não é uma falta de domínio técnico, mas já uma postura de não se importar com a forma.*

Em suma, Fernando percebe a obra de Schumann como um complexo trabalho compositivo, criativo e altamente elaborado, fundamentada em uma linguagem pessoal, de vanguarda, cujo objetivo é inspirar os ouvintes e interpretes:

*Esses aspectos que estou te colocando foram muito importantes, por exemplo, no meu estudo para interpretar as Fantasiestücke (Op.12) .Definitivamente. A questão da linguagem do Schumann, da vanguarda, a característica intelectual da música,o modo como esse dá elementos para inspirar e incentivar o imaginário, todos esses elementos.*

## **Comentário**

Fernando percebe a obra musical de Schumann, como de todos compositores da “tradição germânica”, como indissociável da personalidade do compositor. Schumann é percebido como um típico gênio romântico. Ele possuía uma imensa bagagem cultural e uma afinidade extraordinária com a linguagem poética, aspectos pessoais que compõem o núcleo profundo da sua personalidade, e invadem toda a sua percepção de si e do mundo.

Consciente da sua personalidade singular, o compositor busca potencializar sua excentricidade e excepcionalidade, e, de acordo com o ideário romântico, exprimi-las para o mundo a partir da linguagem artística. Ele busca fundir as várias dimensões da experiência- as experiências literária, musical, amorosa, cotidiana, etc dimensões intelectuais, afetivas e estéticas da existência – a partir da sua sensibilidade poética, sensibilidade que transmuta qualquer evento em uma experiência pessoal e estética, potencialmente inspiração e material para o fazer artístico.

Nesse sentido, a obra de Schumann é marcada por um processo de abertura a *subjetividade*, entendida como um espaço interior, singular, *criativo* e *imaginativo*, portanto *aberto* e *indeterminado*, liberto de qualquer compromisso com os sentidos fixos, estáticos e unívocos, de qualquer apreensão neutra e objetiva, portanto representacional, da realidade, seja ela interior, exterior ou linguístico-poética - lembremos como Fernando reforça a ideia de que Schumann não realiza música programática, música que buscaria representar sistematicamente conteúdos literários. Essa abertura a subjetividade permeia o processo de criação de Schumann, já todos os elementos que Schumann coleta, seja na literatura ou na sua biografia, não visam ser conteúdos temáticos para a linguagem musical, mas *fonte de inspiração* para seu trabalho, e só mediados pela sua percepção sentimental e imaginativa, aliado a um reflexivo trabalho intelectual, é que certos aspectos desses elementos podem expressar-se como música. Esse processo, além de gerá-las, é *expresso* pelas peças de Schumann. Elas se apresentam como expressão dessa experiência poética, interior, subjetiva, ao mesmo tempo que uma música que busca “incentivar o imaginário”, permanecer aberta e geradora de novos sentidos e imagens, e não oferecer conteúdos objetivos e formas estáveis, interpretações inequívocas. É nesse sentido, de perspectiva interior, instabilidade do sentido e recusa de uma linguagem representativa, que Fernando também identifica a dimensão “psicológica” da obra de Schumann. Schumann não é compositor que “escreve tudo”. Sua música é permeada de alusões, de pistas ambíguas, de potenciais relações entre literatura e música e imagens, entre a vida real e o imaginário pessoal; relações potenciais, mas não inequívocas. É uma obra artística permeada de jogos e possibilidades, deixando em aberto algo do sentido da obra para ser completado por outra subjetividade. Nessa medida, a experiência subjetiva do criador, que expressa *conscientemente* e *formalmente* na obra, se comunica com a subjetividade do espectador, e de forma amplificada com a do intérprete musical, que devem usar sua subjetividade e sua percepção poéticas singulares para da obra

ter experiência significativa ou recria-la em conformidade com a proposta estético-poética do compositor.

Nessa medida, para Fernando, a interpretação deve, paradoxalmente, conter certo distanciamento de Schumann. O intérprete deve sistematicamente absorver todas as dimensões da obra, e desenvolver uma interpretação que consiga satisfatoriamente, na sua perspectiva pessoal – que contém, além da sua subjetividade, suas concepções técnicas e valores estético-, integrar todas essas dimensões na interpretação, de uma forma a essa multiplicidade, que integra sua própria personalidade. Deve fornecer, da forma mais rigorosa possível, a *sua* interpretação da música de Schumann.

Concluindo, percebemos que de um modo peculiar, na percepção de Fernando, os termos “subjetividade”, “psicológico” e “poético” são identificados. Eles são a expressão de uma mesma sensibilidade, que absorve várias dimensões da existência e as articula, fazendo-as manifestações da mesma vida interior, sensível e imaginativa. Essa experiência subjetiva/ psicológica/ poética, ao mesmo tempo em que é uma experiência interior, não é incontornavelmente individual. Ela é comunicativa ao seu próprio modo, abrindo um campo intersubjetivo potencial, campo onde se dá um diálogo poético, afetivo e imaginário.

A doença mental, apesar de presente nas palavras do intérprete, não é colocada como motivo de inteligibilidade da obra. É antes a sensibilidade poética particular e a imensa bagagem cultural do compositor, articuladas aos valores românticos de expressividade, que tecem a relação entre a personalidade e a vida psicológica do compositor com a obra musical. A personalidade de Schumann não “vaza” para a obra, mas é, de forma consciente e sofisticada, expressa na obra, testemunha sua personalidade excêntrica.

Segundo Fernando, a obra musical de Schumann é, em consonância com a alma poética de Schumann, um testemunho da aspiração a liberdade subjetiva em frente a um mundo mesquinho.

#### **IV - Verônica: loucura, perda do controle, liberdade.**

Verônica é pianista profissional e reside atualmente nos Estados Unidos. Seu repertório é composto principalmente por Haydn, Mozart e Beethoven. Realizou mestrado nos Estados Unidos, no campo do acompanhamento de voz. Entro contato com Verônica a partir de uma amiga em comum. Verônica se dispôs a realizar a entrevista, e após alguma troca de e-mails, marcamos nossa conversa via Skype, já que Verônica reside nos Estados Unidos. Antes de iniciarmos a entrevista propriamente dita, falamos um pouco sobre nossas respectivas carreiras, assim como gostos musicais. A entrevistada realizou a escuta do *Carnaval Op.9*, em sua própria residência.

Na conversa com Verônica, ressalta-se o seu interessante processo de recepção das obras artísticas, indissociável da sua compreensão e engajamento na arte da interpretação e execução musical. Verônica mistura, quase ao ponto de fusão, o processo de interpretação da música a sua experiência emocional das obras, de modo que toda sua percepção estética implica, de maneira bastante rica, várias dimensões pessoais, tais como trajetória artística e biográfica, assim características de sua personalidade que engendram impressões e afinidades subjetivas. Assim, a sua experiência e compreensão da poética de Schumann são indissociáveis da experiência e compreensão de si mesma.

De modo a melhor compreender a articulação que Verônica realiza entre suas características pessoais e a sua relação, também particular, com música da Schumann, devemos primeiro considerar com cuidado o modo como a pianista se relaciona com universo estético-musical em geral.

Em primeiro lugar, é importante considerar que Verônica compreende o trabalho de interpretação, a relação com as peças e poéticas artísticas, como uma relação sempre pessoal, subjetiva, que implica o intérprete em todas suas dimensões pessoais. Se distanciando de uma perspectiva de recepção puramente técnica, objetiva e racionalista, Verônica, em vários momentos da entrevista, comparou a relação com as obras com relações interpessoais, em particular com relações amorosas:

*Isso tudo são impressões subjetivas minhas... Sabe, a gente vive num mundo que as pessoas falam “ nada é pessoal”, mas tudo é pessoal, tudo é pessoal, tudo...tendeu, você desenvolve uma relação com a peça, uma relação pessoal muito grande , entendeu[...] É que nem quando você se sente atraído por alguém [...]tem a primeira atração, às vezes a atração resulta num amor mais profundo, as vezes não,*

*diz “pelamor de deus”, nada a ver, obrigado, bye-bye. E assim, a música também, uma atração pessoal. Sempre subjetivo.*

No seu trabalho como intérprete, Verônica, sem desmerecer a dimensão técnica, valoriza, em sua experiência pessoal, a dimensão emocional, a sintonia estabelecida entre o intérprete e a obra a partir de uma compreensão *afetiva*. Isso ao ponto de identificar essa compreensão afetiva à compreensão artística em sua plenitude:

*[...] não é que eu tenha medo de ser emotiva, como pianista. Na verdade essa é uma das minhas grandes características, se não meu problema. [...]*

*Por exemplo, Chopin, Chopin é difícil para eu tocar[...] mas tipo assim, antes de poder tocar eu entendo, tendeu? Eu entendo a música dele. Tem coisas lindas que eu quero fazer que eu ainda não consigo fazer, mas, eu entendo emocionalmente.*

Sobre sua relação com o Carnaval Op.9, por exemplo:

*Mas minha observação do Carnaval, em geral, é mais um observação estética do que um envolvimento emocional. Eu olho, "olha que legal, que interessante", sabe, "que bonito". Mas, assim, com se eu- vou falar assim- não tivesse sido convidada par esse baile [...] Eu não tocaria essa peça. Eu não me daria esse trabalho ENORME e fazer uma coisa que eu não entenda artisticamente. E é um trabalho enorme [...] é uma coisa que não me atrai. Não fala para o meu emocional.*

No entanto, estabelecida a conexão afetiva entre ela e a obra, Verônica defende uma obediência às características poéticas da peça musical, e não uma entrega, por parte do intérprete, aos caprichos subjetivos. O intérprete deve expressar a sua individualidade *por meio* de uma obediência “religiosa à partitura”, por meio da tentativa de resgatar o projeto musical do compositor:

*E assim, eu venho da tradição do Claudio Arrau, porque meu professor estudou com ele muitos anos, foi assistente dele. E o Claudio Arrau, escola do Claudio Arrau, é uma fidelidade quase religiosa à partitura, entendeu? É depois que a sua expressão, como individual, vem naturalmente, você não tem que inventar nada. Você vai tá lá, ou então, você não tem a ver ca peça. Porque é o que foi escrito, é a obra,, né. Então, inclusive essa característica do compositor tá escrito lá, tá marcado lá, ele que escreveu, é a cara dele. É uma impressão digital do compositor, é a maneira como ele escreveu. Então, essa capacidade de entender o compositor através da escrita dele é um desafio muito grande para o intérprete, para pianista. E se ele for uma pessoa mais séria, ele vai tentar ir nessa direção, não só fazer o que ele quer.*

Em particular sobre Schumann, Verônica apontar o caráter de singular da obra do compositor. Segundo a pianista, a poética de Schumann se destacaria em relação à poética de outros autores. Ao mesmo tempo, Robert Schumann é percebido como um ideal de artista criativo, tendo em vista o processo criativo implicado no *Carnaval*:

*E eu acho que o Schumann, ele é bastante complicado, porque é como se ele estivesse na nuvenzinha só dele lá. É uma coisa que não tem igual não tem igual. Não tem ninguém igual a Chopin, ninguém igual a Beethoven, blá, blá, blá... Mas Schumann é tão assim, especificamente separado...*

*...o que me fascinou muito é, é ele ter inspiração que e pegou as notas que tem no nome dele, da ex-noivadele, toda essa capacidade imaginativa de buscar inspiração e fazer uma grande coisa. Isso eu acho o máximo como artista, a imaginação do Schumann.[...] eu acho o máximo a capacidade imaginativa dele.*

Um dos aspectos que Verônica salienta na obra de Schumann é uma rica e sofisticada complexidade poética, marcada pelas diversas camadas que se oferecem a interpretação, pelas mudanças que ocorrem em uma mesma peça musical, pelas variações de estilo, pela diversidade e contraste dos aspectos presentes em uma mesma obra- aspectos musicais, biográficos, emocionais, imaginários-, aspectos que tornam a obra musical um conjunto de elementos heterogêneos articulados de forma imaginativa. Em especial, a pianista enfatiza as mudanças constantes, contrastantes e bruscas que ocorrem nas peças de Schumann. A partir da sua percepção dos aspectos poéticos da obra de Schumann, Verônica entende a música do compositor com um considerável desafio para o intérprete. Nesse sentido, o Carnaval é um bom exemplo dessa riqueza composicional:

*(A música de Schumann) Tem tantos níveis e sutilezas, que você tem que fazer uma pesquisa. Não dá numa primeira olhada, como num compositor como Mozart, a gente saber como tocar. Mozart [...] pelo contrário, é uma transparência, né? [...]No caso do Schumann, você raramente tem isso.. tendeu*

*... ou até mesmo Chopin [...] Chopin, ainda existe essa relação de melodia com acompanhamento. Um acompanhamento maravilhoso[...] muito sofisticado, mas ainda assim, simples. Na música de Schumann quase não tem isso. Tem sempre uma textura muito mais rica, muito mais bleuuurrr (expressão de mistura, confusão, riqueza), you know. Que eu acho tão difícil!(risos) Dá tanto trabalho! Eu não estou falando só de uma textura estrutural composicional e musical. Essa textura também é uma textura emocional muito rica. [...]Eu abro uma partitura qualquer, que eu nunca vi na vida, e eu posso saber que é Schumann, só pela maneira que está escrita só pela partitura... Uma coisa que eu acho típico da música dele é essa escrita que é ao mesmo tempo contrapontística e harmônica, esses “intrincamentos”.*

*[...]o Carnaval tem uma estruturação sofisticada. Isso sabe porque também, Richard? São vinte peças! E são vinte caracteres, é como se... é uma coisa mais caleidoscópio, ou ainda mais um diamante com mais facetas, entendeu? Mais facetas, mais emoções, mais caracteres, mais cores diferentes. [...]É fascinante o desfile de caracteres. Eu vejo e reconheço esse desfile de vários caracteres que vão passando um atrás do outro, e que é muito legal. Porque esse colorido, essa diversidade, é muito fascinante, entendeu. [...] O que, como pianista, é muito, muito, muito complicado, você pula de um carácter para outro, por que uma peça termina, e você tem que estar em outra coisa. Ou pouco essa coisa de virar...*

*Peças de outros compositores também tem essa variação de estilo, mas não tão constante. Por exemplo, numa sonata você tem mais tempo, você fica mais tempo numa coisa. Por exemplo, o primeiro movimento da Appassionata é super longo, você tem todo aquele tempo para ficar naquela cara. Ai tem o segundo movimento, que é bem diferente, e o terceiro movimento. Mas assim, você tem esses três momentos e mais tempo para desenvolver. E no Carnaval, você tem essas peças pequenas, super difíceis e você tem que ficar mudando, um, dois, um (estala os dedos rapidamente, como se os estalos indicassem ordens de mudança), vinte vezes mudando, entendeu.*

Aos desafios técnicos e estéticos- musicais, entrelaça-se um intenso desafio subjetivo. Verônica, em particular, tem experiência pessoal, subjetiva e emocional com a música de Schumann marcada pela por um intenso sentimento de disrupção, pela estranheza, perplexidade e descontrole. A complexidade da poética de Schumann, as várias emoções implicadas, as contraste rápidos e intensos entre as passagens musicais, todos esses elementos, configuram, para a pianista, não apenas um desafio técnico e musical, mas também uma experiência emocional marcada pela intensidade, pela incompreensão, pela imprevisibilidade e insegurança, e pela desordem. Elas convergem para um espaço subjetivo marcado pela perda do controle de si, marcado pela angustiante experiência de desfamiliaridade. Importante apontar que essa experiência subjetiva é *indissociável* da percepção que Verônica tem da música de Schumann, compondo a experiência de recepção estética em sua totalidade.

*Eu tenho um pouco de problema com o Schumann em geral, porque me perturba um pouco. Eu acho que a música dele tem tantas camadas... musicalmente falando, e emocionalmente falando também.[...] não estou falando só de uma textura estrutural, composicional e musical. Essa textura também é uma textura emocional muito rica. [...]*

*Então falando como pianista, e artisticamente e emocionalmente, eu fico muito na beirada, tendeu, na beirada de um desafio técnico e físico, e também de desafio emocional. Eu sinto assim, que o Schumann me coloca muito perto de perder o controle. Perder o controle tecnicamente falando, porque é uma música muito difícil de tocar, mas também de entrar em um espaço emocional em que as emoções tomam conta de uma forma que eu não sei mais onde eu to[...]*

*Obviamente, como compositor [...] a obra dele é muito bem acabada nesse sentido de estruturação musical. Só que ele vai num ponto de distúrbio - não sei se distúrbio é a palavra-, mas como se eu tivesse entrando em uma outra dimensão, que eu tenho um pouco de medo ainda. E eu não sou muito medrosa, em geral (risos)! Eu sou meio aventureira, mas a aventura que o Schumann propõem é uma aventura que eu, sabe, (faz uma expressão facial que significa "acho melhor não..."). A pessoa fala "amo pulá de Bang Jump!!!". Não, eu gosto de aventura, mas não dessa. [...] Schumann é um fio da navalha, sempre.*

*[...]Então eu acho que essa instabilidade de se envolver no presente com música dele, é uma instabilidade que é um pouco demais para mim.*



[...] e eu gosto de melodia; eu sou italiana, eu gosto de ópera. [...] - Já as melodias do Schumann são fragmentos. [...] (Sobre a terceira dança da Davidsbündlertänze Op.16 ) Esse trechos, como eles falam, não tem uma coisa de melodia [...] São gestos, (gesticula e cantarola fragmentos de melodia). Diferente de Chopin (Cantarola a melodia do Noturno em Mi bemol maior Op.9 No.2). E isso não tem no Schumann de jeito nenhum (grandes linhas melódicas). No caso do Schumann são esses gestos curtos. Uma coisa que não queria falar, mas bem esquizofrênica. (Imita os gestos da música de Schumann segundo ela) You know .

[...] E talvez esse elemento, desse ( faz gestos e sons expansivos e caóticos) que tem na música dele, para mim, ai, não sei, entendeu. Mais uma vez, não é que eu não seja uma pessoa emotiva; e sou bastante, inclusive esse era meu problema, quando eu tava com meu professor, ele falava “Você precisa aprender a canalizar isso, você se descontrola muito fácil quando você está tocando” tendeu. Mas acho que isso do Schumann ( linhas melódicas breves, caóticas), não sei.

Por exemplo, Chopin, Chopin é difícil para eu tocar, e assim, eu ainda não to onde eu quero tá tocando ele, mas tipo assim, antes de poder tocar eu entendo, tendeu? Eu entendo a música dele. Tem coisas lindas que eu quero fazer que eu ainda não consigo fazer, mas, eu entendo emocionalmente. Schumann eu fico assim “Ahann?!” (expressão de incompreensão).

A relação com a música de Schumann, e em particular a peça *Fantasiestücke* Op.12 – a primeira peça de Schumann estudada pela pianista-, é expressa a partir da comparação com a relação pessoal e afetiva com uma pessoa. Algo no seu incomodo com a música de Schumann dispara em Verônica um sentimento análogo daquele experimentado na relação com uma pessoas emocionalmente instáveis, de personalidade inconstante, “bipolar”, imprevisível. Verônica evita em sua vida pessoal se relacionar com pessoas com essa característica, pois a relação com elas causa um sentimento de insegurança com o qual Verônica se sente muito desconfortável:

*Por que assim ,por exemplo, essa peça que eu estou tocando, a Appassionata, eu to no limite de conseguir tocar, é muito difícil para mim. Mas assim, eu vejo na minha frente, no futuro, uma relação com essa obra, vou tocar, vou desenvolver, eu vou continuar. Com o Schumann eu não quis isso, não.*

*Sabe quando você tem um relacionamento com um namorado que é super passional e intenso, mas que você vai chegando no limite, até que você diz “Não quero mais ver esse cara na minha vida!”. O cara chega e fala “Não, agora que a gente ta bem agora que você me entende...” “ É, mas meu filho, eu não quero saber mais não... To sabendo, e por isso mesmo que eu vou me perulitar, você precisa de outra mulher na sua vida”, entende, “agora que to entendendo...” Então, eu percebo algo na obra do Schumann que é parecido com uma percepção que tenho das pessoas que tem uma instabilidade emocional. [...]*

*Talvez hoje, que eu estou em um outro momento, tralalalá, eu sentaria e teria, outra relação com a peça, sei lá... [...] Talvez , não sei, daqui a um ano, eu chegue falando “Olha aqui, eu to apaixonada...” [...] ... mesma coisa quando você encontra seu ex*

*depois de dez anos, entendeu, pode ter uma chaminha, pode ser que não, pode ter uma carinho, pode ser que não. Mas eu não tenho nenhum interesse de voltar (risos). Porque foi muito complicado, eu cheguei no meu LI-MI-TE. E meu professor não entendia, porque ele ficava assim “mas ta bem”, mas eu não achava que “Tava bem”, “Mas eu não me sinto bem”. [...]*

*E eu acho que, eu nunca tive contato na minha vida com gente assim, assim, muito bipolar. Minha mãe e meu pai são pessoas que tinham a característica meio constante, sabe. Sabe, pessoas que passam por isso na infância, nunca sabem com que cara o pai vai chegar da rua, sabe aquelas coisas? Eu nunca tive isso na minha vida, entendeu. Então assim, quando eu encontro uma pessoa assim, eu fico meio chocada, eu (gesto de temor e afastamento), inclusive em relacionamentos eu (gesto de temor e afastamento).*

Essa experiência angustiante com a música, segundo Verônica, se relaciona com um episódio pessoal, o seu primeiro contato como intérprete com uma peça de Schumann. Além das dificuldades particulares com a poética de Schumann, tanto a presença de um professor exigente, quanto o momento específico na carreira profissional de Verônica-momento em que, após terminar o mestrado, teve que retornar a exercícios básico ao piano, de modo a aperfeiçoar a parte mecânica da técnica pianística-, são aspectos que contribuíram para um estado de exaustão e mal estar da intérprete experimentado durante os estudos das *Fantasiestücke* :

*E eu quis muito estudar as Fantasiestücke..? Aí eu estudei; mas eu sofri tanto pra estudar, foi tão difícil, que depois eu não quis mais tocá, e eu não ponho mais a mão naquela peça. A textura dessa peça é muito difícil... uma coisa de tá um compasso aqui, e no outro compasso ser totalmente diferente. E meu professor... ele exigia que eu fizesse essas transições de uma maneira muito difícil, de um compasso para o outro . E eu cheguei num ponto [...] que eu fui, tão, tão, tão, tão no limite das minhas capacidades comopianista e emocionais, que chegou uma hora que eu falei para ele “Germano, eu não vou mais.” E ele “Mas agora que você tava começando a tocar bem!” Não coloquei mais a mão na peça, quando eu comecei a tocar, eu disse “o sacrifício é demais.”. [...] e eu não quis mais por a mão na peça...Eu não sentia que tocava bem, aquilo me desgastava emocionalmente, algo incomodava, tudo isso eu sentia.*

*[...]Agora, eu, no meu caso particularmente, talvez tenha sido muito difícil porqueeeee... aí é uma coisa minha, técnica também, porque quando eu vim para o EUA eu tive que começar tudo de novo, começar do zero, do zero mesmo, tocar notinha, dem-dem-dem, e ai foi muito difícil, porque ai tem seu ego também. Eu tinha acabado de fazer meu mestrado, que também foi difícil,mas eu fiz! Para você chegar lá e tocardem-dem-dem?! Sabe, dedo...( no sentido de exercícios para iniciantes,exercícios básicos de dedilhado e ataque ao teclado). [...] E meu professor era muito, muito exigente com isso, como tinha que ser, né?[...] Então, assim, como essa foi a primeira obra de Schumann que eu trabalhei com ele. E imagina, ele foi assistente do Cláudio Arrau, imagina o ouvido que esse cara tinha. Ele queria escutar o que ele queria escutar![...] com ouvido dele, ele me (expressão de*

*espremer)... ele me colocou no moedor de carne, tudo isso aí veio junto também, tendeu...Mas, talvez isso também marca a experiênciada gente, mas É essa a experiência quando a gente ta tocando, não da para separar as coisas, né,... então , a memória que eu tenho desse momento trabalhando Schumann é uma memória de, assim, mesmo quando as pessoas falavam que estava bonito, eu “hum” (cara de dúvida, descredito).*

Nesse entrelaçamento entre a dimensão poética e a experiência emocional, a música de Schumann é contraposta ao universo musical mais classicista, representado na entrevista principalmente por Haydn, Mozart, Beethoven, Bach e Brahms . Esse universo clássico, incluindo suas correspondentes formas musicais, é caracterizado pela transparência, pela clareza e definição, pela organização e estabilidade, aspectos que tornam a relação de Verônica com esse universo musical uma experiência de afinidade, compreensão e conforto. Essa intensa experiência com o universo classicista, segundo Verônica, influencia profundamente a sua compreensão musical, tal como explorada na entrevista, o que inclui sua relação com a obra de Schumann:

*Eu gosto, eu tenho uma tendência para obras mais clássicas [...]*

*[...] Mozart, a gente saber como tocar. Mozart é muito difícil de tocar, justamente pelo contrário, é uma transparência, né? Mas é essa simplicidade clássica de uma melodia com acompanhamento [...] é essa simplicidade clássica.*

*[...] Mas seu eu for comparar com Beethoven, que eu vou tocar num recital semana que vem, eu vou tocar uma sonata de Beethoven, vou tocar a Appassionata (Op.57). O universo de Beethoven também é profundamente emocional, ele exige essa profundidade emocional de você, não dá para ser frívolo tocando Beethoven. Mas um universo que apesar de ser profundo, é um universo que tem uma organização que me ajuda mais.*

*[...] eu to tocando uma Sonata de Haydn ( Ré maior, Hob.37), essa sonata eu sinto que toco bem! As pessoas falam que eu toco bem e eu acredito! Tendeu? Eu sinto que eu entendo. Você vê, até o jeito que eu to falando mudou (Verônica parece mais tranquila, feliz e segura)![...] , numa sonata você tem mais tempo, você fica mais tempo numa coisa [...] mais tempo para desenvolver[...]*

*Eu to tocando a Partita de Bach no meu concerto, é uma maravilha. Se tem alguém que fala “Assim filhinha, você vai fazer assim, você vira a esquerda, você vira a direita, você faz isso e tals”, esse cara é Bach. Não é que não é emocionante. Mas é muito claro.*

*[...] Então assim, Mozart, Haydn, Bach, Beethoven, é esses que venho tocando, se você me dá eu fico feliz agora, não fico com medo. Mas agora, já entrando nos românticos, eu fico com medo. Eu assim, vou tocar o Haydn, fico super feliz, não tenho medo nenhum; outras coisas eu fico meio assim. E acabou influenciando tudo que te falei né?*

*[...] com música do Brahms, diferente de Schumann, eu me sinto em casa. Eu me sinto, eu me sinto acalentada.*

*[...] experiência de formação que eu fiquei com ele (professor), a gente ficou nos clássicos, que é a grande base[...] E acabou influenciando tudo que te falei né?*

Sentimento de conforto, estabilidade e familiaridade que envolvem, além da atividade como intérprete, a personalidade da pianista, sua trajetória pessoal e a sua situação presente. Verônica relaciona sua gravitação ao redor do universo classicista com a busca por uma estabilidade para auxiliá-la a lidar com o aspecto emotivo e “aventureiro” de sua personalidade, assim como com um contexto atual de vida, marcado pela mudança e instabilidade. E se o universo classicista oferece uma experiência de estabilidade em meio a um contexto de vida instável, a relação com Schumann, devido ao mesmo contexto, é percebida como potencialmente excessiva:

*Já com música do Brahms, diferente de Schumann, eu me sinto em casa. Eu me sinto, eu me sinto acalentada.*

*Mas mais uma vez, uma experiência pessoal. Por eu ter, talvez, a minha tendência seja de viajar, e de eu ser uma pessoa muito emotiva, e de ter um lado meu aventureiro, um lado meu de ter me colocado em uma situação na vida de bastante mudança. Depois que eu vim para os Estados Unidos- eu estou aqui a 15 anos- sabe quantas vezes eu mudei, eu mudei de casa? 14 vezes!*

*Então, assim, o que acontece pra mim, talvez nesse período da minha vida, talvez isso vá mudar; compositores que tem um universo mais estável, que expressam emoção dentro de uma forma mais estruturada, me trazem estabilidade. Mesmo alguém como Beethoven, que vai muito fundo na emoção, para falar nisso, mas assim, é tão estruturado, que me ajuda, entendeu? Porque eu to vivendo um caos tremendo, então se eu for trabalhar com um compositor que vai muito perto desse caos, é demais pra mim. É demais para eu lidar com isso nesse momento da minha vida.*

Nesse contexto de uma apreensão global da obra de Schumann- que entrelaça dimensões técnico-musicais-estéticas e dimensões subjetivas e biográficas-, Verônica formula a sua concepção de uma intérprete ideal da obra de Schumann. Para Verônica, o intérprete da música de Schumann teria que ter disponibilidade para habitar esse espaço criativo, imaginário, inseguro e indeterminado, arriscando ser conduzido por suas emoções até o beirado de um abismo subjetivo, nomeado pelos termos “selvagem”, “viagem” e “loucura”. Se Verônica não se sente confortável interpretando Schumann, é através do elogio a pianista Martha Argerich que ela transmite as qualidades essenciais a uma perfeita intérprete de Schumann:

*Uma pianista, por exemplo, que toca, Schumann, a Martha Argerich, parece que ela vai lá, entendeu. Ela viaja junto com ele, menino, ela vai embora, e ela tem tudo*

*que precisa para fazer o que for, todas as ferramentas, ela é excepcional. Os dois são geminianos (Martha Argerich e Schumann)(risos)! Tem aquela coisa de viajar na maionese...*

*Eu sempre admirei ela, a gente cresce louco por ela, ela é uma coisa, né? ...essa coisa dela, essa coisa de ela fascinar a gente pela loucura, de quase perder o controle, e não perder, e fazer uma coisa maravilhosa [...]*

*Essa coisa quase selvagem dela; e é mais fascinante pelo fato dela ser mulher, porque tem esse preconceito que pianista mulher não toca, né, “Bammmmm” (expressão de extroversão, expressão forte, de intensidade passional).*

*[...] ela tem essa capacidade de levar você até a beirinha, a beirinha do abismo, mas não te derrubar; aí você vê tudo que tá acontecendo... Não é seco, nem desorganiza a obra. Ela vai ali, na beira do abismo.*

Em sintonia com essa concepção, no final da entrevista, Verônica formula uma possível relação futura com a obra de Schumann que seria importante em sua trajetória. Os mesmo aspectos poéticos e emocionais da obra de Schumann que causam em Verônica um sentimento de desconforto emocional, confusão e imprevisibilidade, aspectos que apontam para uma experiência perigosa no limite do controle de si- mesmo, são vistos pela pianista também como experiência desejável no seu próprio caminho profissional e de auto- expressão artística. Tal experiência de “descontrole” convida à superação de um controle excessivo da experiência com as obras - controle que se dá por meio de uma abordagem que privilegia os aspectos técnicos e racionais da interpretação /execução-, e a libertação um impulso natural da pianista, que levaria a uma relação mais livre, criativa e espontânea com as “mensagens estéticas” das peças:

*Agora me veio uma coisa, que eu vou falar, vo meio que viajar na maionese, mas que veio na minha cabeça. Talvezzzzz, o Schumann está me acenando como uma possibilidade de liberdade e de expressão que me assusta, mas que talvez seja exatamente essa a direção que quero ir. De me soltar, de ir, de viajar na maionese. Porque talvez esse seja meu grande medo, eu fui para o outro oposto, eu quis fazer tudo tão certinho, tão estruturado, como dedo certo, com o ritmo certo, porque meu professor falava “Você não mantém a pulsação!”, que eu fui para o outro oposto, eu peguei minha exuberância natural e comecei a colocar em um cabresto, entendeu?*

*E talvez, essa, essa, essa liberdade de viajar bem loco como ele faz, talvez seja exatamente a direção que eu quero ir, me soltar. Porque isso que eu, agora que vou fazer o recital semana que vem, eu tenho pensando muito nisso, eu tive esse insight: se eu fica presa só no que eu trabalhei, no sentido de tocar certo, com a precisão, não vai ser legal; porque agora é o momento que eu tenho que soltar a franga, e me relacionar com a mensagem estética da obras que eu to tocando.*

*Porque se eu ficar presa na technicalidade... Eu fiquei, que tem que ser, porque eu fiquei, o meu passado me pressionando, eu pensava “Não Verônica”, você nunca aprendeu a fazer uma escala direito, um arpejo direito, então você tem que sentar*

*estudar, e etc etc.” E aí eu sentei e estudei, mas tá na hora daquele arpejo virar uma viagem. E essa viagem é a viagem que Schumann me propõem, e que me assustou muito no começo, mas é exatamente onde eu quero ir, entendeu? [...] eu quero ter a oportunidade de me expressar, eu não quero ir para um lado, senão eu faria uma música mais cerebral. Eu não quero fazer isso.*

## Comentário

Eu primeiro lugar, é importante marca o perspectivismo que marca essa experiência de recepção estética, longe de qualquer pretensão objetivista e universalista. Segundo Verônica, a relação com o universo musical é indissociável de todas as outras dimensões pessoais, da personalidade do intérprete e da vida pessoal em sua totalidade. Ao estabelecer a compreensão da música como irredutível à neutralidade e a circunscrição, uma compreensão dependente de uma conexão significativa, que engaja a totalidade da experiência humana, Verônica relaciona profundamente, ao ponto da fusão, a compreensão *artística* e a compreensão *afetiva*. Apesar da dimensão técnica e normativo-poética determinem fortemente a experiência de interpretação, essas dimensões só adquirem sentido a partir de um nexos afetivo primordial entre o intérprete e a peça; sem esse nexos, a relação é inautêntica e estéril. Nesse sentido, como vimos, sua compreensão da música de Schumann é indissociável da sua compreensão de si mesma. Na mesma perspectiva, sua compreensão da música de Schumann é indissociável do contexto do seu encontro efetivo, como intérprete, com a música de Schumann- no caso, as *Fantasiestücke* Op.12

A música de Schumann é percebida por Verônica como uma linguagem rica e sofisticada, dotada de uma complexidade - várias registros de leitura, elementos diversos e contrastantes presentes na mesma peça, esta cheia de “intrincamentos”- que a torna não-transparente, obscura, confusa e mesmo enigmática. Para essa confusão sofisticada, contribui o fato que os múltiplos elementos que compõem as peças de Schumann- variações de estilos, de ritmo, diferentes “caracteres” que sucedem, emoções contrastantes etc- se sucedem e se misturam a partir de um movimento centrífugo, um movimento composto por mudanças bruscas e constantes, movimento desnordeante, tipicamente um *carnaval*. Verônica atribui essa rica confusão à capacidade criativa- intelectual e imaginativa- do compositor, que se inspira em diversos elementos e os funde em uma mesma forma artística.

Na intérprete, as características da música de Schumann expressam e disparam uma experiência emocional marcada pelo estranhamento, a instabilidade e insegurança, pelo caos

emocional. A experiência emocional provocada pelo contato com a música de Schumann, principalmente como intérprete, leva Verônica muito próxima do descontrole, da perda de si; leva a intérprete até uma região subjetiva marcada pelo disruptivo, pelo incontrolável, pela perda de limites subjetivos através da livre vazão dos sentimentos. Verônica vê similaridades entre a sua relação com a música de Schumann e a sua relação com pessoas de personalidade emocionalmente instável, relações que ela evita, dado que são potencialmente intensas, mas causam muita insegurança. Nesse sentido, Verônica expressa a preferência atual pelas poéticas mais clássicas, cujas formas são mais estruturadas e estáveis, não só por preferências estéticas, mais para conter, dar forma e organização a sua própria personalidade emotiva.

Ou seja, “outra dimensão” misteriosa para que a música de Schumann apresenta é um convite para conviver com a beira do abismo da subjetividade, com o risco perda de si, com os aspectos excessivos da vida afetiva e imaginativa. Ao mesmo tempo que se apresenta como perigo, essa “outra dimensão” também é um convite para uma experiência de liberdade, de libertação da vida emocional e da auto-expressão do controle excessivo, seja do ponto de vista técnico-composicional, seja do ponto de vista subjetivo. Nesse sentido, a intérprete perfeita de Schumann seria aquela pessoa que conseguisse explorar, a partir da própria subjetividade, os aspectos disruptivos, incontroláveis, o intenso caleidoscópio imaginário e afetivo - propriamente *louco*- da música do compositor, e usar das capacidades expressivas- que devem ser igualmente titânicas- para dar forma a essa experiência abissal, não deixando que a linguagem musical se desintegre na sua própria loucura.

Concluindo, a partir da percepção de Verônica da música de Schumann- percepção conscientemente singular relativa, implicada na vida emocional da interprete- a loucura surge como um aspecto nuclear e ambíguo da linguagem musical do compositor. A partir da abertura proporcionada pela linguagem musical de Schumann, a loucura surge como uma dimensão afetiva que inspira medo, insegurança e estranhamento, ou seja, *perda de si*; e, ao mesmo tempo, essa loucura da música é oportunidade de um *reencontro com si mesma*, a partir da libertação dos aspectos mais autênticos e intensos que habitam a subjetividade e comumente chamamos de “emoção”, aspectos que a visão excessivamente técnica e racional da interpretação música, assim como da vida, podem sufocar e sacrificar em nome da segurança e do conforto.

## V - Helena : fragmentação e abertura subjetiva para a loucura da arte

Helena, 28 anos, pianista erudita profissional, com residência no Japão, onde trabalha, e no Brasil, onde tem família e amigos. A pianista e eu somos conhecidas há alguns anos. Ela aceita meu convite para participar da pesquisa quando estivesse no Brasil, e assim marcamos uma data para o encontro, na casa de Helena. A entrevistada me recebeu, tomamos um café e conversamos sobre vários assuntos, sobre sua carreira musical, assim como alguns aspectos da minha pesquisa. Como combinado anteriormente, usaríamos o aparelho de som da própria entrevistada, acoplado ao meu notebook.

Em nossa conversa, Helena demonstrou grande entusiasmo para com a obra de Schumann, assim como uma relação bastante apaixonada com algumas peças do compositor que estão atualmente presentes em seu repertório. Inclusive, em alguns momentos da entrevista, a pianista gentilmente executou algumas das peças, o que enriqueceu muito a troca. Foi visível o esforço da pianista de expressar um percepção da poética schumanniana bastante complexa e intensamente carregada emocionalmente . O depoimento de Helena é marcado pelo entusiasmo e ao mesmo tempo pela perplexidade, pelo prazer e entusiasmo de escutar e executar as peças de Schumann, e ao mesmo tempo, pela dificuldade de colocar uma rica e multifacetadas experiência de escuta e interpretação em linguagem verbal.

Helena considera Schumann um compositor extraordinário e singular, cuja poética é extremamente complexa, rica e plural, marcada pela multiplicidade de temas e formas expressivas. Cada uma das peças citadas possui características muito próprias- como a relação com o imaginário visual, o onirismo e a melancolia, a expressão emocional exacerbada, etc. A pianista se referiu, principalmente, as obras para piano compostos na década de 1830:

*Tava pensando que tem tudo mesmo na obra dele.*

*[...] Acho que o Carnaval é a de maior folego nesse esquema de pequenos quadros[...] não são exatamente melodias, parecem pequenos quadros[...] eu acho que tem uma ternura absurda nessas peças, um sofisticação sabe, uma simplicidade. Tem a elegância e a ternura, assim como uma pitada de loucura, acho meio o retrato de um jovem sedutor romântico daquela época, na Europa.*

*A Papillons é muito mais leve, sofisticada, as Cenas Infantis é muito mais... onírica, misturada com uma melancolia. As Cenas da Floresta é meio impalpável , uma coisa meio surreal, insólita. Você conhece essas peças, as Cenas da Floresta? Nunca acho gravação ...*



[...] a *Fantasia (Op.17)*, ela também tem esse estilo de fragmento. E tem uma crueza, uma emoção, uma sensibilidade tão delicada e a flor da pele [...]É barroca, romântica, desequilibrada.

[...], as *Kreislerianas*, e é incrível mesmo, aquela loucura toda do primeiro movimento, o segundo é de uma ternura infinita, um contraste lindo, e depois tem aqueles movimentos tão misteriosos e divertidos [...] é todo uma rítmica nada natural, uma sonoridade macabra, mas divertida. É, é uma coisa inacabada...

A rica pluralidade característica da obra de Schumann não se restringe ao contraste entre aos diferentes trabalhos, mas também é uma característica interna as obras de Schumann em especial os ciclos para piano tal como o *Carnaval*. A *diversidade contrastante* seria um aspecto poético marcante da obra de Schumann:

[...] Tem uma expressividade, uma carga emocional mais comovente. Eu acho que vem dos contrastes, dos contrastes incríveis entres as peças, e mesmo no interior das peças.

[...] As *Kreislerianas*, por exemplo, tem muitas coisas nela, é um mundo expressivo, com contrastes enormes, muito rico, muito intrincado. São várias poéticas diferentes, uma expansiva, outra lírica, outra ambígua e misteriosa. Tem referência a Bach, no contraponto, ao lirismo de Schubert, uma coisa explosiva beethoviana, que se liga, né, ao Hoffmann.

[...] Parece mesmo um *Carnaval* que vai passando na frente da gente, tem todo o choque e a riqueza, tem uma alegria de brincadeira, de uma brincadeira. Mas essa brincadeira toda hora contrasta com um tom dramático, ou com um tom apaixonado e sonhador, e tem uma brincadeira enigmática, como em *Alice no País das Maravilhas*.

[...] O *Carnaval* já é uma coisa mais humana, mais rica, cheia de facetas, sabe. Parece um poema de adolescente. Tem muito mais afetos, emoções diferentes na mesma peça.

A forma estética escolhida por Schumann para expressar essa riqueza musical, segundo a entrevistada, é do mosaico, da bricolagem de fragmentos poéticos- musicais. As peças curtas que formam os ciclos são nomeadas de *fragmentos*, *momento musicais*, *imagens musicais*, termos que remetem não apenas a sua curta duração, mas a sua incompletude e inacabamento, a sua efemeridade, seu caráter de *momento poético*, impossível de ser assimilado em uma narrativa musical explícita e teleológica, tal como a uma sonata.

Segundo a intérprete, Schumann criaria um caleidoscópio musical em que cada momento musical de insere, preservando a diversidade e ao mesmo tempo formando uma unidade. Unidade formada por uma justaposição entre as peças, uma bricolagem, que forma uma rede de relações possíveis entre as peças- ligações literárias, temática, biográficas. Ligações sugestivas, que tem o status de *possibilidades* não prescritivas, diferindo assim das

rigorosas relações prescritas pelas obras clássicas. Ou seja, o “mosaico” é uma forma musical que garante a individualidade de cada fragmento, o contraste e diferença entre eles, **assim como a cria um campo potencial articulações sugestivas**. Portanto, a unidade da peça é constituída a partir de uma ambiguidade, pois é uma unidade formada de fragmentos que *não formam* uma unidade inequívoca e perfeita, o que torna peças como o *Carnaval* uma unidade estruturalmente inacabada, não- fechada, imperfeita, marcada pela pluralidade e pela diferença. Ou seja, tal conjunto de fragmentos é uma forma que acolhe a multiplicidade sem reduzi-la a uma unidade que resolva em si as diferenças e que mantenha aberta a pluralidade de sentidos que podem ser despertados pela peça musical. Ela , portanto, representa o próprio processo de recepção como aberto a imaginação do espectador, o que sugere que o processo ideal de recepção é plural, singular e criativo:

*Porque é uma peça só, isso que é louco. É incrível que, assim, apesar da incrível criatividade do Carnaval, da muitas imagens musicais, ela ainda tenha essa unidade , ela passe essa impressão de uma obra só...uma peça.*

*[...]Então, acho que tem aqui muito do Schumann, em uma peça pequena. Não tem uma melodia a ser desenvolvida, mas é um quase um quadro, uma pintura musical.*

*[...] Porque assim, ( o Carnaval) são musiquetas, mas poucas a gente pode tocar sozinhas, descoladas, e fica mais ou menos. O poder do trabalho é, o seu valor é quando tocado inteira. Tem todo um universo musical e simbólico- é uma peça autobiográfica né, muito autobiográfica-, um mosaico. É como se fosse o mosaico de uma vida mesmo, muito bonito. Uma novela (risos). Ao mesmo tempo, como uma vida né, ela é uma peça só. Muitas peças que são uma só, o Carnaval é assim, e acho uma bela metáfora da vida.*

*[...] É como se fosse um mosaico, as peças tem todas um estilo muito próprio, tem sua unidade, sua individualidade. Ao mesmo tempo se ligam as outras. [...] mas é uma ligação assim, por alusão, tem a ver com o tema da peça -como no Carnaval, ou nas *Fantasiestücke* (Op.12). [...] (os fragmentos) não pertencem a música (o ciclo *Kreislerianas*) de forma sólida, como um tijolo (risos). Sempre tem uma ligação musical, como as notas de ASCH, o caminho harmônico [...] mas é um ligação assim, uma sugestão, que mais oferece possibilidade de imaginar algo do que , assim, diz “é essa a ligação”, definir algo [...] não é uma ligação explícita e rigorosa, como numa peça clássica [...] é mais livre, mais poético. [...] O próprio ASCH é notas, é um cidade, é também letras do nome do Schumann...então, é tudo isso ao mesmo tempo, não é uma coisa só, é musical, biográfico e letras, literário, ligada ao tema literário do Carnaval, que é o tema de várias coisas diferentes juntas, contrastando. [...] é mais peças que estão junto, justapostas, contrastando, que se unindo numa coisa só.*

*[...] Não se trata de Schumann ter dificuldades técnicas, ele desenvolvia quando queria um tema. Às vezes da à impressão que ele queria colocar muita coisa numa música só, e ficava uma bricolagem, mas uma bricolagem maravilhosa. O Carnaval é*

*essa bricolagem assim, enquanto forma, enquanto projeto. Mas você viu, quer dizer, ouviu (risos), ouviu as Papillons (Op.2), já está aí, o projeto de pequenos elementos justapostos.*

*[...] Schumann [...] parece ter muitas ideias e o trabalho dele não é desenvolver bem nenhuma delas, mas colocar todas junto. Como um mosaico.[...] esse caleidoscópio de temas, que são esboçados e não resolvidos, toda essa imperfeição, inacabamento.[...] uma poesia belíssima e simples, fragmentada; é uma música das boas ideias inspiradas e coladas junto. Mas que colagem nossa ... um tapete incrível (risos),*

*[...] Que conheço de Schumann, ela é em si, a obra que conheço, um elogio do inacabado, do fragmento, do quase dito, do meio dito[...] é muito complexo, ambíguo. Um mosaico inacabado, acho que é isso.*

*[...] As Kreislerianas são como um Frankstein, várias ideias justapostas, em contraste explícito. Muitas ideias musicais, referências literárias, ritmos diferentes, texturas diferentes, um mosaico mesmo que vai passando [...]*

O uso da forma do mosaico, do caleidoscópio de pequenos fragmentos, forma barroca, imperfeita e inacabada, também visa uma estilização, uma formalização artística, uma fixação compositiva dos princípios da *improvisação* e da *experimentação*. Aqui se forma, segundo a pianista um paradoxo da poética schumanniana, a tentativa de aludir em obras “acabadas”, fixadas na partitura, a experiência musical viva, de um processo de criação artística. Ou seja, de certa forma, representar em uma obra acabada o processo de composição. Para a pianista, a representação do trabalho compositivo em seu “aqui e agora”/ *hic et nunc*, nas obras de Schumann – gesto articulado as noções de *experimentação* e *improviso* – é uma forma da linguagem musical tomar a si mesma como tema. O compositor, segundo a pianista, não busca em sua música encontrar uma forma acabada, mas usar as formas musicais com um “laboratório a céu aberto”, de modo que possa criar experiências musicais expressivas, que transmitam ao ouvinte tanto a experiência do processo de criação artística, quanto os seus anseios pessoais do compositor:

*Isso que tem no Carnaval, nas Kreislerianas, de ir para um lado, ir para o outro, mudar rápido de ritmo, um pedaço emendar na outra- como no Florestan, que emenda na Coquette-, isso dá a impressão, na obra acabada, de que é uma improvisação. É genial, parece que não é uma obra acabada, mas alguém compondo no piano, improvisando, ensaiando, experimentando coisas, variações [...] É um paradoxo, um humor*

*[...] Nas Kreislerianas, tem o início a experimentações de vários estilos de compor, de vários temas assim, que você encontra em outros autores melhor desenvolvidos. Em Schumann fica uma experimentação.[...] Uma experimentação que é artificial porque se apresenta como artificial, porque mostra claramente que é uma experimentação*

*[...] é um representação, não é um improviso em si, é um grande trabalho meditado, mas que sugere, né, parece uma improvisação, é um paradoxo.*

*[...]É isso sabe, tem um pouco de tudo em Schumann. Ao mesmo tempo tudo inacabado, mas porque é tudo um pouco de improvisação em si. Uma coisa importante de assim, de perceber, com o contexto geral, é que no romantismo existe, posso tá falando besteira, mas o abandono do classicismo é um pouco o abandono da norma, e meio que a arte toma o caminho da investigação de si mesma, sabe? Se você pega Haydn, você tem lá todo o fundamento de uma sonata, assim, como deve ser uma sonata. Não deixa de ser uma investigação, mas o resultado é um formato, um modelo, né? Em Schumann é o inverso. Existindo essas formas, ele explora elas, ensaia mudanças, possibilidades, subversões da forma. Mas isso também tem nos outros. Acho que a diferença de Schumann é que nele essa investigação fica na obra, tá representada lá. [...] Isso, achei que queria dizer! (risos) A Fantasia ou a Sonata em Fá sustenido menor elas na sua forma própria são investigações, se apresentam como tal. É um jogo de espelhos, ele devia rir muito de fazer isso. São obras cheias de contrastes e paradoxos que são em si uma investigação. Se você me perguntar, e eu puder dar uma filosofada (risos), eu acho que, comparando, no trabalho de Chopin e Liszt, [...]no trabalho desse dois existe a busca, a partir de experiências, de uma nova forma acabada.*

*Já Schumann é outra coisa, ele tenta é o inverso, ele toma criativamente as formas... não só as formas, tudo que está ao redor, sua vida..., ele toma a forma para criativamente criar uma experiência musical, uma experiência com o ritmo, com a harmonia, com os sentimentos contraditórios, com as referências literárias. Eu acho que o Carnaval é a representação desse laboratório a céu aberto, que é toda a obra do Schumann; quer dizer, a que eu conheço. [...]. Schumann é um compositor muito complexo, ambíguo. É, hesitante, tem muito improviso e hesitação.*

*[...]A música vacila, tateia, tenta se encontrar. A forma é usada até onde ajuda a expressar, não tem mais que isso. Por isso o improviso, parece que é mais uma coisa de arrancar uma mensagem do que uma forma perfeita. É imperfeita, quer coisa mais imperfeita que essa Fantasia, assim, dentro dos padrões clássicos. É barroca, romântica, desequilibrada [...]Se alguém fala que essa peça é um ensaio, é um pouco demais, é claramente uma peça acabada, terminada. Mas isso de colocar no papel algo que parece um ensaio, isso é genial, e muito difícil de fazer, não é só querer. [...] Tudo em estilo, representado, não dá para representar esse momento de escuta ou de compor espontâneo sem muito estudo... estudo não, musicalidade, não é só estudo.*

*[...] Assim, se você pega o Carnaval, é uma peça todo que... é isso, que parece um ensaio, ela representa um ensaio, um improvisação. É como uma metalinguagem, é um música que representa o processo de produzir, de compor. Louco, né?*

Segundo a pianista, as “experimentações de Schumann”, construídas a partir essa lógica fragmentária visa, algumas vezes, justamente “quebrar” a percepção da peça musical como uma obra completa em si, fechada, completa, acabada. Como exemplo, ela descreve as peça *Eusebius* e *Florestan*, que, seguindo princípios diferentes, constroem, segundo a pianista, a impressão estética que aludiria ao caráter inacabado, indeterminado da atividade artística, que atravessaria cada obra artística, mas não se reduziria a nenhuma delas. Aqui

temos um paradoxo de Schumann: a peça acabada e fixada na partitura representaria o fazer criativo que da origem da obra.

*Você vê o Eusebius, ele tem essa repetição, despreziosa, não tem nenhuma promessa de algo maior, uma coisa que vai embora, desenvolvida. É um tema, muito bonito, que vai se repetindo, várias vezes, essa mesma coisa. [...] Sabe até que parece, quando a gente fica repetindo um trecho tentando achar a melhor forma de tocar, variando, mudando. E é uma variaçãozinha sobre um mesmo tema, que poderia ir embora, continuar, com outras formas, e voltando, A, B, A, C, e por aí vai. Sempre a mesma coisa, e sempre diferente. [...] Até porque, além de mudar a textura, tem uma flexibilidade rítmica, né, tem compasso em sete, em cinco com três, em quatro, certinho, tudo na mesma peça. Isso da impressão de ser uma experimentação, você acelera só um pouco para incluir uma nota a mais, você varia numa textura diferente. Sem compromisso. Essa versão do Freire, ele ralenta no final. Eu não faria, daria a impressão que ia para aqui (parte B) de novo, mas aí atacava o Florestan, assim de supetão (risos), quem sou eu né, falar que faria diferente do Nelson Freire (risos). Mas na partitura, ó, não tem ralentando. Eu faria o contraste sem qualquer preparação, bem maluco mesmo.*

*[...] No Eusebius é essa coisa para dentro, tipo uma meditação. Uma composição também, mas assim, não quando você acaba, mas quando ta criando a composição, experimentando. Já o Florestan, é outra coisa, é extrovertida, é para fora e não é melódica[...] tem uma música dentro de uma música, e ele também esta incompleto [...]você percebe que tem uma Papillon no meio(referência a segunda peça de Papillons Op.2)? Então, o efeito é de revelar a própria obra como improviso, quebra a unidade dela, quebra a forma acabada.[...] primeiro, que tem essa interrupção, para tudo e tem uma outra peça, que é sugerida, que é um outra peça do Schumann, em outro ritmo, bem melódica, nada assim, doida [...] e aí, o fim, ve que ela acaba no meio, formalmente, mas ta no meio, na Sétima (no sétimo grau da tonalidade da peça, Sol menor). O fim do Florestan, essa modulação para a relativa maior, está já na outra peça, liga as duas, Si maior que é o tom da Coquette, não?[...] Então, você entende que eu quero dizer, de ta inacabado, e ser uma construção explícita, da para você ver? A peça não ta nem amarrada, começa sem preparo, de uma vez, não tem introdução, preparo, parece que vem do nada. Também não tem fim, o fim ta na outra peça. E por dentro né, não ta fechado, de repente abre para um outra peça do Schumann [...] É então, eu acho, uma representação da música sendo feita, improvisada [...] uma tentativa, um gesto, mais um mensagem[...] uma coisa sugerida, não dita de uma vez*

*[...] Peças assim subvertem, né, a ideia de peça clássica, porque o fim, a obra acabada, imita o processo, o lance do fazer. Inverte as relações, o fim busca o meio, não o meio busca o fim. Isso, isso que eu queria dizer, que acho genial. Representa o processo de compor, que não tem fim, sempre inacabado.*

Nesse espaço de abertura da obra para além de si mesma, segundo a pianista, se revelaria na obra a presença do seu criador, a partir de uma alusão a dependência da obra dos gestos daquele. Ou seja, da destruição da ilusão estética que confere completude e autonomia a obra, surge a presença do compositor:

*[...] onde a obra parece incompleta, nos enxertos que tem, assim como na referência ao que Schumann lia, ou alguém que amava, e tudo mais, faz que eu sinta que o Schumann ta ali [...] Entende? Se a obra é acabada, o compositor é só um nome. Mas se ela parece inacabada, uma coisa ensaiada, fica a marca dele. Porque não obedece a lógica do modelo, mas o capricho do compositor, a imaginação dele, do sentimento dele. A forma não é a busca, é só um meio para a expressão dele.*

*[...]É um pouco que eu disse, é como ... sabe uma pintura que fica nela marcada a pincelada do pintor? Mesma coisa, toda pintura, toda tinta é obra do pintor, mas ele pode fazer de um jeito que explicita isso, deixando marcas de pincelada visíveis, como o Van Gogh, aquelas voltas, giros, como chama [...] aquelas marcas. Deixar a marca humana na obra. Eu acho isso, que o Schumann deixava, se divertia mesmo deixando a marca do compositor na composição. Não deixava as obras terem vida própria, aparentarem serem algo assim, algo acabado e sem a mão humana, algo assim, não sei explicar melhor. [...]deixava a marca dele não só nas referências, da biografia, dos heterônimos, mas na forma mesmo, parecer ensaio.*

A “musicalidade” de Schumann, sensibilidade pessoal expressa pelas obras, segundo Helena, vai muito além de uma aguçada percepção das estruturas musicais. A musicalidade de Schumann, segundo a pianista, é a capacidade de ouvir os sons, audíveis ou em latência, que envolvem toda a existência, e trazê-los para o mundo sonoro, misturando-os e tornando-os matéria de uma mesma expressão poético-musical:

*Toda essa estética um pouco disso, as rupturas bruscas nos temas que indicam que era um homem compondo, inventando.*

*[...] Eu imagino Schumann como um cara que acordava de manhã, ia tomar um café, e no caminho da rua ia vendo as pessoas, as coisas, e vinham melodias sem parar em sua cabeça; e olhava para dentro e tentava entender como aquilo virava música dentro dele, a, a composição era uma experimentação dessa vida musical [...] é como se ele olhasse para o mundo, para as paixões, para os gestos da pessoas, e em tudo ele escutasse música, e aí ele faz um pedaço que é essa música, que tá escondida no dia a dia.*

*[...] como a música vive na vida da gente; assim, entre os amores, amizades, sofrimento, uma música colada na vida.*

*[...]Mas que claramente existe algo de sobrenatural no que Schumann ouvia, havia, um talento incrível para ouvir, mesmo aquilo que não tem som. Coisas como a amizade, a hesitação, a paixão, não tem som em si, ele inventou né?*

*[...] e ele pega tudo isso, as paixões dele, seu amores, a literatura que ele lê, tudo isso dentro dele vira música, e aí ele põe para fora.*

*[...]Assim, eu já compus algo, já toquei, assim, inventando, pensando em um amigo ou amor que tenho saudade, como na Chiarina e em Chopin (cenas do Carnaval). Esse processo, essa brincadeira ao piano, eu acho que Schumann no Carnaval. Schumann transforma esses aspectos em estilo, em um jeito... É um jeito, um estilo, por isso é tão difícil tocar Schumann.*

Eles aspectos poéticos – as diversas expressões afetivas e contrastantes, a estética da imperfeição, do inacabamento, da incompletude, assim como a percepção da presença do compositor na peça musical- confeririam a obra de Schumann um expressão de humanidade:

*Ele pinta vários pequenos sentimentos humanos em forma musical: hesitação, tropeços, acessos de mania, de alegria, melancolias. É uma obra bem humana.*

*Carnaval, é uma pequena alegria humana, tem até um pouco de angústia, de dúvida, de hesitação. [...], é uma obra humana, a gente sente que foi um homem que fez [...]. Ele meio que mostra a relação do homem comum, com a gente, da gente com a música*

Esse universo musical complexo, múltiplo, cheio de paradoxos, para a pianista, não gravita em torno de um centro, que seria o *estilo* do compositor.

Se Helena percebe, nas obras de outros compositores, uma articulação fundamental entre as composições a partir de princípios técnicos-poéticos que formariam o *estilo* do compositor- o que auxiliaria o intérprete na passagem de uma obra para a outra-, no caso de Schumann, a intérprete não encontra esse princípio unificador; a poética de Schumann seria dotada de uma pluralidade radical. Isso dado, o intérprete de Schumann, sem ter poder contar com diretriz gerais de um estilo, teria que , para cada peça, se arriscar a *inventar* uma forma de interpreta-la. Ao se deparar com o trabalho de Schumann, o intérprete teria que se haver com a singularidade de cada trabalho, tendo que estudar meticulosamente cada uma das obras- pois elas sempre guardam segredos particulares-, e de forma a dar uma forma poética, uma unidade interpretativa, aos aspectos diversos, contrastantes e contraditórios que se alojam nas peças de Schumann.

*Em geral a unidade do estilo é uma coisa que surge na maturidade do compositor, e a gente reconhece a peça dele a partir disso. É isso! Se você ouvir duas peças de Chopin , você percebe que algo elas tem em comum. Já em Schumann, não vejo isso. Não sei, pode-se dizer que ele nunca atingiu esse ponto de singular, de ter seu estilo. Não sei, parece que o projeto musical dele não era esse.*

*[...] Porque assim: todo compositor que você começa a estudar, mais cedo, mais tarde, você encontrar como um estilo, algo que unifica o jeito de tocar os trabalhos dele; ou, pelo menos, assim, os trabalhos de uma época, de uma fase. Pensando em ciclos, por exemplo, se você pega os prelúdios de Chopin [...], em Chopin, os prelúdios, são todas peças bem diferentes, mas algumas regras, algumas questões técnicas, de estilo, a gente acaba percebendo que atravessam a obra toda, todos os prelúdios. Assim também os Estudos. [...]*

*Já o Carnaval, não tem isso, e também o Concerto para Piano (Op.54), e as Kreislerianas... a Fantasia [...] Essas obras tem muito pouco a ver entre si, pouco ajuda estudar uma para estudar outra. Ajuda um pouco, mas cada peça do Schumann exige- quer dizer, isso é para mim né, não sei-, para mim cada peça do Schumann*

*exige uma atenção muito especial. Sempre tem algum segredo escondido. Com a borboleta na peça do Carnaval, toquei anos sem saber que pertencia a outra peça, que tinha esse detalhe.*

*[...] Isso faz ser muito difícil tocar Schumann, até porque sem a referência a um estilo, a música vira uma armadilha, tem que ter uma análise minuciosa. Como todo compositor, todos exigem, mas em Schumann é diferente, você não tem que ir pelo já sabido, você tem que inventar*

*[..]Schumann é uma música muito inteligente. E é uma coisa que não dá para ter uma teoria geral de como tocar Schumann, como bem Bach, Mozart, Chopin [...] você vê que é um detalhe que convida a gente a ouvir, a ouvir o que tá tocando, a se divertir, imaginar... nem sei se todos os pianistas vem esse detalhe, o que toquei primeiro, essa continuidade do jeito que eu vejo (risos). Eu acho que sou meio louca que nem o Schumann (risos), ajuda na conversa.*

*[...] Mas acho que o principal, assim, como pianista, é colocar a dificuldade de tocar as peças de Schumann. É tão cheio de facetas, de sentimentos contraditórios, de mudanças bruscas, é um universo muito difícil de unificar, de dar uma forma, um estilo, sabe. Uma interpretação. Por isso gostei dessa gravação do Freire, ele consegue, ele tenta dar uma unidade no Carnaval.*

Sobre a loucura e o sofrimento do compositor, a pianista considera que a composição musical é inseparável da existência de quem compõem, como todas as suas experiências singulares. Segundo a intérprete, o compositor cria sua obra fazendo uso de si mesmo, do seu modo sentir e compreender. Logo, a obra revela, de certo modo, o modo de ser da interioridade e da sensibilidade do compositor. No caso de Schumann, a obra revelaria uma sensibilidade aguda, uma interioridade que é profundamente mobilizada estética e afetivamente mesmo pelas experiências mais cotidianas, e uma interioridade dotada de um imenso poder criativo, assim com necessidade desesperadora de inventar e se expressar, ou seja, colocar em obra musical o sons que escutava em sua interioridade. Segundo a pianista, a experiência de uma sensibilidade a flor da pele, assim como exigência de criação que urge do interior, aspectos da subjetividade de Schumann que tornam possível sua obra, ao mesmo tempo podem configurar experiência subjetiva similar à loucura, capaz de produzir intenso sofrimento e desespero, ao ponto do insuportável, da exaustão psíquica, e do enlouquecimento. Ou seja, sentir com muita intensidade, assim como ser a todo momento atormentado pela urgência de criar e se expressar, em sua dimensão maravilhosa, e também na aterrorizante, se articula a loucura.

*[...] Eu imagino Schumann como um cara que acordava de manhã, ia tomar um café, e no caminho da rua ia vendo as pessoas, as coisas, e vinham melodias sem parar em sua cabeça; e olhava para dentro e tentava entender como aquilo virava música dentro dele, a, a composição era uma experimentação dessa vida musical [...] é como se ele olhasse para o mundo, para as paixões, para os gestos da pessoas, e em tudo*



*ele escutasse música, e aí ele faz um peça que é essa música, que tá escondida no dia a dia.*

*[...] é não sei, se tem loucura, eu acho que o que eu disse, eu disse que acho, não sei se tem loucura. Acho que, de qualquer modo, ele era alguém que produziu uma obra dessa. A gente faz o trabalho com a gente mesmo, com o modo que a gente vê, sente, escuta, e aí trabalha as coisas. (Schumann) Devia ser uma pessoa muito sensível, assim, sensível demais. E muito inventivo, criativo, às vezes eu perco o folego com o trabalho dele, parece uma necessidade desesperadora de inventar, de criar, de dar vida a música. E é muito íntimo; não mudo que eu falei, é uma obra humana, a gente sente que foi um homem que fez, e é bem triste imaginar que foi assim que foi a vida dele. Parece até mentira.*

*[...] Chopin também morreu bem cedo, e sempre foi meio triste né. E a gente sente na música. Se me perguntasse se Chopin era triste, eu afirmava com certeza, um príncipe melancólico. Mas isso do Schumann... se você me fala que ele não aguentou a vida, a vida da gente, e pulou no rio, eu também ia entender, né? Mas isso das vozes, isso do delírio, eu não vejo. Sobre a fragilidade, eu coloco que disse: é um trabalho, o Carnaval, que mostra um homem frágil, desequilibrado... não no mal sentido, mas no sentido do imprevisível.. um romântico. [...] Eu pensaria em cansaço, não sei, exaustão da vida, dá para ficar louco de cansaço, de exaustão?*

*[...] Eu acho que Schumann escutava sons sim. De onde viria esses temas estranhos e maravilhosos, que aparecem aos montes nas obras dele, aos montes? Bach também ouvia Deus em música, eu acredito nisso de verdade. E isso pode atormentar muito, exigir um trabalho incrível, para responder a esse assédio do som, essa exigência de trabalho. Do mesmo jeito, talvez ligado a isso, não sei se alguém tão sensível, que sente tanta coisa pelo som, sabe, consegue viver nesse mundo sem enlouquecer, deve ser atormentador. Mas isso de vozes, aí já não sei, isso de ser algo que surge depois da exaustão (risos), olha eu dando uma psicóloga. Essa coisa mais de surto, de delirar, não sei, não tenho que falar disso. Mas que claramente existe algo de sobrenatural no que Schumann ouvia, havia, um talento incrível para ouvir, mesmo aquilo que não tem som. Coisas como a amizade, a hesitação, a paixão, não tem som em si, ele inventou né?*

## **Comentário**

Na percepção de Helena, a música de Schumann é extremamente singular. Ela é dotada de um poética extremamente rica, plural, multifacetada, marcada pela diferença e pelo intenso movimento de contraste, pelo choque da diferença e a necessidade de expressá-la e formalizá-la.

Para dar forma estética a essa pluralidade mutante, Schumann faz uso do mosaico, o conjunto caleidoscópico de fragmentos. Através dessa escolha, o compositor foi capaz de articular a individualidade de cada “momento musical”, e preservar, no interior de uma unidade instável, a multiplicidade e noção de movimento e transformações constantes.

Também foi capaz - através do inacabamento, da imperfeição e da abertura constitutivos da forma escolhida- formalizar esteticamente o processo de composição, a forma viva da música, deixando nas frestas de cada peça a presença inelutável do poder criativo que as gerou, o gesto do compositor. Assim como manter em suspenso o sentido da peça musical, conferindo a ela sentidos potenciais diversos, criando uma forma musical aberta à imaginação e sensibilidade do espectador e do interprete. Segundo Helena, todos esses aspectos se articulam com o impulso, as vezes também expressa em jogos no interior da obra, de destruindo sistematicamente a ideia de unidade e inacabamento da obra artística, afirmar que esta sempre vai para além de si mesma, que ela é testemunha e parte de um processo poético interminável de experimentação, sensibilidade e criação artística.

Na relação entre arte e vida, Helena percebe, a partir da música, a ação poetizante de uma sensibilidade singular, a de Schumann, que consegue ouvir em toda a existência uma vida melódica, e assim, a partir desse princípio, consegue unificar em uma mesma linguagem musical dimensões diversas da vida do compositor: o amor pela literatura, o encantamento do cotidiano, as relações amorosas, as imagens oníricas, etc.

Todos esse elementos, que são regidos pelo signo da pluralidade, fazem com que seja impossível conformar a poética de Schumann na identidade do estilo, o faz com que a música do compositor seja um desafio particular para o interprete, que sempre deve se arriscar a criar um interpretação singular para cada peça de Schumann.

Todos esses elementos, na percepção de Helena, conferem a música de Schumann uma extrema humanidade. Humanidade que é signo da extraordinária capacidade de poetizar a vida, mas também é signo de uma tremenda fragilidade. E é aqui que encontramos o modo com que Helena entende a loucura do compositor, articulando sua vida e sua obra. Tal abertura subjetiva para a dimensão sensível e poética da existência teriam condenado Schumann a um trabalho enlouquecedor. Atravessado pelo excesso poético da realidade, e atormentado pela urgência de dar forma a música do mundo que nele se fazia ouvir incessantemente, Schumann teria uma existência poética mas também atormentada, e foi progressivamente sobrecarregado, devidos as demandas excessivos feitas a sua individualidade. Ou seja, na percepção de Helena, a loucura não é um evento externo a obra, e que nela seria expresso. A loucura, enquanto sofrimento psíquico, seria testemunha e resultado de um sensibilidade excessiva, uma abertura avassaladora a poesia do mundo. Ou seja, sua música não é expressão da sua loucura, evento exterior ao fazer artístico. Sua obra

pertence e da testemunha do mundo poético, que conferiu a Schumann um existência criativa e sensível, mas também consumiu, como fogo, sua vida mental.

## VI - Estela e o Poeta

Estela, 68 anos, é pianista e professora de piano. Estela e eu nos conhecemos no período em que ela foi minha professora, época que em que eu já conhecia seu interesse especial pela música de Schumann, entre outros compositores românticos. Seu repertório é composto, na atualidade, de Schumann e Schubert. Após o primeiro contato pessoal - um café em que pudemos relembrar o período de convívio, assim como pudemos nos atualizar dos projetos um do outro, marcamos um encontro na casa da pianista, para realizar a entrevista. Além de fornecer uma apreciação interessantíssima da música de Schumann, Estela gentilmente ensaiou algumas peças do compositor especialmente para o nosso encontro.

O primeiro ponto a destacar é a crítica sistemática que a entrevistada faz às leituras psicopatológicas e biográficas da obra de Schumann. Segundo a intérprete, a relação entre a vida do compositor e a obra é mais complexa, possui vários atravessamentos, em especial dos aspectos particulares da sua proposta poética. Segundo Estela, as perspectivas psicopatológicas e biográficas são empobrecedoras, tecem relações arbitrárias e sofrem de uma obsessão de explicar de forma simplista uma articulação complexa. E tal leitura é imprópria para a interpretação musical.

*Olha, eu sei que você é psicólogo, mas eu não concordo com a leitura psicológica do Schumann, como compositor (risos). Assim, se quiser eu falo da música, das coisas musicais, o que ajuda a tocar [...] Assim, não que não tenha essa dimensão, ele mesmo quis colocar a “alma” dele nas peças. Isso tem a ver com a época, o Romantismo. Mas, é que quando a pessoa faz isso (colocar a sua alma nas peças), e especialmente no caso da música, tem que ver direito como ele fez isso, e se é importante para quem vai tocar, e onde que é importante. E que ponto se justifica, musicalmente, se interpretar assim? [...] Eu não acho que a obra do Schumann, é um diário, vamos assim dizer, algo que tem a ver só com biografia dele, como o retrato das emoções dele, verdadeiras. Eu acho muito empobrecedor, muito ingênuo até ( ver a obra como um tipo de biografia)[...] quando a pessoa se coloca na obra, se coloca em uma música, vira outra coisa, mais que só um retrato dela mesma, ela se coloca como artista, e isso tem várias dimensões [...]. Até porque, ela resolveu fazer uma música, né, então ela não fez uma autobiografia (risos)[...] Ele vai lá e compõem a “Chiarina”, e não escreve “Eu amo a jovem Clara”, ou “dia x eu vi o Paganinni”, e deve ter um motivo para fazer isso, fazer música [...] E o motivo, eu acho, a relação do compositor com a música, o projeto dele diz mais para quem toca do que o fato de, naquele ano, ele ter amado tal pessoa, ou perdido um parente. A coisa mais artística mesmo.*

*[...] Com a coisa da doença, eu “pego” mal [...]. A biografia já “forçam a barra”, que tal nota era o nome de Clara, que tal canção é ele fez para tal pessoa, é uma coisa meio que nem signo, sabe (risadas), é só achar uma ligação que talvez seja coincidência, e daí vem toda uma construção, explica tudo, como essa coisa dos signos, signos do zodíaco (risos). [...] Mas a gente ouve “Clara” na Sinfonia, na Sinfonia “Clara”? Você ouve? Não, a gente ouve notas, muito triste, tem uma coisa triste que pode remeter à amada, mas é isso. É mais alusivo, e depende de quem escuta, quem toca. [...] Aí a coisa da doença mental, nossa, é mais mais arbitrária. Schumann era bipolar, tinha esse transtorno. E aí Eusebius e Florestan são , né, fotografias disso. Ele era bipolar, isso fica na obra. E acabou? Explicou tudo? E toda a literatura que ele lia, que oferecia esses modelos de gêmeos? E o projeto dele, como compositor, não conta? [...] Eu acho muito assim, desculpa, é falta de espírito, de interesse pelo compositor, ver nessa forma simples, pobre [...] Eu acho , sabe, que a gente inveja e não entende os gênios, aí tem que achar uma doença neles e aí falar “ahhh, é por isso que ele é melhor que eu” (risos). Não aceita que tudo que é genial não tem explicação assim, simples. Senão, até né, todo mundo que é bipolar era gênio.[...] Não que o Schumann não fosse bipolar. Pelo que escrevem, os biógrafos, ele era, né? Você que não acha, assim, pela biografia. Ele tinha também dupla personalidade né? é coisa de psiquiatra, psicólogo, o problema que ele tinha.[...] Questão é que acho que isso me explica pouco , assim, me ajuda pouco a entender as peças. Eu prefiro a própria descrição que Schumann faz dos pseudônimos, lá ta umas pistas paratocar. Sabe, o “elan” da coisa, dos duplos, dos gêmeos?*

Segundo Estela, a biografia é um material importante, mas não como crivo de inteligibilidade da obra. Segundo a intérprete, de acordo com a auto-imagem de “poeta” que os românticos faziam de si mesmos, os aspectos biográficos eram relidos por eles a partir de seu ponto de vista, este sempre fantástico, poético, artístico. Nesse sentido, Estela compara a visão que os românticos tinham de sua biografia à prática dos diários pessoais, muito comuns no romantismo, que seria uma prática que visava poetizar a vida cotidiana, de misturar a vida “real” como a ficção. Estela entende que os aspectos da vida inspiravam as obras românticas, não estão representados nelas “tal como foram”. Tais aspectos pessoais aparecem nas obras transformados pela fantasia, e “encaixados” na imagem do “poeta”, auto-imagem idealizada. Dado esse entrelaçamento do poético e do ficcional, a biografia não teria uma relação com sua obra muito diferente da literatura, no caso de Schumann: ambas servem de referência para uma inspiração livre. Desse ponto de vista, entender o modo como Schumann percebia a si mesmo é fundamental para entender a sua música.

*[...] o Schumann é diferente do Fernando Pessoa, mas também é diferente do Hemingway [...] Pessoa cria os pseudônimos quase só do imaginário, e o Hemingway coloca a vida dele, assim, no cru, a Guerra Civil, alguns eventos da vida dele, aí sim é autobiográfico, mais factual. Mas mesmo assim, nunca é uma biografia, é arte, tem mistura de várias coisas, ainda que o que o artista viveu seja fonte de inspiração. Mas é mais “realista”, por assim dizer. No Schumann, ele mistura em*

*todo lugar a realidade com a imaginação dele[...] e isso tem a ver com um ideal de artista, de vida, não era só o Schumann.*

*[...] A biografia tem muito a ver com a obra do Schumann. Tudo a ver. Você vai me chamar de louca, porque eu disse que não tem a nada a ver. Mas tem a ver assim: a biografia é mais uma coisa, mais um material, entre outros. Mas um material, uma fonte de temas muito rico e, assim, precioso para eles, para os românticos[...] As pessoas levam muito a sério o que os românticos falavam sobre ser a vida deles. Entendem como se, assim, “eu torci o pé”, é isso que vou expressar na música. Não vejo assim. Eu acho que, e isso tem a ver com o Romantismo, eles queriam fazer peças pessoais, que falassem deles, do modo como eles veem as coisas, que é um modo poético, cheio de fantasia. Aí entra o modo como veem a si mesmos, você já leu os texto do Schumann? Ele se via como um poeta genial, tinha consciência disso. Aí, se colocar como poeta faz parte do “show” dele, dos românticos, criar essa imagem. E é assim que ele coloca a biografia dele, de forma poética, não é literal.[...]Engraçado que é a época, eles eram sonhadores. Diferente do século XX, pode ver, quando o artista no século XX põem coisas da vida dele, na literatura, na pintura, é sempre coisas dolorosas, as que mais doem.[...]*

*Olha, diário, o diário mostra bem isso. Schumann, você deve saber, escrevia obsessivamente no diário, um coisa doida. Você já fez diário?Não? Então, na minha época a gente fazia, as meninas, as meninas pelo que eu sei. E você vai , tem um dia e troca um sorriso.[...] Troca um sorriso com um menino feio, espinhento, ele toca na sua mão, nossa! Aquela coisa, parece que vai morrer !(risos). Então, você chega em casa e escreve “um menino não muito feio, apesar de espinhento, tocou a minha mão e deu uma vertigem, talvez sexual”?! (risos) Você fala a coisa assim, preto no branco coisa em si? Não, você romanceia, escreve “ Esse rapaz, que eu nunca vi antes, mas lembro de alguma memória etc, me olhou e eu senti algo de especial, como se ele me dissesse secretamente que gosta de mim” e por aí vai. Escreve um romance. Assim, to exagerando, mas é isso, o diário é uma coisa de você valorizar o seu cotidiano, o que acontece, mas no momento que você escreve [...] você coloca do ponto de vista da sua imaginação. Você um pouco que finge que você é princesa, que o espinhento é príncipe, no fundo é isso. Então, o diário, é uma mistura da vida real e a vida da fantasia. E uma coisa de falar com si mesmo, afirmar que sua vida tem algo de mágico. [...] E aí que eu acho que é bem interessante, você passou a noite em claro escrevendo que era uma coisa mágica, que no outro dia talvez você perceba mais mágico mesmo. Parecido com a coisa que a gente tem com a arte, ela dá isso, uma visão mais poética da realidade [...] isso que é a loucura no romantismo, que até falta hoje em dia. Por isso tem que tomar cuidado com que se lê, o que se escreve sobre si, ainda mais no romantismo. Tem muita ficção.[...]*

*Ele encaixa a vida dele na ideia de poeta. Mesmo que ele não amasse tanto a moça x, na música que dedica a ela ia parecer que era amor da vida (risos) [...] Alias, a coisa é tão mais imaginária do que fato, factual, que a quando ele não tinha um amor de fato, inventou a tal condessa ABEGG, ela não existia , sabia. O Schumann era tão brincalhão, que inventou a própria inspiração, porque as letras eram notas boas para compor. Que nem, né, o Don Quixote, a Dulcinéia, se existia ou não tanto faz, importante é a ideia dela, a inspiração para ele fazer o bem. Não pode levar ao pé da*

*letra, assim, literal, são mais imagens para a gente se guiar, se inspirar ao interpretar. São sugestões, e você coloca onde faz sentido musical.*

*A mesma coisa com a literatura. Você não vai achar uma música que é uma foto, um representação de um livro do Jean-Paul, dos caras que ele lia. Se tentar ver assim, não acha nada. É uma leitura musical que ele faz da obra, ele pega o clima da coisa. Também é assim que é a biografia, mais como um livro[...] Um livro importante! [...] mais um livro do que se inspira do que algo que aparece, tal como é, na obra. A vida, a literatura, uma paisagem, uma lembrança, tudo era fonte de inspiração, inspiração livre. Um[...] Porque os românticos se levavam a sério, como pessoas, como poetas, mas não é algo que sozinho explica a música. [...] Aí, é importante ver a biografia, para ver não que tá na música, mas como o Schumann se via.*

Ao relativizar a relação entre a vida biográfica e a obra, a pianista explora a questão do poeta. Segundo Estela, é a imagem do poeta romântico, as aspirações dessa figura até certo ponto imaginária, que melhor guiam o entendimento da poética de Schumann, que melhor esclarece os principais aspectos de sua música. Seria essa imagem que guiou a trajetória artística e intelectual do compositor, trajetória contextualizada no Romantismo. O poeta é aquela figura ideal do artística, que se destacando da percepção e sensibilidade comum, está em constante estado de inspiração poética, e pode encontrar em qualquer aspecto da realidade um tema para a arte. E se esforça permanentemente em unir tudo, em um mesmo movimento criativo e pessoal. O poeta é como um “improvisador da criação”:

*Então, eu penso assim, para tocar o Schumann, entender as músicas dele, mais que saber que ele escreveu a música no ano que tava apaixonado, ou que ele escreve tal coisa quando tava deprimido, o que a pessoa tem que saber é o que é o poeta, o poeta romântico. Aí toda música do Schumann, para mim, faz sentido [...] Claro, pode sim, acho que tem a ver, ele ter escrito as canções no ano que tava separado de Clara, ele se sentiu inspirado, talvez. Tava sem dinheiro também. Mas como elas foram escritas, aí que tá. Tanta gente apaixonada aí que não consegue escrever nem um sertanejo (risos). [...] Schumann era um homem muito culto, e por isso muito sensível, e muito inteligente. Mas se ele fosse essa mesma pessoa em 2015, bom, ia fazer alguma arte conceitual, ou essas músicas que ninguém entende, só barulho. Ai que eu falo que o poeta, a ideia do poeta, que ta no Schumann, é central.[...]*

*E isso sim, tem tudo a ver com a música, a imagem que ele tinha de si, de poeta. Aí, sabendo disso, você entende o final das “Cenas Infantis”, “O poeta fala”, “Der Dichter Spricht”, aquela coisa maravilhosa.*

Estela gentilmente tocou a peça “A criança adormece”, seguida da última cena, “O poeta fala”. Diz que a cena é importante tocar “a criança dorme” antes, porque ela é, na verdade, a última peça do ciclo, que se encerra na relativa menor da tonalidade de início (Mi

menor/ Sol Maior). Em seguida toca “O poeta fala” algumas vezes, indicando que esse epílogo musical é a representação do poeta, pois é uma forma musical livre, descompromissada. Esse epílogo sugere que o poeta, aquele que “contou” todas aquelas histórias para crianças, ou aquele que lembrou das suas memórias- a pianista enfatiza que essa ambiguidade é intrínseca a peça-, agora hesita em encerrar sua declamação ou continuar sua melodia, sua “Fala”. Por fim, o poeta resolve encerrar sua música, mas apenas por hora. Ele, o poeta, promete em outro momento retomar a sua improvisação musical que é a expressão da sua alma.

*Ela é essa imagem do poeta. Ele nunca diz tudo, um tanto ele fala, e um tanto guarda para si, mas o que surge é maravilhoso. Tem muita melancolia, nostalgia no fim, o poeta é nostálgico [...] Aí ele resolve que “por hoje chega”. Só por hoje, é um ciclo, amanhã ele continua.*

*O poeta é assim, é uma coisa romântica, o poeta é um homem, um espírito que se destaca. O poeta, compositor, o artista, esse homem gênio, vê tudo como poético! Ele é sentimental, [...] enquanto a gente vê uma árvore, um chinelo, ele vê uma oportunidade de fazer poesia. É isso que o torna destacado, superior. [...] Você nunca teve esse amigo, fotógrafo ou músico, pintor, que toda hora ele acha uma foto que ele TEM que fazer, assim, no meio da rua, ou uma melodia que vem que ele TEM que escrever, senão ele perde, é do momento? [...] Então assim, essa imagem que surge no Schumann, as vezes é nomeada, mas as vezes não[...] O poeta é esse homem, sonhador e solitário, que tudo que ele vê, ele vê de forma artística. E ele vai querer então transformar tudo em arte, ele vai se inspirar em coisas muito, as mais diferentes, e vai tentar juntar tudo na arte dele. E vai inspirar em coisas que fazem parte da vida dele.[...] Não vai, por exemplo, fazer uma peça inspirada na tragédia grega, ou uma missa barroca, porque essas coisas não são mais atuais. Eles vão sair de uma torre de marfim, e tematizar tudo que ta em volta, de verdade. O material não tem que ser “nobre”, por assim dizer. Na verdade, quanto mais vagabundo melhor, porque mais fácil ele demonstrar a coisa dele, que é a visão dele que enobrece, não a coisa. Tipo, é similar ao improvisador, o grande improvisador: o fato de você dar para ele um tema, na hora, bonito ou feio, desinteressante, no fundo, tanto faz, e ele vai se destacar mais ainda se improvisar a partir de um tema feio, e fazer soar bonito, né?*

*Todos os homens cultos dessa época queriam ser esse cara, provar que eram! Taí porque o poeta romântico vai colocar, as vezes- mais o Schumann- vai colocar a biografia dele. Para provar que a vida deles, a vida assim, defato, é também poética. [...] A idéia central é de que o poeta pode perceber tudo como arte, e transformar tudo em arte, usar tudo como material artístico.[...]É essa intenção de Schumann, fazer boa música inspirado livremente nas coisas mais diferentes. Torna a vida toda em música, essa é o ideal estético dessa geração, desse tempo. Assim eles queriam ser vistos socialmente, profissionalmente, sendo compositores livres, que colocavam sua linguagem pessoal, que inventavam coisas novas. Ninguém, assim, romântico, quer saber do velho, do que já foi feito, não é autêntico[...]*

*Assim, essa era, vamos dizer, o ideal do artista na época, ser um artista completo, em todas as áreas demonstrar um fineza de espírito, uma fineza que fosse além dos limites, essa coisa hoje bem forte de especialista. Ser especialista era uma coisa mal vista, o gênio misturava tudo [...] e, principalmente, via relação em tudo, porque ele tinha a imaginação, a coisa que liga tudo. Liga o brilho das estrelas aos olhos da pessoa que gosta, ama [...] O Schumann, ele, em parte viveu isso, se dedicou a todas as áreas da música, e foi um crítico musical muito, muito, interessante, uns textos bem imaginativos, que era novidade da época. Tudo que ele fazia era novidade. Ele também, nisso, é bem a figura do poeta, do que faz algo pessoal. Que nem isso que toquei, das Cenas Infantis, não é uma coisa comum, era novo. E isso de pegar tudo, e tornar tudo arte, poesia, música[...] Colocar em tudo uma coisa poética, que nem a coisa do diário que te falei. [...]*

*E isso, para mim, essa ideia de poeta que anima essas músicas, esses conjuntos para piano, e também o ciclo de canções. Schumann escreve, no texto dele, que, algo assim, “existem várias artes, mas só uma poesia”. A ideia é que, para o gênio, não tem separação entre as artes, nem entre as coisas pessoais e a arte. E então ele tem que mostrar como pode ser colocado tudo junto. Schumann vai, justamente, criar possibilidade de juntar poesia e música literatura e música, entre outras coisas. Esse é o projeto dele. É uma coisa pessoal, não tem modelo.*

*[...]E aí que o Schumann é interessante, porque ele passa muitas vezes essa ideia de inspiração, de momento inspirado, passa isso na música, essa imagem do poeta. Na Kreislerianas, tem a entrada, toda a coisa do gênio inspirado, uma coisa virtuosística e passional[...] Mas a música mesmo, o trabalho musical é muito intelectual, trabalhoso, para dar essa impressão. Essa coisa do poeta é uma ficção.*

*[...] E isso é uma coisa específica do Schumann. A ideia de ser poeta, de se inspirar livremente para compor. Livre até certo ponto, né, a gente sabe sempre tem limites. Mas esse ideal inspirava todos os compositores da época, por isso os gêneros são mais “soltos”, menos rígidos.[...] Mas no caso do Schumann, ele faz alusão explícita as coisas, aos elementos em que ele se inspirou. Faz alusão explícita, e pega aspectos deles, da literatura, do temperamento dos duplos dele, pega o estilo dos outros compositores, como Chopin do Carnaval. Ele deixa mais explícito esse processo do poeta, de pegar tudo, se inspirar e juntar.*

A pianista entende que os aspectos de estranheza, de extravagância, de pluralidade, de intensidade, o “multi-tematismo” da música de Schumann se deve, portanto, à expressão da visão do poeta, e não à psicopatologia:

*É aí que eu digo que a coisa da doença mental, e da coisa da loucura, para mim é um erro. A música do Schumann é extravagante, cheia de mudanças, tem os caprichos e novidades, uma música que emenda na outra, enfim, tudo isso, porque eu acho que é um projeto bem pensado de representar o artista romântico, o “Dichter”, sabe, que constantemente está criando coisas novas, misturando as artes, as artes com as coisas da vida.[...] Por isso é mais fácil achar uma coisa assim, biográfica do Schumann na obra que no Chopin, Mendelssohn. Porque foi pensado, nessa representação. É projeto, não é loucura.*



Dados esses elementos, a imagem do poeta que guia as composições, Estela define que o pianista deve interpretar a música de Schumann a partir de complexo processo de resgate o ponto de vista pessoal do compositor. Para a intérprete, seria necessário recuperar as referências que Schumann usa em suas obras, ter contato direto com elas, e tentar entender de que modo particular o compositor trabalha, de forma criativa, com essas referências. O intérprete teria que descobrir quais os princípios musicais que Schumann deriva de suas referências:

*Aí que o modo de interpretar Schumann, eu penso, tem que se conectar, tem que entender o ponto de vista dele das coisas, das coisas que ele mistura. E isso não é explícito, é tudo implícito, é uma coisa do “clima”.*

*Por exemplo, pega as Kreislerianas. Eu sei que Schumann escreveu a peça fazendo alusão ao livro do Hoffmann, você sabe isso pela biografia. E tá no título, né? É o livro do Kreisler, o pianista louco. Não é o Schumann, mas o Schumann comendo querendo “pegar” algo do personagem, do livro. E sim, ele provavelmente, como compositor, queria que vissem ele como o Kreisler, mas só nessa peça.[...] Não tem nada a ver com as Cenas Infantis, do ponto de vista do “clima”. Do ponto de vista do trabalho harmônico tem, essa coesão harmônica que o Schumann dá para as peças[...] Se eu tentar caçar na obra alguma coisa exata do livro, não vou encontrar muita coisa, porque é música. Se fosse pintura, ou poesia, você faz uma imagem ou fala do personagem. Mas na música não é possível. Então que eu penso: que você pega o livro e vê como é que é. Eu fiz isso, muitos anos atrás, quando toquei a peça, tem até um estudo agora que sugere isso.[...] O livro, o clima do livro, é cheio de cenas meio enigmas, você fica meio sem saber. E de imprevistos, de coisas que acontecem e ficam sem resolução, uma bagunça. Eu acho, essa coisa quebrada e cheia de coisas diferentes que o Schumann pegou.[...] Então, por exemplo, eu posso, é justificado, eu reforçar a diferença entre os trechos, tocar mais “ralentando” em um trecho, e mais rápido e agitado, nervoso, em outro. E isso o próprio compositor coloca nos andamentos, mas se você tiver lido o livro, você entender melhor, sabe... mas é uma coisa natural, sua percepção da peça aumenta. Agora, se você não leu o livro, ou não tem contato com isso, não sei, pode ser mais difícil de entender a peça, assim, esteticamente. Porque ela é muito... Aí sim, se você não tem essa referência, vai pensar que é uma coisa de louco, coisa caótica, e não é [...]*

*Não tem a ver com uma parte exata do livro, mas o livro em forma de música, se o Hoffman resolvesse escrever uma música e não um livro. Mais ou menos isso, porque tem, na partitura, a visão do Schumann, então não é a do Hoffman.[...] É a leitura musical que o Schumann faz do Hoffmann[...] A noção, a ideia que me ajuda, que é romântica, é que existe um sentimento comum, algo que liga as artes, e aí tem que tentar tirar isso da interpretação [...]*

*Nunca deixa de ser música. Essa coisa, de conseguir passar algo que é da literatura por meio da linguagem musical, da música pura, isso é Schumann, é o melhor dele, é a coisa do poeta que tudo faz virar poesia, no caso música, não poema. Mas a coisa da arte [...] E isso é interessante, o Schumann não faz uma ópera, uma arte que tem tudo. Ele faz uma tradução musical [...] ele cria uma ponte entre as artes, é criativo, a coisa do poeta. Você tem que procurar que tipo de ligação que ele faz.[...] Em que*

*ponto, assim, estético, ele ligou as o livro e música, entende [...] Nas Kreislerianas, ele usou a coisa das quebra constante, dos vários modos e ritmos, isso tem na música dele e no livro, é o ponto comum.[...] Aí é a mesma coisa com todas as peças, a gente tem que entender quais são as referências dele, e tentar entender como que ele se inspirou[...] inspirou, fez o dele, pessoal, não copiou nada. Ele pega as coisas e faz virar música. Como um Midas da música.*

Segundo Estela, de modo a expressar esse impulso de misturar, unificar várias experiências diferentes, a escolha da linguagem musical foi extremamente coerente. Porque, dado que a música é uma linguagem extremamente organizada, e, ao mesmo tempo, sem sentido fixo, através dela é possível da uma forma expressiva a múltiplas referências, e manter a organização de uma obra. Assim, por meio da linguagem musical possibilitaria que aspectos diferentes fossem relacionados a partir da imaginação:

*A escolha da música é totalmente consciente, é uma escolha sofisticada. A música é uma linguagem que pode, poder abarcar tudo, você entende? Justamente porque ela é sem palavras, é mais... imprecisa. Um trecho musical pode significar muitas coisas , mais de uma coisa [...] Ele é uma linguagem que não diz “isso é minha vida, meu amor por Clara”, ou “isso é um trecho do Jean Paul”, aí ela favorece uma mistura, favorece que a peça tenha muitos significados.[...] Que nem as “Cenas infantis”, eu penso que elas são, ao mesmo tempo duas coisas. É a imagem de um pai contando história para as crianças, e do adulto lembrando da infância. É as duas coisas, ta junto, e é bonito essa ambiguidade. Se se trata de um desenho, ou uma história, acho que é mais difícil você deixar aberto, aberto a imaginação e a interpretação de cada um. Porque a música, ela fala com você, com a gente, mas o que ela fala , isso é um mistério, e é pessoal. É muito mais aberto que as outras artes.*

*[...] Ele pensou, né, em ser escritor, e desistiu, virou crítico de música. E , eu li, ele deixa claro que acha a música uma linguagem superior, que fala mais das coisas da alma, justamente por ser “canção sem palavras”. Isso é do Mendelsshon, mas se aplica ao Schumann. Por isso também, eu acho, que nos lied, sempre a música... sempre não, mas em lugares estratégicos, nascenções finais, acaba com música, né.*

*[..] Só a música diz tudo, sem dizer nada. Assim, diz tudo, porque nela tudo se encaixa.[...] Eu faço um poema que chama “ a flor”, fala de flor. Se alguém falar que fala de outra coisa, é difícil, ta lá escrito, é mais limitado. Mas se eu faço uma música, aí chamo de “a flor”, não tem como ter nada de flor, imagem nem palavra, tem várias notas, aí cada pessoa ouve uma coisa ,ouve várias coisas. Vem na mente dela uma flor, a pessoa que ele gosta, um jardim. É infinito, o que uma pessoa pode ouvir numa música. É um arte, uma linguagem mais livre, assim, no significado. É mais , assim, indeterminado, aberto, aí da para misturar tudo.[...] Vamos dizer assim, a música permite que a imaginação do compositor misture coisas diferentes, e também exige um trabalho de imaginação da gente, para entender essa mistura.[...]*

*E da para misturar, colocar tudo sem virar um caos. Porque a música, ainda mais a música tonal, é tudo muito organizado. Todo trabalho de Schumann, assim, parece meio fragmentado, acho que aí que veem loucura, no fato de ter muita coisa numa peça só. Mas é muito organizado do ponto de vista da tonalidade, todos esses ciclos. Não é aquela organização simples, clássica, o romantismo complexificou. No Schumann tem essas transições tonais um pouco bruscas. Mas a música dele tem monte de coisa, os heterônimos, a Clara, o Jean Paul, vários temas, mas tem essa base, essa organização. Digo isso porque quando as pessoas falam do músico louco, nunca pensam esse trabalho também, essa sofisticação.*

*[...] E esse é o projeto do Schumann: uma música, uma linguagem musical, que possa falar de tudo. É uma ideia antiga, a opus magna, né, mas é um pouco isso, criar um ponte entre a música e as outras artes, e outras coisas, falar tudo pela música.*

Se a linguagem musical permite uma maior liberdade expressiva, dentro do universo da música, Schumann escolhe formas mais adequadas para expressar esse modo de ser do poeta- livre, pessoal e múltiplo. Formas que amplificam a natureza da linguagem musical, já que esta tem afinidades especiais com o modo de ser do poeta. Schumann, segundo a pianista, teria encontrado na forma dos ciclos de pequenas peças uma forma mais livre e plural, que facilita mais o exercício da liberdade criativa do que as formas tradicionais de composição:

*E inspirado nessa coisa do poeta, é por isso que o Schumann faz esses ciclos, usa uma forma nova. Ele tem que colocar muitas coisas na música dele, muitas referências, e tem que jogar com isso. Por isso que ele não faz sonatas, ou quando faz, tem que fazer algo diferente. Ele faz sonatas, mas uma delas chama até Fantasia tem uma estrutura diferente. Ele, inspirado na coisa do poeta, tem que achar um formato mais livre, e que caiba mais coisa. [...] Quando você tem um modo de fazer já formatado, que nem a sonata, com os movimentos, o desenvolvimento, a recapitulação, você tá um pouco “amarrado”. E tem, vamos dizer, que dizer tudo. E o poeta nunca diz tudo, ele deixa em aberto, né? E com peças curtas, pode variar mais. Colocar coisa da vida dele, coisas da literatura, imitar outros compositores[...] colocar tudo que inspira. É tudo bem estruturado, tem uma relação entre as coisas, os estilos, não é um caos. Mas passa isso, uma coisa mais livre. O poeta tem muito que dizer, então, ele diz em pequenos trechos, descompromissado.*

*[...]Aí, tem a coisa das peças, do fragmento, né. Não é do Schumann, todos românticos né, fizeram esses conjuntos, mas é diferente. No Schumann tem esse movimento de coisas diferentes. Se tem as várias referências, várias coisas para musicar, não da para usar as formas clássicas. Eles são um freio, porque tem modelo. A coisa do fragmento é mais livre, dá para colocar tudo e misturar tudo, é mais sem regra. E com peças curtas, sem desenvolvimento, da para fazer um “pout-pourri”. E também expressa a coisa pessoal, do poeta, que eu falei. É a visão dele das coisas, original, o compositor daquela época queria se expressar sem limites, de ser “sonata”, ser “sinfonia”. [...] Schumann fez sonata e sinfonia. As sonatas tem um formato diferente. Vamos dizer que é a visão de Schumann da sonata, a Sonata Opus.17, é uma fantasia, chama fantasia, é meio como um Impropti do Schubert, parece mais um improviso. As outras conheço menos, mas aposto que é diferente. Aí*

*já as sinfonias não conheço tão bem, se são mais clássicas, mais “certinhas”, tinha as demandas da época, como compositor.[...] Mas os conjunto, os ciclos, é como falei, e as canções também, conheço melhor e posso dizer.*

Como exemplo dos pontos que Estela levantou- a figura do poeta, que tudo sintetiza em música, Estela usa o Carnaval, peça que ouvimos juntos, e que ela ensaiou alguns trechos:

*O Carnaval é um exemplo, dessa coisa misturada. Tem várias coisas. Primeiro, é um diário pessoal, acho que isso é bem claro. Porque tem a referência a cidade da noiva dele, ASCH, e tem a coisa da Clara, da Chiarina. Mas tem também a admiração por Bach, e aí não vai ter a música Bach, né? Vai ter o jogo das letras, e aí mistura com o ASCH, é biográfico mas também musical. Aí tem [...] mais uma coisa, a coisa propriamente italiana. A coisa do Carnaval, que era um tema comum no Romantismo, vem da Itália. Carnaval significa tudo misturado, bagunça, não é para então se preocupar demais com a unidade. E tem as figuras do Carnaval, Pierrot, Arlequim, Colombina. Mas aí pensa: Chiarina. Chiarina também é italiano, diminutivo de Clara. Ou seja, ele aí tá misturando uma coisa biográfica com o mundo mágico do Carnaval. Mesma coisa então Florestan e Eusebius, as figuras dos duplos do Schumann, ele são meio como fantasias de Carnaval também. Isso significa que eles, assim como Clara, já não são mais, assim, pessoas reais [...] são figuras mágicas, aí você vê a coisa do poeta, a coisa de tudo se tornar arte. Então, o Carnaval, eu acho, é um diário onde a biografia do Schumann é tornada música, arte. E tudo misturado.[...] É criando uma forma artística que contenha muitas referências que o compositor mostra que é genial.*

*Por exemplo, você tem Florestan e Eusebius. Tem a coisa da vida dele, dos heterônimos, que ele escreve com eles, assina né. É “Florestan o Improvisador”, e “Eusebius o Sonhador”, algo assim, do modo de ser do poeta, do Schumann. [...] Ele usa meio, eu acho, como Fernando Pessoa, como uma máscara, como um papel de teatro, não sei até onde é sério, assim, psicológico, dupla personalidade.[...] Ele diz que tem os dois personagens, ele escreve, um impetuoso, corajoso, extrovertido, um Liszt, um pianista que chega, arrepiava a plateia. Já o Eusebius é para dentro, sonhando consigo mesmo, tímido. Ele pega esses personagens, e pega as tonalidades.*

Estela leva-me até o piano, e executa as peças *Eusebius* e *Florestan*, do Carnaval Op.9, que acabamos de ouvir. Comenta que *Eusebius* está em Mi bemol maior, que faz alusão à inicial de *Eusebius*, “E”. E que *Florestan* está em Sol maior, mas a peça inicia com um acorde de sétima, de fá sustenido diminuto, que faria alusão (F) ao personagem *Florestan*. Diz que assim Schumann mistura as letras, que é “brincadeira do Carnaval”, como os personagens. Mas que é no modo de compor que ele melhor revela. A peça *Eusebius* é extrovertida e poética, insiste em uma repetição que não se desenvolve, mas vai mudando, se tornando mais rica na textura, e tem um ritmo “indeciso”. Ao contrário de *Florestan*, que inicia do nada, forte, impetuoso. E também parece mais uma “improvisação” que uma peça,

pois tem nome meio a incorporação de outra peça, primeiramente como tentativa, e depois com completude, e termina sem acabar, em suspenso, só acaba em Coquette. Diz que não vê isso como uma coisa necessariamente só “do Schumann”, biográfica, mas também um modo de explorar a forma musical de forma “carnavalesca”, jocosa.

*E é isso, o Carnaval é uma forma, uma música, que incorpora e mistura muitas coisas, é ideia do poeta, de fazer tudo virar música. E tudo que ele coloca, ele tem um modo musical de colocar. E nisso que ele é genial, é de vanguarda. O mais importante nela, mais que o Florestan, o Eusebius, é o movimento, de uma peça a outra, é um Carnaval que tem toda a vida do poeta, desse personagem poético. Tanto é assim, que o fim né, é a afirmação do poeta, daquele que vê que as coisas devem ser mais livres, que o artista deve criar livre, contra os “filisteus”, que é justamente o burguês que vê a vida de forma sem arte, sem poesia, que é prático, gosta do seguro, do que já está dado. O Carnaval afirma a coisa da vertigem, da mudança, da criação [...] e critica o senso comum. É isso, a afirmação da liberdade do artista contra a convenção.[...] Então, você tem que ter esses elementos não mão: a eloquência, o brilhantismo do virtuose, que vai improvisando. Muita a coisa brincalhona, que combina com o virtuose, que é de um brilhantismo. E nas destacar muitos as alterações de dinâmica, de andamento exagerar mesmo. Algumas interpretações, por exemplo, para manter um pouco a unidade, fazem um Eusebius muito rápido, ou um Chopin também, sem exageros. Já eu acho que a proposta é fazer bem diferente mesmo, essas bem mais andante e cantabile, sabe, assim, menos fiel ao ritmo. É duas clareiras no meio do caos, uma coisa lenta e nostálgica, sonhadora. E aí volta a loucura, o “carnaval”. E outras coisas, que eu teria que pegar para estudar de novo.*

Sobre a relação entre obra e a loucura, especificamente, Estela sugere que, no seu ponto de vista pessoal, foi o contexto de vida, as pressões econômicas e sociais que se abateram sobre Schumann, e se intensificaram no final de sua vida, foram os principais fatores que contribuíram para o quadro de grave distúrbio e sofrimento psíquico que marcou o final da vida do compositor. Esses acontecimentos, segundo a pianista, marcados pelo estigma da loucura, são erroneamente atribuídos a música de Schumann. As características idiossincráticas e “extravagantes” da obra do compositor, segundo Estela, são explicadas por seu projeto artístico, arrojado e pessoal, mas muito intelectual e bem estruturado, contextualizado na mentalidade da época.

*Então, aí eu não sei (a relação entre a loucura e a obra artística). Porque aí não é minha área. Eu sei que muita gente vê a música de Schumann como anormal, como doentia. Por causa das mudanças constantes, de ser às vezes uma música esquisita. Na época, né, não foi bem aceita, era uma música muito incomum, muito idiossincrática. Mas se você contextualiza tudo, o projeto do Schumann com a literatura, ca mentalidade da época, entende que ele pensava, aí fica bem claro que é uma música muito bem estruturada. Ela não tem nada de loucura. Tem só um pouco de extravagancia, mas era uma coisa arrojada, uma proposta arrojada [...]*

*Aí, o fato dele ter ficado louco, aí não sei. A música, que eu posso falar, mostra uma mente sadia, muito sadia, muito perspicaz e inteligente. [...] Ele era sim, provavelmente, uma pessoa bem esquisita, podia ter algo a ver com obra, mas não loucura. Mais a coisa de ser uma pessoa esquisita, cheia dos segredos e dos caprichos, isso sim tem a ver com a música. Mas não dá para afirmar isso.*

*Agora, como leiga, assim, eu li a biografia dele. E aí, e eu fosse “chutar”, eu acho que a vida toda, tudo foi muito desgastante para o Schumann, muita coisa para lidar. Ele sempre foi meio doente, tinha uns sintomas né, de depressão, de síndrome do pânico. Era uma pessoa assim, instável. E aí junta a coisa de ser músico naquela época, e no caso do Schumann, tudo desfavorecia. [...] Até hoje, né, é muito difícil ser músico, artista em geral, e é visto pelo país como um “luxo”, não como carreira séria, que promova a pessoa na vida. Eu acho uma injustiça, meus alunos são muito estudiosos, se dedicam as vezes 12 horas por dia ao estudo, e passam por assim, “ah, aquele, é músico, vida boa!” (risos). Até hoje, tanto ganhar dinheiro, quanto ser reconhecido, é difícil, e muito acabam em depressão por causa disso, viu [...] Então, eu imagino que pode ter sido isso que aconteceu com o Schumann [...] Ele não era rico, tinha que ganhar a vida, e ele lutou para fazer isso como músico, a mãe queria que ele fosse advogado.*

*Ele não era rico, como Mendelssohn, e nem tinha o virtuosismo que foi ganha-pão de Liszt, Chopin. E aí acho que tudo isso foi deixando ele mal, foi vendo que ia fracassando, não conseguia trabalhar direito. Aí, né, na época do suicídio, ele tinha justamente perdido o emprego, e tava numa situação muito ruim, profissional. Família grande, e o Schumann e a Clara sempre tiveram problemas de dinheiro. Acho que tudo isso foi acumulando. E aí ele chegou num ponto de muito sofrimento. Talvez aí ele ficou mais mal, mais instável, e assim, enlouqueceu. [...] Ele era, né, meio frágil, como falava antigamente, “pessoa impressionável” (risos), uma pessoa instável, mas mais depressiva né. Um pouco é moda também, da época, que contagia. [...] Que nem hoje, você meio que tem que tá sempre bem, feliz, sorrindo, mas era o inverso. [...] E sempre teve saúde física ruim, que vai minando. Aí foi juntando isso.*

*[...] Interessante que ele, na juventude, aquela coisa ultrarromântica, quando ele vivia desregrado, da “pá virada”, ele até teve uns ataques, ataques de pânico, né? Naquela época ele, vamos dizer, era nela que ele deveria ter sido levado à loucura, pelo exagero [...] Aí, justamente, quando ele quis ter a vida certinha, ele não se adaptou, e aí foi demais para ele.*

*[...] Mas do ponto de vista da música, eu não vejo assim, relação, a música mostrar a loucura dele. Pelo contrário, mostra a genialidade, a mente sadia, essa força criativa, esse refinamento.*

*[...] Porque, se pensar, não faz sentido enlouquecer e criar, porque compor, até mais que tocar, envolve tá bem mentalmente, não dá para compor se você tá abalado, tá fora do prumo, é um trabalho intelectual [...] Até por isso, eu falo que o poeta é assim, uma ideia, toda a coisa do inato, do que “vai e faz”. Porque não é assim, exige muito esforço intelectual e paz de espírito, trabalhar a composição.*

## Comentário

Estela compreende a música de Schumann como realização exitosa de um projeto romântico, em particular o projeto idealizado na figura do poeta, indivíduo excêntrico que possui uma apreensão poética do real. A música de Schumann tem como principal característica uma composição onde o compositor reúne, no solos comuns da inspiração pessoal e da linguagem musical, a expressão da dimensão estética latentes nos aspectos heterogêneos da sua experiência. Em meio a esse projeto poético, a expressão da visão poética do real do poeta, assim como seus gestos de criação.

Nesse sentido, Estela vê a escolha de Schumann pela música – linguagem que é uma fonte inesgotável de sentidos e um espaço vazio de significados fixos- como profundamente vinculada ao seu projeto artístico. A linguagem musical pode, com perfeição, dar forma sensível a um projeto espiritual marcado pela liberdade da criação inspirada. Além disso, levando em conta o projeto de síntese poética da realidade, esclarece-se também as características singulares das formas musicais criadas por Schumann: “incompletas”, polissêmicas, fragmentárias, intertextuais, marcadas pelas alusões a biografia do compositor e a literatura.

Dentro desse projeto oferecer uma visão musico- poética do mundo e de si mesmo- a partir da sensibilidade do poeta às fantásticas, imaginárias e artísticas da realidade e do seu poder criativo-, inclui-se uma releitura musical da própria biografia do compositor, que tem como referência a auto- imagem que Schumann faz de si próprio como gênio romântico. A biografia se apresenta como fonte imprescindível de inspiração para a obra do compositor, aspecto da realidade que ele deve idealizar, infundir de vida imaginária, conferir uma forma artística.

Nesse sentido, a pianista compreende que a visão da música de Schumann como expressão da sua doença mental é um erro interpretativo, causado pelo encontro da escuta com uma música singular - marcada pelas mudanças constantes, pela fragmentação, pela forma inacabadas, pela liberdade compositiva, pelos experimentos de intextualidade etc. -, sem a devida consideração da complexa rede de sentidos que compõem o sofisticado empreendimento poético do compositor. Segundo Estela, a experiência da loucura, enquanto inquietação e descontrole psíquico, é oposta a experiência de criação artística, que demanda sereno trabalho intelectual.

A loucura do compositor, o sofrimento e desgaste psíquico que marcaram sua vida, é relacionada a situação existencial do artista- suas necessidades, sentimentos e aspirações- em conflito social com um mundo que não o reconhece.

### **Uma síntese das sínteses: desdobramento de uma perspectiva fenomenológica.**

O conjunto das entrevistas realizadas mostra que os pianistas percebem a música de Schumann como um campo polissêmico, de sentidos plurais, no que tange as relações entre arte e loucura. A constante recorrência de certas temáticas aponta que as várias percepções registradas se cruzam em um espaço comum de elaboração da relação entre arte e subjetividade. No entanto, em meio as essas recorrências, surgem diferentes modos de elaborar certas noções ( tal é o caso da noção de “loucura”), assim como diferentes maneiras de articular as temáticas problematizadas . As percepções de cada entrevistado são singulares, isto é, constroem seu campo próprio de experiência. E, nesse sentido, as percepções dos intérpretes são irredutíveis a uma síntese unificadora. Mas, ao mesmo tempo, elas também não são redutíveis a uma posição isolada uma das outras. Ou seja, as percepções se articulam de modo complexo, ora contrastando e se opondo, ora se encontrando e complementando, mas sempre formando um campo dialógico produtivo e aberto, portanto, marcado pela interdependência.

Nessa medida, gostaríamos apenas de abordar alguns aspectos que julgamos essenciais para a construção de uma abordagem da relação entre arte e loucura, no caso de Schumann, que leve em conta de modo consequente a dimensão estética da existência do compositor. Assim, apresentaremos as perspectivas que emergiram das entrevistas: uma *perspectiva psicopatológica*, uma *perspectiva biográfica* e uma *perspectiva poética*, tal como achamos pertinente nomeá-las. Tais perspectivas atravessam de forma transversal o campo de percepção investigado, configurando tendências interpretativas com as quais as percepções singulares se relacionam de maneira múltipla, de forma não-esquemática e não-linear. As perspectivas que serão apresentadas são diferentes, porém não necessariamente se excluem. Pelo contrário, elas se articulam de maneiras diversas no campo de recepção investigado.

É preciso dizer que essas perspectivas foram construídas a partir do trabalho reflexivo do pesquisador, na captura de movimentos significativos de articulação, de desvio, de disjunção, de contraste entre os temas de arte e subjetividade, movimentos que surgiram a



partir da comparação das percepções de cada intérprete. Portanto, cabe apontar que não existe uma identificação das perspectivas com as percepções isoladas, embora alguns aspectos de cada perspectiva possam ser encontrados de forma exemplar em algumas percepções. O que buscamos foi além de uma interpretação meramente descritiva, que apenas recolocasse, em outras palavras, aquilo que já foi encontrado e apresentado no trabalho de síntese de cada uma das entrevistas. Se o campo da percepção encontrado é marcado pelo compartilhamento de certas inquietações e, ao mesmo tempo, pela diversidade das respostas, nosso objetivo, com base na leitura das sínteses que apresentamos, foi justamente levantar os aspectos essenciais desse ponto de encontro, a partir do qual pode se entender a rede de sentidos compartilhados que oferece oportunidade para as percepções diversas. Nesse trabalho seguimos os apontamentos de Merleau-Ponty, que afirma que a fenomenologia é um trabalho reflexivo construído a partir da consideração das experiências concretas - e nisso se desvia de uma interpretação racionalista e abstrata - mas, ao mesmo tempo, deve ir além dessas experiências individualizadas, apontando para o campo intersubjetivo de significação potencial, portanto, campo imanente e transcendente, no qual as experiências subjetivas se alojam e se abrem para outras experiências, em um diálogo infinito (Merleau-Ponty, 1975, pp. 239-259; Frayze-Pereira, 2010, pp.173-201).

É essencial, para melhor orientar a leitura, destacar que todas as perspectivas relacionam a música de Schumann com aspectos da personalidade do compositor: sua biografia, sua personalidade, seu “psicológico”, suas emoções etc. Ou seja, a relação entre a arte e a *personalidade* do compositor, em especial sua *interioridade*, é um ponto comum do campo de recepção, ainda que essa personalidade e essa interioridade não sejam compreendidas de formas idênticas. O aspecto central desse ponto comum é a presença em todas as perspectivas de uma noção expressiva do fazer artístico, ou seja, a compreensão de que a obra de arte pode ser veículo de comunicação da subjetividade do artista, ainda que esta expressividade ora surja como essencial à atividade artística em geral, ora contextualizada em uma estética historicamente datada, ou ainda, como aspecto particular da poética de Schumann. Sempre presente nas perspectivas, o vínculo entre subjetividade e arte se articula, de forma interdependente, com as concepções de subjetividade e de arte correspondentes. Passemos, então, à apresentação das perspectivas que se configuraram no campo de recepção pesquisado.

Em primeiro lugar, podemos apontar que nesse campo da recepção configura-se uma **perspectiva psicopatológica**, similar à encontrada na visão psiquiátrica. Segundo essa

perspectiva , a música de Schumann seria um modo privilegiado de expressão da sua loucura, entendida como doença mental, como distúrbio psicológico. As alterações incessantes e bruscas, a forma compositiva fragmentária, a mistura de vários elementos internos e externos à linguagem musical, são esses aspectos vistos como característicos da produção de Schumann e entendidos como estruturalmente vinculados e dependentes de sua psicopatologia.

E esse quadro psicopatológico é compreendido à luz do transtorno afetivo bipolar, articulado com a noção de uma personalidade transtornada, cindida, múltipla, extravagante e com dificuldades de adaptação à realidade.

A imersão em uma realidade imaginária e privada, assim como as oscilações constantes de humor, além de emprestar seus aspectos à música de Schumann, relacionam-se com a criatividade artística, entendida como criação de um espaço de livre expressão do aspecto disruptivo e emocional da subjetividade humana, que, em sua dimensão profunda, se comunica com a loucura, com a doença, com a perda da razão e do bom funcionamento mental. Nessa perspectiva, cabe ao intérprete aceitar o desafio arriscado de mergulhar nesse campo afetivo, marcado pela imprevisibilidade e perda do controle racional, para só desse modo poder executar plenamente a obra psicopatológica de Schumann.

Portanto, na perspectiva psicopatológica , em consonância com a visão psiquiátrica investigada no capítulo 2, os aspectos biográficos têm o mesmo destino da obra: eles são reflexo da psicopatologia do compositor. Seu quadro psiquiátrico, expresso na obra, é também a verdade que subjaz à suas ações, suas excentricidades , seus sofrimentos, e seu enlouquecimento, ou seja, toda a sua história de vida.

No campo de recepção pesquisado também se configura uma **perspectiva biográfica**. Nessa perspectiva, a arte de Schumann é em larga medida dependente da sua história de vida, que se aloja dentro do período romântico.

Quer dizer, a história pessoal de Schumann, o que inclui sua formação cultural no interior da tradição romântica, são aspectos biográficos que o teriam tornado um indivíduo sensível, erudito, consciente de sua missão redentora como artista. O egocentrismo romântico guiaria um projeto poético que tem como objetivo primordial expressar sua individualidade, sua personalidade excêntrica por meio da arte.

Com efeito, as formas pessoais da música de Schumann, marcadas pela liberdade compositiva, pelo sofisticado trabalho intelectual, pela complexidade, pelo desprezo pelos ouvidos medianos; pelo recurso da forma fragmentária, pelos enigmas e alusões ambíguas, seriam todos esses recursos artísticos utilizados para expressar a personalidade singular e notável do artista, o seu “Eu”: suas emoções, seus ideais, seu amor, sua capacidade criativa; ou seja, tudo aquilo que torna Schumann um indivíduo notável, um gênio artístico, dotado de liberdade de pensamento e de sensibilidade em relação às formas artísticas e sociais vigentes. Nesse sentido, a música de Schumann seria uma expressão do seu interior, do seu mundo psicológico, e em especial a autonomia, superioridade e liberdade que caracterizam a vida espiritual do gênio.

Sua música, expressão da sua personalidade, carrega um aspecto provocativo. Este “eu” se expressa para um mundo social com o qual entra em confronto e quer transformar. Mundo social marcado pelo filisteísmo, pela mediocridade das realizações artísticas e a adaptação ao gosto banal do público e da tradição. Filisteísmo que é a forma que toma no campo artístico a mentalidade burguesa, materialista, racionalista e desespiritualizada, mentalidade que é diametralmente oposta à **verdadeira arte**, portanto, à personalidade do compositor. Na perspectiva biográfica, assim, ainda que possa ser aceita a ideia de que o compositor sofria de uma doença psiquiátrica, esta não é crivo de inteligibilidade da vida ou da obra do compositor. Ela seria um dos componentes da biografia de Schumann, e não o mais determinante.

Nessa perspectiva, a loucura do compositor é entendida como o destino do confronto de personalidade notável, excêntrica e sensível, com um mundo social em que não pode realizar suas aspirações. É do doloroso conflito, entre o Eu e o Mundo, que se instaura o agudo sofrimento psicológico que marcou a vida do compositor, e o levou progressivamente a experiência limite da loucura, entendida como destruição da vida mental.

Em suma, na perspectiva biográfica, a música de Schumann é compreendida à luz da sua personalidade, e esta compreendida à luz da sua biografia, que fornece os elementos para entender tanto sua personalidade quanto o vínculo específico que esta estabelece com a linguagem artística. É a imagem do gênio em confronto com o mundo que explica tanto sua obra quanto seu sofrimento. Mas em relação à obra, a loucura se relaciona como um elemento negativo, aquilo que não pode ser realizado, aquilo que lhe é exterior.

A biografia do compositor, nessa medida, seus ideais e formação específica, são elementos que conferem sentido á sua concepção poética, e, portanto, seriam a via régia para o intérprete, que deveria resgata-los para dar vida musical atual a música de Schumann.

Por fim, atravessa a percepção dos intérpretes uma **perspectiva poética**. Esta é presença constante na relação mais encarnada dos intérpretes na sua experiência de escuta, assim como nos desafios da interpretação/ execução musical. Mesmo onde se ausentam na percepção os aspectos biográficos e psicopatológicos, a perspectiva poética surge como ponto inelutável na compreensão da música de Schumann.

Ao se deparar com a música de Schumann, os intérpretes são lançados para uma dimensão afetiva, imprevisível, enigmática, onde são misturados, num mesmo gesto formativo, várias dimensões da existência. Nessa dimensão, o controle racional, entendido como estabelecimento de significados fixos, objetivos e imutáveis, está suspenso. Pois nessa dimensão, os sentidos permanecem abertos, em constante mutação, pois eles se oferecem como gestos de uma subjetividade atuante, de forma oscilante e produtiva, assim como são sentidos que se abrem para a subjetividade que os acolhem.

Através dessa experiência, os intérpretes podem comunicar-se com a subjetividade do compositor. Esta subjetividade é capturada e compreendida não em termos autobiográficos ou na representação de uma interioridade individual, mas na forma de uma *sensibilidade* particular, que é revelada em aspectos específicos da música de Schumann, expressando uma afinidade essencial entre a subjetividade do compositor e a dimensão estética da existência.

Trata-se de uma sensibilidade essencialmente aberta ao mundo, aos movimentos tumultuosos, a multiplicidade e ambiguidade que marcam a existência humana. Esses aspectos da realidade apresentam-se, na intimidade do indivíduo sensível que foi Schumann, de uma forma essencialmente poética, propriamente artística. Modo de ser poético do mundo que só se revelaria, justamente, para um indivíduo dotado de uma interioridade e uma sensibilidade muito particulares.

Essa percepção íntima e artística demanda um ato de criação, que revele, subjacente a aparente banalidade e diversidade que compõem a realidade cotidiana, uma mesma dimensão estética, uma vida simbólica e significativa, um modo de ser artístico e musical do mundo. Ou seja, essa sensibilidade poética é o ponto de partida de um trabalho artístico que tem como objetivo unir arte e vida. Mas não primordialmente fazer da arte uma expressão da vida

cotidiana, mas a partir da interioridade, revelar que a vida é essencialmente arte, expressando na obra artística a “música secreta” que une todos os aspectos da existência. Nesse medida, se articulando com as outras, a perspectiva poética se opõem em larga medida a psicopatológica e a biográfica. Nessa perspectiva, não é a vida que explica a obra, mas a obra, expressão de uma sensibilidade específica, que explica a vida em seu sentido originário.

Nesse movimento, dentro da perspectiva poética, a loucura é compreendida como uma experiência propriamente estética, experiência em que a face prosaica do mundo é estilhaçada, e a arte que subjaz toda a realidade invade a interioridade humana, assediando-a com visões excessivas e fascinantes, experiência espiritual que solicita a criação artística para se realizar plenamente, ser exteriorizada, expressa e comunicada. A loucura é também entendida com uma experiência limite, extremamente dolorosa, em que a individualidade é sobrecarregada, potencialmente até o ponto da sua destruição, pelos influxos da poesia do mundo e pela correspondente demanda expressiva. Seja do ponto de vista fascinante ou terrível, a sensibilidade propriamente estética, portanto, revelaria que a loucura não é um evento exterior a linguagem artística, que a determinaria e a expressaria. Ela é um elemento intrínseco a experiência artística, enquanto abertura da interioridade à dimensão estética da realidade humana. É nessa experiência de articulação essencial da subjetividade de Schumann com a linguagem artística que podemos entender a singularidade de sua loucura. Ela é o signo de um esforço para reunir todos os aspectos da sua existência em uma mesma unidade poética.

Importante apontar que, nessa perspectiva, os aspectos particulares da obra de Schumann tomam um outro sentido. Eles não são compreendidos como uma representação da doença, da biografia, ou da personalidade psicológica do compositor. Eles são características da forma escolhida por Schumann para dar expressão à experiência poética, para realizar uma síntese musical da sua experiência pessoal. Sua obra seria oscilante, fragmentária, louca, livre, ambígua, indeterminada, preche de relações possíveis entre várias experiências, porque ela é expressão de suas ambições de realizar uma arte musical com características muito particulares: ela deve formalizar esteticamente a apreensão múltipla, fragmentária, pessoal-poética do mundo que é intrínseca a percepção humana; ela deve, em sua forma, expressar, para além de si mesma, o gesto de criação do qual é originária e que a transcende, e assim revelar a presença do compositor; portanto, ela deve ser polissêmica, livre, obedecendo as demandas expressivas, não aos modelos pré- estabelecidos, assim como deve, paradoxalmente, formalizar atitudes como a improvisação e a experimentação ; tal obra deve

expressar um projeto profundamente humano, em seus júbilos, inquietações, angústias e fracassos.

As mudanças incessantes da linguagem musical de Schumann nunca representam qualquer coisa, seja seus pseudônimos, suas emoções bipolares, ou os fatos biográficos, ainda que a todos esses elementos tais mudanças façam alusão. As inquietações e a multiplicidade que caracterizam a música de Schumann são a apresentação de um movimento inquieto do espírito engajado no projeto de poetização da realidade, a elevação de todo e qualquer fenômeno mundano à sua essência estética e ilimitada. Entre esses fenômenos estão os aspectos biográficos do autor, que não são crivo de inteligibilidade da obra, mas aspectos que são também transmutados em arte a partir do projeto poético de Schumann.

Nessa perspectiva, as noções de “subjetividade”, “emoção”, “psicológico”, “vida interior” e “loucura” são identificadas à noção de “poético”, pois todas contêm as mesmas características: afetividade, indeterminação, ambiguidade, abertura, criatividade, pessoalidade e singularidade. A arte é percebida como expressão de uma subjetividade criadora, motor afetivo da criação poética, na medida em que ela mesma já é habitada pela vida metafórica e livre que caracteriza a arte. Arte e subjetividade comungam da mesma liberdade imaginativa e indeterminação produtiva, pelo mesmo rompimento dos limites da individualidade, e são ambas compostas dos mesmos signos singulares que são irredutíveis a generalização racional. Portanto, segundo a perspectiva poética, é na dimensão estética que se alojaria a verdade interior e suprema da subjetividade humana; não da existência de Schumann apenas, mas de todos que entram em contato sincero com sua obra.

Em suma, dado que na perspectiva poética, as dimensões “subjetiva” e “estética” se entrelaçam e se fundem, a sensibilidade específica de Schumann, enraizada em sua vida interior, tal como a essência da poesia, não pode ser definitivamente compreendida. Apenas pode ser intuída e atualizada pela retomada da atitude artística do compositor. Nesse ponto, essa dimensão implica a subjetividade dos intérpretes, que dela devem fazer uso para completar incessantemente a rede de signos que estão presentes, de forma aberta e inconclusa, na música. Ou seja, essa dimensão subjetiva e poética torna-se, a partir do encontro de Schumann com cada um dos intérpretes, uma dimensão *intersubjetiva*, um ponto de comunicação e entrelaçamento das subjetividades. Cada um deles, mediados pela música de Schumann, para realizar sua música, deve abrir a sua individualidade para a mesma arriscada experiência abissal - encontro poético entre o sujeito e mundo, que deu origem à obra, que,

por ser artística, já em seu próprio ser está pronta para acolher as múltiplas interpretações, que nunca esgotam sua verdade. Ou seja, os intérpretes devem *conhecer* Schumann ao retomar o seu gesto compositivo, compreender a relação particular que Schumann estabelece com o universo artístico, e não objetivar representativamente a sua interioridade.

Diante dessa experiência de um campo (inter) subjetivo inesgotável e indeterminado, a escolha de Schumann pela linguagem musical é extremamente coerente. Linguagem expressiva, e ao mesmo tempo indeterminada do ponto de vista representativo e conceitual, ilimitada, a música é o veículo perfeito para a expressão do gesto enigmático que tudo entrelaça em uma mesma linguagem, preñhe de sentidos possíveis e vazia de significados fixos. A partir das turbulências da linguagem musical, a expressão poética permanece livre, contando com as livres associações que cada subjetividade, em sua singularidade pode fornecer, ao mesmo tempo que aponta para uma dimensão comum por onde as subjetividades se comunicam afetivamente.

Ora, se a visão biográfica e psiquiátrica, que exploramos no capítulo anterior, parecem poder abarcar as perspectivas psicopatológica e biográfica, elas são insuficientes para esgotar a perspectiva poética que surge na percepção dos intérpretes. Ao individualizar as características criativas ou mórbidas do compositor, elas não fornecem elementos para compreender essa abertura que sua obra fornece para a loucura - entendida como dimensão inefável, enigmática, subjetiva e poética - que se aloja no interior da própria linguagem artística.

Nessa medida, para tentarmos compreender melhor essa perspectiva, essencialmente estética, nos parece essencial investigarmos em que termos, na história da cultura, a linguagem artística e a subjetividade formam dois lados de uma mesma experiência irreduzivelmente pessoal, ambígua, conectada com a verdade essencial do homem, ao mesmo tempo que afirmam a oposição essencial e dramática de ambos - arte e subjetividade - com a realidade mundana, finita, despoetizada. Em outras palavras, em que tipo de mentalidade poderíamos encontrar um nexos primordial entre a experiência do sujeito singular e a experiência artística, estas articuladas com uma visão simbólica e poética da realidade? Do nosso ponto de vista, parece que uma investigação mais profunda do Romantismo pode nos fornecer algumas respostas mais consistentes acerca da perspectiva poética. Mais do que isso, tal pesquisa poderá assim fornecer um solo histórico-cultural no qual as perspectivas

psiquiátrica e biográfica podem ser percebidas de um modo mais crítico em relação à perspectiva poética.



## Capítulo IV - Romantismo: um campo multifacetado

No vasto campo da recepção crítica de Robert Schumann (ex: Rosen,1995; Daverio,1997; Perry, 2002; Jensen,2005;), uma assertiva é quase onipresente e uníssona: Schumann é o expoente máximo do Romantismo no campo da música, tanto do ponto de vista da sua obra quanto da sua biografia. Este ponto convida-nos a uma pequena incursão ensaística, ainda que breve, no complexo campo do Romantismo.

### 1. Movimento: texto e contexto

O Romantismo pode ser considerado um vasto movimento espiritual – *sociocultural, político-econômico, estético-artístico*-, uma vaga violenta que atravessou a Europa entre o fim do século XVIII e meados do século XIX, e se caracteriza pela emergência disruptiva, exteriorizada principalmente no campo cultural, de uma série de transformações profundas da sensibilidade e da mentalidade europeia, alterando profundamente as ideias e valores em que se baseava sua cosmovisão. Enquanto evento sócio *sociocultural* o Romantismo é gestado por e tem como pano de fundo as profundas transformações sociais e convulsões políticas que ocorrem na Europa a partir do século XVIII, movimentos que têm como marco a Revolução Industrial (1760) e a Revolução Francesa (1789), revoluções que “provocaram e geraram uma série de processos, desencadeando forças sociais que resultaram na formação da sociedade moderna, moldando em grande parte seus ideais (sociais)” (Falbert, 1978, p. 24). Mais precisamente, antes de uma pura ruptura, as Revoluções do século XVIII são o ápice de processos econômicos, sócio- culturais e políticos que vinham sendo gestados no interior da Idade Moderna (Falbert, 1978).

Portanto, o Romantismo é, primeiramente, antes de um evento afirmativo, uma *reação* desencadeada por uma experiência complexa e ambígua em relação às grandes transformações sociais que ocorreram na sociedade europeia, reação que irá desencadear certas polaridades e choques entre sensibilidades e concepções que configuraram profundamente o modo de ser cultural das sociedades modernas (Duarte,2004).

Se a mentalidade racionalista, liberal e iluminista expressa o otimismo em relação às transformações socioculturais que atingem seu ápice durante o século XVIII – o fim dos privilégios aristocráticos e do absolutismo, a laicização do pensamento, a urbanização da

população, a constituição da sociedade industrial e mercantil, a crença no progresso ininterrupto do controle cognitivo e técnico do mundo pelos homens, a fé na Razão e no Progresso, enfim, um otimismo em relação a organização social do mundo burguês (Duarte, 2004, pp.6-7; Nunes,1978, pp. 56-57) –,o Romantismo surge como reação de caráter humanista que se expressa em atitude complexa, ambígua e crítica em relação à sociedade moderna que emergia: – ceticismo em relação ao processo civilizatório; nostalgia em relação aos modos de vida comunitários desagregados pelas transformações e convulsões sociais (tal como urbanização da população e a reestruturação produtiva), processos que *tenderam* para a forma acabada do capitalismo industrial; nostalgia em relação à perda dos valores culturais e religiosos tradicionais, articulada ao horror diante da progressiva racionalização da vida promovida pela mecanização do mundo do trabalho e a mercantilização dos processos sociais que caracterizam a sociedade burguesa, ou seja, “a nivelção dos valores morais à regra benthamiana do maior interesse e da melhor utilidade, a marginalização social de toda atividade improdutiva...” (Nunes, 1978, p.55).

Além desses elementos, deve-se acrescentar a aversão à moral burguesa que regia as relações familiares e sociais, assim como promovia o *filisteísmo*, atitude leviana em relação às letras e às artes, confinando-as a uma zona de “neutralizante respeitabilidade que constitui a cultura estética” (Nunes, 1978, p.55). Mais ainda, em reação à larga influência que o racionalismo cosmopolita francês exercia no pensamento continental, em particular na Alemanha, o romantismo também se caracteriza pela valorização dos aspectos regionais singulares- a história e lendas locais, os costumes e manifestações populares-, e pela valorização da noção de “povo”, lançando assim as bases ideológicas para as manifestações nacionalistas do século XIX. Essa valorização da expressão popular - principalmente quando realizada por jovens universitários em centros urbanos com Jena e Weimar, e articulada à nostalgia das paisagens bucólica e dos contos infantis- não deixa de ter claros traços de melancolia.

Segundo Nunes (1978, p.52):

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura. Tal rompimento se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, do qual a reação contra o sistema de ideias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento romântico, já era uma manifestação preliminar. Se a visão romântica pode ser considerada como visão de época, não é no sentido de uma *Weltanschauung*, configurada através de uma forma artística, de um

estilo histórico determinado, e sim no de uma concepção de mundo relativa a um período de transição, que se situa entre o *Ancien Régime* e o liberalismo, entre o modo de vida da sociedade pré-industrial e o *ethos* nascente da civilização urbana sob certa economia de mercado, entre o momento das aspirações libertárias renovadoras das minorias intelectuais, às vésperas do *grand ebranlement* de 1789, e o momento de conversão ideológica da ideia de liberdade que essas minorias defenderam, no princípio de domínio real das novas maiorias dirigentes, firmadas com o Império Napoleônico e após a Restauração.

Articulador e disparador dessa atitude nostálgica, compondo com a mentalidade romântica, podemos indicar um sentimento agudo de insegurança em relação ao futuro, sentido como aberto e imprevisível, assim como uma perspicaz sensibilidade para as contradições geradas pela sociedade capitalista que emergia (Perrey, 2002; Falbert, 1978). Essas contradições que não encontravam mais acomodação em uma imagem de totalidade- seja aquela garantida pelas doutrinas divinas (Perrey, 2002, p.26), seja pelas novas formas de integração sócio-cultural promovidas pela mentalidade racionalista (Nunes, 1978, p.56) - desembocam em um pensamento no qual, além da nostalgia, as noções de contradição, crise, paradoxo e ambivalência se expressam privilegiadamente, guiadas por um difuso sentimento de alienação do homem em relação ao seu mundo (sentimento que é parte integrante do individualismo romântico). Sentimento de nostalgia, de luto, de desterramento e de clivagem que, em larga medida, vão encontrar na intimidade psicológica o seu escoadouro, em um individualismo exacerbado e egocêntrico, muito diferente do individualismo racionalista que caracteriza o pensamento iluminista (Nunes, 1978, p.58).

A própria nostalgia romântica, em larga medida, tem profundas marcas de ambiguidade. Se caracteriza não por uma ingênua busca de um estado anterior de maior completude e autenticidade- a maneira rousseauiana-, mas por uma experiência de crise e contradição entre a busca pelo resgate da experiência plena da totalidade por intermédio do recurso à intimidade subjetiva- “o mundo interno” (Perrey, 2002)- associada um sentimento de luto por um “paraíso perdido” irrecuperável e a conseqüente experiência de fragmentação subjetiva.

É somente quando perspectivados a partir dessa sensação específica de insegurança e nostalgia que irrompem nesse período de transição no homem europeu que os muitos *topos* atribuídos ao romantismo- o anti-racionalismo, o gosto pela natureza, pelos rituais profanos e populares, o encanto pelo aspecto mágico e misterioso das hermenêuticas ocultistas, a valorização da subjetividade sentimental, a crítica à civilização, a experiência de alienação e finitude humana, a aspiração ao infinito, a nostalgia por uma totalidade perdida, a

valorização do caráter nacional -, podem refletir a extensão e a pluralidade de seus significados , justamente enquanto temas historicamente pertencentes a um momento de crise da sociedade e da cultura.

Dito de outro modo, é sempre a partir da perspectiva dessa sensibilidade em crise, com uma face voltada para o fim agonizante da sociedade pré-moderna, e a outra para as contradições e incertezas que despontavam como aspectos centrais da sociedade moderna capitalista (Lowy, 2012), que podemos organizar e articular os diversos *topos* que ,de formas variadas, compõem os diversos movimentos nacionais românticos.

Comparados isoladamente, esses aspectos, muitas vezes expressam diferença entre si, quando não antagonismo, e nenhuma promessa de unidade ou mesmo articulação (Berlim, 2015). Além disso, ao contemplar com mais cuidado o momento civilizatório onde se ancora o romantismo, fica claro a limitação de certas generalizações que não informam quase nada, tal como “o romantismo valoriza a subjetividade”, “o romantismo é marcado pelo valor da emoção”, “o romantismo valoriza o irracionalismo”, etc.

Por fim, essas considerações históricas podem fornecer elementos, um pano de fundo, para uma melhor apreciação da complexidade das relações entre a mentalidade clássica e mentalidade romântica. Para além dos esquematismo e do reducionismo , que simplesmente opõem, ponto a ponto, as características as duas correntes- além de muitas vezes colocar essa oposição em um pano de fundo atemporal, como se o classicismo e o romantismo fossem avatares de forças que regem o destino humano- podemos entender o neoclassicismo e o romantismo como posturas e cosmovisões contrastantes, que tecem relações múltiplas , e que são respostas diversas do espírito humano engendradas em um mesmo momento de crise e transformação histórica, a emergência do mundo moderno.

Contextualizando o movimento romântico dentro da historia recente do ocidente , apontando como ele se ancora no advento da modernidade e de suas formas particulares de crise, podemos apontar como em larga medida vários *topos* da mentalidade romântica- como a passagem inexorável do tempo e a efemeridade dos momentos e objetos queridos; a relação entre obra artística , poesia, subjetividade e liberdade; a polarização do desejo entre um passado mítico perdido para sempre e a ânsia utópica e temerosa acerca do que o futuro reserva, etc -deixaram marcas profundas no homem ocidental, compõem nossa experiência do presente, sendo parte integrante da concepção plena de modernidade , pois são aspectos vitais do modo em que o homem moderno experiência a si mesmo e seus cosmos (Paz, 1984).

Como aponta Paz (1984, p.110):

O Romantismo foi uma reação contra a Ilustração e , no entanto, esteve determinado por ela: foi um dos seus produtos contraditórios. Tentativa da imaginação poética em reprovar as almas que tinham despovoado a razão crítica, busca de um princípio distinto das religiões e negação do tempo determinado das revoluções, o romantismo é a outra face da modernidade; seus remorsos, seus delírios, suas nostalgia de uma palavra encarnada. Ambiguidade romântica: exalta os poderes e faculdades da criança, do louco, da mulher, do *outro* não-racional, porém exalta-os *a partir* da modernidade.

Ou seja , despertado pela experiência de crise do homem moderno , o Romantismo é “uma crítica *moderna* da modernidade” (Lowy & Sayre, 2015, p.40). Animado pela busca do estase de uma totalidade perdida em meio à consciência da inexorável emergência de uma nova experiência do mundo e do tempo, o romantismo é:

... esse elemento original, absolutamente novo na historia da sensibilidade do Ocidente- esse elemento dual, que temos que chamar de demoníaco: a visão da analogia universal e a visão irônica do homem. A correspondência entre todos os mundos e, no centro, o sol ardente da morte. (Paz, 1984, p.113)

Ao apontarmos para a abrangente, difusa e profunda percepção social de crise que engendra a mentalidade romântica, podemos perceber o porquê da vastidão dos domínios que o pensamento romântico penetrou - a cultura, a política, a sociabilidade, a filosofia, as ciências, a religião, etc- . Nessa medida, as artes e sua relação com a subjetividade são apenas um capítulo desse episódio cultural, embora, como veremos a frente, um episódio privilegiado.

Com efeito, se a arte, a noção difusa de “poesia”, tem lugar privilegiado na multiforme cosmogonia romântica, é porque a própria noção de fazer artístico se transforma, deixando de indicar apenas uma atividade acessória da cultura para se tornar , na idealização da visão romântica, uma atitude diante da existência.

Segundo Paz (1984, p.83):

O romantismo foi um movimento literário, mas também uma moral, uma erótica e uma política . Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer.

Se o pensamento romântico, em alguns aspectos, pode sugerir uma atitude mais conservadora em relação ao pensamento iluminista- devido à nostalgia romântica por valores sociais liquidados pelo advento da sociedade capitalista (Löwy, 2012)-, nos campos das artes essa polarização entre o pensamento Iluminista e o Romântico tornará esse último

transgressivo , crítico à tradição e campo inescapável de influência para a arte europeia do século XIX (Paz, 1984), insidioso início de um processo de corrosão da mentalidade artística vigente na Europa, desde a Renascença, processo que tece amplas articulações com a ruptura estabelecida pelas Vanguardas (Zanini, 1978, p.185; Carpeaux, 1978,p.165 ) , entre o fim do século XIX e início do século XX, e atravessa , como um grande campo de ressonâncias, toda a esfera artística desde então – o avultamento da personalidade do artista, a valorização da forma fragmentária, irônica e disruptiva, o elogio à singularidade e diversidade das obras e poéticas, assim como articulação entre arte e vida são temáticas que atravessam toda a arte todo o século XX, chegando ao nosso tempo. Nesse sentido, pode-se dizer que a tempestade romântica estabelece as matrizes para os valores que, de uma maneira ou de outra, guiaram o pensamento artístico que percorre o século XX, passando pelos conceitos de arte e artista ( Cauquelin, 2005, p.42-44; Nunes, 1978, p.53; Frayze-Pereira, 1995)

## **2. A arte e a figura do artista: notas histórico-sociais**

Parte constitutiva da crise e desmoronamento do *Ancien Régime* e a ascensão da burguesia no século XVIII, a desagregação do sistema de mecenato (Rosen, 1995, p.71-72 ; Videira, 2009, p.38-39) foi um evento central na transição entre o classicismo e o romantismo na história da arte. Antes dessa mudança sócio histórica, a situação do artista era de subordinação à corte, através um patrono nobre, ou à Igreja, e ,assim, seu trabalho era subordinado aos ritos da Igreja ou aos gostos da aristocracia, produzindo em regime de amparo e encomenda, nada diferente de qualquer outro subordinado da corte (Videira 2009, p.37-38 ). Seu trabalho era produzido em função de ocasiões determinadas e com fins específicos, e de um sistema de valores pré-configurados, baseado em regras objetivas de composição e na imitação de modelos consagrados , ou seja, um sistema exterior às inclinações subjetivas do artista ( Videira, 2009,p.38-40).

No quadro complexo que compõe o progressivo desmoronamento do mecenato, um aspecto central é a alteração da forma de circulação da arte na Europa, a emergência de um mercado público de bens artísticos: a consolidação de uma indústria editorial e de um mercado ligado à impressão, à distribuição e venda de obras literárias, partituras musicais, etc; o aumento dos concertos públicos a emergência de um público burguês significativo, interessado no campo das artes, tanto no consumo de livros e partituras, quanto na formação artística como signo de distinção social (Vermes, 2007, p.31). No caso da música, é

importante citar a invenção social de um espaço familiar de circulação da arte- os saraus burgueses - , que inclui o crescimento da prática amadora da música, o que além de alavancar o comércio de instrumentos e partituras- e criar todo um mercado para obras destinadas à execução amadora e diletante- , torna viável todo um mercado de ensino de música, empregando os artistas como professores (Vermes, 2007,p.31). Tal modificação social é parte central da criação de um contexto onde pode surgir a figura do “artista autônomo”, capaz de viver sem a proteção econômica de um patrono nobre , somente com renda adquirida no mercado como profissional autônomo (Videira, 2009,p.38).

Nesse contexto, a figura social do artista se emancipa do mecenas e da rigidez objetiva das regras neoclássicas de composição artística, tornando-se um profissional liberal, que tem que vender seu produto nos mercados específicos da arte . Livre e desamparado, o artista sai do sistema de amparo e encomenda, em que trabalha como artesãos comum, para se haver com o emergente sistema de mercado da arte , no qual a aceitação do público e consumo do seu trabalho se torna vital para sobreviver .

Essa modificação social do artista e das expectativas do público consumidor é acompanhada por uma modificação no campo da estética: a consolidação da concepção da Arte como um campo autônomo, independente do campo religioso e moral. Ou seja, surge a ideia de autonomia do campo estético (Videira, 2009, Duarte, 2004, p. 12). Mais especificamente, surge a concepção da obra de arte como objeto independente, sem outra função a não ser induzir a contemplação e o prazer (Rosen, 1995, p.71)<sup>40</sup>. A nova situação social do artista, somada à ascensão do novo público burguês emergente- mais plural em suas demandas e expectativas- criam terreno fértil para a emergência de novas concepções estilísticas, em particular a entrada no campo artístico de elementos que ficavam a margem da estética neoclássica, como a tradição popular e gêneros poéticos considerados menores – como as canções e as peças instrumentais, no caso da música. (Nunes, 1978; 53).

Além disso, desagregados os aspectos normativos clássicos, a figura singular do artista autônomo- sua biografia, pertença nacional, estilo e personalidade- surge como importante aspecto do crivo de inteligibilidade da obra. Ou seja, a obra deve ser lida como efeito do talento e da liberdade , como criação e expressão pessoal do artista, e não como obediência

---

<sup>40</sup> Como desenvolve Panofsky, em seu estudo sobre a evolução histórica e filosófica dos fundamentos do conceito de Belo, a ideia da estética como uma dimensão autônoma da moral é longamente gestada na história cultural do Ocidente desde a Renascença, culminando na instauração da “separação, fundada em princípios, entre a esfera da estética e as da teórica e da ética.” (Panofsky, 2013, p.9)

engenhosa a regras e modelos consagrados (Süssekind, 2008). Complementarmente, a pessoalidade do artista passa a funcionar como centro valorativo da obra: a *autenticidade*, a *espontaneidade* e a *originalidade*, conceitos organizados em antagonismo ao conceito neoclássico de imitação, deslocam do centro da valoração artística os conceitos de perfeição e beleza (Videira, 2009; Rosen, 1995; Rosenfeld, 1978). A perfeição, inclusive, é percebida como nociva por se opor à sinceridade e à espontaneidade (Rosenfeld, 1969, p.149). Foi assim que a antiga estética racionalista, normativa, baseada em regras rígidas foi substituída gradualmente por uma crescente valorização da *expressão do artista* através de suas obras, nas quais o centro não é “mais uma estrutura fixada por regras a priori, mas os processos internos do seu criador...” (Videira, 2009, p.38). Como demonstra Panofsky (2013), a preocupação no Ocidente com a personagem do artista- sua relação específica com a realidade material e metafísica, com a verdade e a ética - remonta às primeiras discussões acerca de uma concepção da arte na Grécia de Platão; mas elas, em geral, se referenciam ao artista como um sujeito em geral, universal e abstrato, e não como um indivíduo singular<sup>41</sup>. É só a partir do Romantismo, dentro dessa complexa teia de transformações socioeconômicas e culturais, que a figura do artista em sua particularidade ascende ao status pelo qual a conhecemos no presente, e a obra de arte passa a valer não pela sua perfeição em relação à harmonia natural ou aos modelos clássicos, mas pela “originalidade”, ou seja, pelo seu status de floração do impulso interno do seu criador.

---

<sup>41</sup> Nesse sentido, o trecho a seguir, acerca da teoria da arte do Renascimento Italiano, é esclarecedor:

A teoria da arte do Renascimento, vinculando assim a produção da Ideia à visão da natureza, e situando-a doravante em uma região que, sem ser ainda da psicologia individualista, já não era a da metafísica, dava o primeiro passo em direção do reconhecimento daquilo que nos habituamos a chamar de “Gênio”. Aliás, os pensadores do Pré-Renascimento desde o início haviam pressuposto, em face da realidade do objeto de arte, a realidade subjetiva do artista (do mesmo modo que a invenção da perspectiva centrada significa a afirmação simultânea do objeto visível e do olhar suscetível de vê-lo) [...] esses mesmo pensadores também acreditavam na existência de leis transcendentais ao sujeito e ao objeto, que pareciam submeter o processo de criação artística a uma instância de uma ordem mais elevada, e cuja aceitação incondicional contradizia no fundo um concepção da criação baseada no gênio artístico[...]Ele (O Renascimento) não tinha consciência, com efeito, de que houvesse contradição entre o gênio e as regras, tampouco entre o gênio e a natureza” (Panofsky, 2013, p.68).

Ou seja, se a figura do gênio artístico precede o Romantismo, é apenas na passagem do XVIII para o XIX que temos a entronização do gênio singular como nervura da obra de arte, como essência da poética, como crivo de inteligibilidade da obra. Em suma, assistimos o *deslocamento* para o âmbito fazer artístico *do entrelaçamento* entre o poder criativo e a interioridade sentimental do gênio- entrelaçamento invocado e testemunhado pelos efeitos da obra no espectador-, deslocamento que coloca ambos, gênio e obra, como transgressores da realidade instituída e emissários do novo. E, portanto, coloca o fazer artístico acima de qualquer regramento *imediato* baseado em modelos objetivos e externos à experiência expressiva do artista, modelos estes alicerçados em fundamentos tradicionais e/ou metafísicos.



Em suma, desembocamos na ideia da época, ilusória e em consonância com a noção burguesa de liberdade, da independência do artista em seu ato de criação, assim como a ilusão da plena independência do objeto estético- a autonomia da arte-, cuja função, como já apontamos, não seria outra que o prazer e a contemplação; não mais a ascese religiosa ou a glorificação dos mecenas, pois, implícito a essas ilusões está a ilusão de que o sistema do mercado supostamente não influenciaria o processo de criação ou regulação do gosto do público. O artista, portanto, não estava apenas licenciado a se expressar subjetivamente em sua arte, mas a sua sinceridade nesse processo é justamente o núcleo fundamental do valor da obra. O que conta não é mais a obra objetivamente bela, mas aquela que carrega a sinceridade do artista, que ao cria-la, atendia a um impulso interno irrefreável<sup>42</sup>, e não a uma vontade mesquinha de glória e ganhos financeiros (Rosen, 1995, p.72). Nessa medida, sujeito ao mercado, e tendo como ideal a produção de uma obra que não atende outra coisa que suas aspirações mais íntimas, o artista moderno se vê em uma situação de contradição.

A necessidade de tornar a vida artística economicamente viável, em particular a obra artística vendável, articulada à necessidade ideológica de articular publicamente as intenções do artista, assim como o valor da obra, não com o ganho financeiro, mas com a subjetividade sincera, cria um espaço contraditório para o papel do artista e da arte em relação ao mundo cujas questões fundamentais chegam até nossos dias (Rosen, 1995, p.72; Cauquelin, 2002). Mais ainda, cria-se uma relação conflituosa entre os projetos poéticos, a crítica artística e o público consumidor, gerando antagonismo e distanciamentos entre esses grupos que não cessaram de aumentar, em particular o distanciamento entre poéticas artísticas e o público (Vermes, 2007, p.171).

Mais uma vez, é Benedito Nunes que dá um quadro geral da situação da arte e do artista romântico. O texto é longo, mas sua genialidade faz valer a pena cita-lo na íntegra:

Na acepção lata, que pertence à história da cultura, esse fenômeno (o romantismo) determinou o nível da experiência incorporada à literatura, e trouxe a luz, no conjunto da vida social, o estado da arte e a situação do poeta (e do artista), que nos são familiares até os dias de hoje. Para além da conquista de uma forma mais livre e de um conteúdo mais variado, que seria, no juízo do Goethe amadurecido da fase da elaboração do *Segundo Fausto* a inevitável resultante dos extremos e dos exageros da época literária, por ele comparada a um acesso de febre, *o urgente feeling* da visão romântica fixou o limiar de acesso estético a literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do Medievo e do Renascimento, valores não-canônicos,

---

<sup>42</sup> Para melhor apreensão da relação do artista com a urgência da atividade artística, remetemos a leitura dessa obra romântica, tardia porém exemplar, “Cartas ao Jovem Poeta”, de Rilke (1995).

neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos. É também por intermédio dela (da visão romântica) que surgem, no momento que a atuação política da *intelligentsia* fora neutralizada, essa autonomia intelectual dilemática da consciência artística ora cultivada em altivo isolamento, ora trazida a público em cumprimento de um dever apostólico, de uma missão espontânea para com a arte; e é nela (na visão romântica), finalmente, que se condensam os nexos sociais e políticos, ideologicamente polarizados, daí por diante jamais desfeitos, que entramam a obra de arte e o estado do mundo, colocando aquela em um permanente confronto com o real. (Nunes, 1978, pp.54-55)

E ainda: “*Desse ponto de vista, o romântico é aquele cuja insatisfação com o real se transmuta em literatura ou em teoria estética*” (Nunes, 1978, p.55).

Essa posição da arte como elemento essencialmente crítico da sociedade- arte como reflexo de uma subjetividade singular, oposta à massa uniforme e aos valores mesquinhos por ela compartilhados- emerge justamente no momento em que a arte, liberta de suas constrictões de origem religiosa e aristocrática, pode se tornar um objeto culturalmente valorizado enquanto mercadoria. Esse processo, no século XX, possibilitou que o objeto artístico, cuja parte essencial se realiza como crítica a sociedade, torna-se artigo de luxo e chega a valer somas exorbitantes, extremando o paradoxo do objeto artístico como crítico à sociedade e, ao mesmo tempo, uma das suas mercadorias mais valiosas.

Em suma, as transformações na Era Romântica provocaram uma reconfiguração das imagens, concepções e horizontes do campo artístico, reconfiguração que em larga medida legou à arte um espaço conturbado no mundo cultural, em uma complexa trama discursiva, situação que chega à nossa atualidade. Expressão autêntica de um indivíduo singular- um espírito superior auto-exilado de uma sociedade mesquinha, hipócrita e materialista- a atividade artística e a obra de arte, dotadas do status de atividade e objeto *sui generis*, distanciam-se da realidade social, e nesse movimento se transfiguram em polo crítico desta (a sociedade). Ao mesmo tempo, o avultamento do artista, da arte e da obra são indissociáveis do atrelamento e integração da produção artística à produção e ao mercado capitalista, tornando-se o campo artístico um espaço de intensa troca de capital econômico e simbólico, tornando o polo crítico ambíguo e instável.

### 3. Visões românticas em seus próprios termos: subjetividade, natureza e cultura

Tendo explorado minimamente o contexto sócio histórico em que se desenvolvem os problemas estéticos do romantismo, podemos abordar agora algumas concepções românticas, mais detalhadamente, e um pouco mais em seus próprios termos.

Ao nos debruçarmos sobre tais concepções acerca da arte e da subjetividade- nosso caminho privilegiado até Schumann-, vamos especificamente nos ater ao romantismo alemão. Primeiramente, dentro das primeiras vogas do romantismo que surgem no fim do XVIII, é na experiência alemã que a noção de “romantismo” se consolida como um experiência consciente, auto- afirmada, sistematizada e teorizada, e assim assumindo a abrangência de uma “visão de mundo”, e em particular, uma experiência de intensa e profunda reflexão no que tange a estética e o universo poético (Bornheim, 1978; Nunes, 1978; Vermes, 2007; Perrey, 2002 ).

Além disso, é importante apontar que no campo da literatura especializada (Rosen,1995; Perrey, 2002; Brown,1968; Vermes,2007 ), a vertente alemã do romantismo é o espaço privilegiado e quase hegemônico para se pensar a estética de Schumann, tanto no tocante ao clima cultural em que o compositor se formou, quanto pela especial atenção de Schumann aos processos de criação de escritores e poetas , em particular Jean-Paul e Hoffman. Esses escritores, cuja poética Schumann pretendia, conscientemente, que dialogassem com sua produção artística (Waizbort, 2006; Rosen, 1995; Brown, 1968; Vermes,2007; Perrey, 2002; Jensen,2005) não só foram influenciados pelo primeiro romantismo alemão em sua literatura fantástica, como escreveram obras filosóficas e de crítica artística que refletiam acerca da estética romântica, obras que chegaram à leitura de Schumann, ele mesmo brilhante crítico musical.<sup>43</sup>

#### *Antecedentes do romantismo alemão*

Considerando alguns marcos sócio históricos do Romantismo Alemão, dentro da complexidade histórica da concentração do movimento no cenário cultural germânico, podemos apontar alguns aspectos cruciais que concorreram para florescência do pré-romantismo e do próprio romantismo alemão.

---

<sup>43</sup> Sobre Jean- Paul, vale a pena citar *Vorschule der Ästhetik* (1990), seu tratado sobre estética. Sobre Hoffmann, além de seus ensaios acerca de crítica musical, Vermes (2007) analisa minuciosamente a emergência de reflexões filosóficas no interior da ficção hoffmanianna, mistura de gêneros de escrita que responde exemplarmente à estética romântica do fragmento e da ironia, como veremos mais a frente.

Quanto às diferenças culturais, vale lembrar que enquanto o mundo latino viveu a Renascença, na Alemanha se processou a Reforma, fato que estabeleceu por séculos uma profunda cisão entre a cultura alemã e a cultura latina (Bornheim, 1978, p.78). Enquanto na Itália, e posteriormente na França, o horizonte cultural era o enfraquecimento dos dogmas religiosos, o retorno à natureza, o antropocentrismo e o racionalismo, na Alemanha a religião, reformada e legitimada linguisticamente pela Bíblia, organizava fortemente a vida social e o pensamento, cujo horizonte era o caminho da fé, a fixação no sobrenatural, à obediência ao chamado divino (Bornheim, 1978, p. 78) Assim, se os intelectuais racionalistas franceses assentavam suas baterias contra uma instituição religiosa suspeita de ilegitimidade, no caso alemão, pelo contrário, seus principais intelectuais se vinculavam aos estudos universitários de teologia (Duarte, 2004, p.7).

A partir do fim do século XVII, desenvolve-se em terras germânicas o *pietismo*, uma corrente religiosa cujo espraiamento terá consequências profundas para a cultura e pensamento alemães, em particular para o romantismo. Contra a teologia ortodoxa oficial, extremamente racional, o pietismo desloca o exercício da fé da observância objetiva dos ritos e preceitos religiosos (tal como credo e a confissão) para a experiência fervorosa, mística, assim como a dimensão prática da fé, a rigorosa observância moral e pessoal da própria conduta, centrando assim o exercício religioso na intimidade sentimental do fiel, no desenvolvimento de uma “interioridade calcada no sentimento religioso” (Bornheim, 1978, p.84). Em sua dimensão mais radical, o pietismo pregava uma religião estritamente individual, externa às instituições, religião que se processa “na intimidade subjetiva e que conduz, pelo exercício intenso e sincero da emoção e dos sentimentos devotos, ao êxtase e à contemplação beatíficas” (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.266).

Assim, no contexto pietista, existe uma subjetivação da experiência religiosa e moral, não apenas no sentido da reflexão individual acerca dos preceitos (isso já é a marca da Reforma de Lutero), mas também das experiências de iluminação, de forte caráter emocional. Ou seja, não só a obediência, mas a própria experiência de Deus se desloca para a interioridade do fiel.

De certa forma, a experiência pietista adianta a experiência romântica, a ânsia de encontrar a cura para o sentimento de fragmentação e a decadência espiritual do mundo a partir da experiência profunda da interioridade, solo sagrado e caminho interior para uma progressiva elevação espiritual (Mittner, 1964).

Articulado a esse distanciamento cultural, centrado em aspectos religiosos, também é importante apontar para a situação política e econômica da Alemanha do século XVIII. Politicamente, o território germânico era caracterizado por centenas de pequenos estados independentes, governado por príncipes, e não possuía nem unidade política nem identidade nacional, apesar da partilha de uma série de elementos culturais comuns. Economicamente, a Alemanha vinha de um grande declínio de suas cidades mais ricas, que perdiam terreno para os centros comerciais ingleses e holandeses, desde o século XVI.

Tal fragmentação política era em parte legado do longo conflito do século XVI, que chocaram o Sacro Império Romano Germânico e os líderes da Reforma Protestante, assim como as revoltas camponesas (Süssekind, 2008, p.12 ). No fim desse período, o movimento da Reforma investiu de autoridade religiosa os príncipes territoriais alemães, ao mesmo tempo em que o fim das revoltas camponesas garantiu seu controle político. A Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) agravou a situação de grande estagnação política e econômica; no conflito o comércio alemão foi gravemente afetado e muitas de suas principais cidades destruídas, cenário que consolidou a soberania dos príncipes alemães, que se manteria até o período da unificação.

Nesse contexto, na Alemanha, a burguesia era excluída da atividade política, e não obteve o mesmo desenvolvimento sociopolítico que na França e na Inglaterra, desenvolvimento que foi vital nas transformações políticas que culminaram no desmoronamento da sociedade do Antigo Regime.

Assim, justamente no século marcado pela ascensão da burguesia, que culminou na Revolução Francesa, nos vários principados em que o território alemão se dividia os governantes construía grandes castelos que imitavam os reis da França, decorados com um luxo à altura de Versailles. Ao mesmo tempo que se preparava a revolução social no país vizinho, a sociedade de corte francesa continuava a ser o modelo em que se espelhavam os nobres alemães (Süssekind, 2008, p.13).

Deste modo, quando o iluminismo penetra na Alemanha, por volta do século XVIII, em um momento de tentativa de reintegração cultural da Alemanha ao resto da Europa, ele é retido e desenvolvido , em larga medida, apenas por uma pequena elite, restrita à corte (Bornheim, 1978, p.84)., corte esta que vivia sob grande influência cultural e intelectual da França (Süssekind, 2008, p.12). No campo artístico, por exemplo, a literatura e o teatro desenvolvido nas cortes alemãs seguiam os ditames neoclássicos franceses, conservando uma

arte de acordo com as regras da poética classicista, baseada no modelo francês de Racine e Corneille. No entanto, inclusive devido à distância entre a corte e o resto da sociedade germânica, essa voga francesa não consegue se infiltrar nas camadas populares, que continuavam imersas em uma cultura pre- iluminista, e na totalidade da cultura alemã de sua época (Bornheim, 1978, p.84).

Esses aspectos combinados produziram um solo fértil para a emergência, em meados da década de 1760, do importante movimento literário que posteriormente será batizado de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) e será classificado de pré-romântico (Rosenfeld, 1969, p.145).

Formado por autores como Hamann<sup>44</sup>, Herder<sup>45</sup>, Jacob Lenz<sup>46</sup>, Klingler<sup>47</sup>, os jovens Goethe e Schiller<sup>48</sup>, o movimento é caracterizado por uma violenta reação contra o Iluminismo, à visão racionalista acerca da natureza, do homem e da sociedade, assim como a rejeição aos cânones neoclássicos da arte francesa, a partir da ênfase no subjetivismo radical, a busca pelo primitivo e originário, a expressão autêntica e espontânea da vida e das emoções, a valorização dos elementos populares e nacionais, e valorização de uma arte que integrasse todos esse elementos (Rosenfeld, 1969; Bornheim, 1978, p.81).

Politicamente, os autores do pré-romantismo se ligavam à emancipação da burguesia germânica, incapaz de subsidiar uma produção cultural própria, independente da corte aristocrática. Assim, como aponta Sússekind (2008, p.45), o *Sturm und Drang* possui clara filiação ao ideário político iluminista, como a crítica à sociedade aristocrática, assim como a defesa da liberdade individual. Mas:

...em vez de lutarem, como Lessing e a Ilustração, em favor da eliminação de abusos e, em geral, em favor de uma ordem mais justa, passam [os autores pré-românticos] a exaltar a emancipação anárquica do indivíduo; objetivo que naturalmente implica o conflito não só com determinada sociedade histórica, mas com a sociedade como tal, qualquer que seja. (Rosenfeld, 1992, p.12, citado por Sússekind, 2008, p.46)

O pessimismo em relação à civilização e à sociedade modernas é em parte tributário da grande repercussão do pensamento de Rousseau, cujas posições os jovens poetas radicalizaram. Ao invés da possível harmonização entre a natureza primitiva do homem e a

<sup>44</sup> Johann Georg Hamann (1730-1788), filósofo, mentor de Herder.

<sup>45</sup> Johann Gottfried Herder (1744-1803), filósofo.

<sup>46</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), poeta, romancista e dramaturgo.

<sup>47</sup> Friedrich Maximilian von Klingler (1752-1831), romancista e dramaturgo.

<sup>48</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), poeta, filósofo, dramaturgo e historiador.

cultura que encontramos em Rousseau, os pré-românticos valorizavam os aspectos mais primitivos, irracionais e originários do homem em oposição ou indiferença à cultura, ao ponto de se “entregarem à rebelião frenética a todos os valores estabelecidos” (Bornheim, 1978, p.81). A recusa dos valores clássicos e racionalistas, sentidos como externos e estranhos à sensibilidade germânica, assim como a insatisfação com o regime absolutista, se transformam em uma crítica virulenta e um ódio para com a sociedade em geral, mundo que é incompatível com o grande indivíduo, que nele só encontra incompreensão e sofrimento (Rosenfeld, 1969, p.146; Sússekind, 2008, p.46) . Sobre a protagonista da peça de Goethe, *Götz von Berlichingen*, baseada na história de um cavaleiro medieval alemão, Anatol Rosenfeld afirma ser “um herói típico da *Sturm und Drang*.... luta contra o mecanismo de uma sociedade degenerada e acaba sucumbindo por ser grande demais para um mundo mesquinho” (Rosenfeld, 1992, p.9, citado por Sússekind,2008,p.48)

#### Bornheim Resume:

Esses jovens “gênios” levam a sério a oposição estabelecida por Rousseau entre natureza e cultura, exagerando-a a ponto de se entregarem à rebelião frenética a todos os valores estabelecidos... a despeito de toda oposição, o “bon sauvage” de Rousseau, não se confunde com o primitivo, pois deve aceitar a cultura, embora submetendo-a a uma perspectiva nova, da interioridade. Os jovens alemães tendem, ao contrário, ao pintar um “bom sauvage” no qual ressaltam os aspectos mais primitivos, valorizando-os contra ou indiferentemente da cultura. Assim, os gênios, como Werther, de Goethe, também buscam refugio na natureza, e , inspirados em Rousseau, procuraram uma participação que desse primazia ao sentimento. “O sentimento é tudo”, diz Goethe no *Urfaust*. Procuram, portanto, a autenticidade do homem, e creem que ela só pode se desenvolver a partir do sentimento interior da natureza, insatisfeitos com a impessoalidade da razão, dão vazão a personalidade do sentimento.” (Bornheim,1978, p.85)

Em meio a essa insatisfação, a essa percepção da inadequação das ideias clássicas de capturar a condição humana- seus extremos passionais, a singularidade e multiplicidade das formas de vida, a diferença entre os povos-, assim como a visão da sociedade, do Estado e da Igreja como repressores da vitalidade autêntica do indivíduo nobre, surge o culto do *gênio*, o *Kraftsmensch*, o homem superior, homem raro que se destaca em meio aos comuns. Dono de uma sensibilidade ímpar e habitado pelas forças da natureza, o gênio está em plena sintonia com a pulsação cósmica, o que o torna uma espécie de demiurgo- mistura de deus, mago, artista e profeta- apto a manifestar exteriormente a multiplicidade infinita que o habita , a sua mais pura autenticidade ( Bornheim, 1978, p.82). Evadindo da luminosidade equilibrada e impessoal da razão, o gênio se entrega à personalidade de seu sentimento, e passa a ser guiado pelo caos irracional e produtivo que emerge das regiões das obscuras seu interior, na região

onde nascem os sonhos, a imaginação, o sentimento, e que será nomeada pelo romantismo de *inconsciente*, que é a zona originária, “ lugar de inserção do ser humano no vasto da Natureza” (Frayze-Pereira, 1995,p.117), onde o homem coincide, resintoniza-se com o divino.

Se o gênio original moderno desconhece qualquer medida e leis externas – suas regras e urgências vem de seu interior-, enquanto artista, sua obra será espontânea, originalíssima e irrepetível florescência do seu interior, e não um artefato produzido a partir da imitação de modelos consagrados . Assim, a obra de arte original corporifica, dá a ver a forma íntima da natureza, forma que apenas o gênio captura lendo o livro do mundo, imediatamente e sem o uso das muletas da tradição e da razão.

Assim, a alma do criador e a atividade artística, como a obra de arte que emerge delas , são aspectos ligados ao mesmo circuito sentimental, expressivo, remetendo à profundidade interior e inconsciente, cujas raízes são as profundezas do cosmos:

Na verdade, o emocionalismo pré-romântico traz em seu bojo um novo modo de entender o poder de criação artística e o seu criador. Não se trata mais da habilidade e do produto do homem *in-genius*, isto é, do “engenhoso” capaz de compor sabiamente uma obra de arte, como quer a visão classicista. Agora, trata-se de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica , inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta o “livro da natureza” (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.267).

À imagem de seu criador - o gênio que não pode ser explicado de nenhuma forma e cujo poder criativo é infinito- a obra de arte “moderna” atua sobre os afetos (Süssekind, 2008),e , portanto, é medida pelos efeitos que causa no espectador, através da sua organização particular (e não a partir da obediência a regras pré-estabelecidas) e é inesgotável para o entendimento racional, inadequado para avaliá-la. Além disso, seu valor artístico não é mais imediatamente estético, tal como o ideal de beleza clássica. O que conta primordialmente é a expressão subjetiva do artista, que deve ser espontânea e autêntica, deve ir direto do fundo da alma para a expressão poética. Tal concepção do fazer artístico legitima a falta de medida e os exageros sentimentais das peças pré- românticas, muito longe das ideias de ordem, clareza e equilíbrio, já que essas obras deveriam ser a livre expressão do indivíduo.

Aspecto crucial para a consolidação da noção de gênio moderno pelo *Sturm und Drang*, vale a pena citar a influência da literatura inglesa, tal como, Shaftesbury<sup>49</sup>,

---

<sup>49</sup>Anthony Ashley Cooper, Lorde de Shaftesbury (1671-1713), escritor, filósofo e político inglês.



Richardson<sup>50</sup>, Young<sup>51</sup>, Cowper<sup>52</sup>, Ossian<sup>53</sup>, assim como a valorização de Milton<sup>54</sup> e Shakespeare. A Inglaterra viu no século XVIII uma ampla reação aos cânones franceses que tinham quase conquistado a ilha no século XVII. A literatura pré-romântica inglesa - é assim que é definida essa literatura por Carpeaux (1978, p.158) - , literatura anticlassicista e irracionalista, apresenta uma visão nostálgica das paisagens, uma melancolia noturna e tumular, a valorização da introspecção e a escrita espontânea, escrita que floresce como uma flor na alma do poeta, este inspirado pela beleza natural e pelos mistérios do mundo.

Escreve Young no prefácio de seus “Pensamentos Noturnos”:

Como a ocasião desse poema foi real, não ficcional, o método seguido nele foi antes imposto pelo que espontaneamente surgiu na mente do Autor naquela ocasião, do que meditado ou projetado. O que vai parecer muito coerente com a sua natureza. Pois ele difere do modo comum da poesia, que é, de longas narrações para morais sucintas. Aqui, pelo contrário, a narrativa é breve, e a moralidade decorrente dela constitui a maior parte do Poema. A razão disso é que os fatos mencionados derramaram naturalmente estas reflexões morais sobre o pensamento do escritor (Young, 1759, p.10)

O mesmo Young escreverá em 1759 o texto “Conjectures on Original Composition”, um dos textos mais importantes acerca da discussão sobre a obra de arte e a natureza do artista, livro que tem grande repercussão na Alemanha, tornando-se uma referência. Suzuki considera esse escrito “um dos momentos mais representativos da discussão sobre gênio no século XVIII” (Suzuki,1998, p.59). Nesse texto, Young defende que a criação artística de grande valor não deve ser pensada como uma *imitação*, produzida de forma análoga ao artesanato , através da obediência às regras de composição imitativas e pré-estabelecidas. Para Young, ao resultado desse trabalho faltava qualquer originalidade, são como “histórias contadas pela segunda vez” (Young, 1759, p. 339)) . A obra original, que nasce e floresce a partir da alma do gênio, deve desenvolver-se tal como um “organismo vegetal”, “que cresce autonomamente em virtude de sua própria natureza” (Suzuki, 1998,p.59), obedecendo a um processo natural de germinação (Süssekind, 2008, p.47).

Ainda mais: um imitador divide sua coroa, se ele tiver uma, com o objeto escolhido de sua imitação; um original goza de um aplauso exclusivo. Pode-se dizer que um original possui uma natureza vegetal, ele cresce espontaneamente a partir da raiz vital

---

<sup>50</sup> Samuel Richardson (1689-1761), escritor inglês.

<sup>51</sup> Edward Young (1683-1765), poeta inglês.

<sup>52</sup> William Cowper (1731-1800), poeta inglês.

<sup>53</sup> Ossian é o narrador e autor fictício de um ciclo de poemas publicados por James Macpherson (1736-1796), poeta escocês, que afirmou que os poemas foram coletados de forma oral e apenas traduzidos por ele.

<sup>54</sup> John Milton (1608-1674), poeta e pensador inglês.

do gênio; ele cresce, ele não é feito: imitações são muitas vezes uma espécie de manufatura forjada pelos mecanismos da arte e do trabalho, e a partir de materiais pré-existentes, não próprios. (Young, 1759, p.339)

Soma-se a esse culto do gênio original a progressiva valorização em solo germânico da obra de Shakespeare a partir da segunda metade do século XVIII. Primeiramente recebida sem grande alarde e criticada pelos defensores do modelo francês clássico de teatro, a obra de Shakespeare passa por uma fase de aprofundamento do interesse, ressignificação e valorização, onde ela é alvo de estudos sérios, que reconhecem a grandeza do autor. Essa fase de recepção tem como marcos o artigo elogioso de Lessing<sup>55</sup> sobre o trabalho de Shakespeare, em 1759, seguida pela publicação, a partir de 1762, da tradução mais ampla e sistemática da obra do gênio inglês pelas mãos de Wieland<sup>56</sup>.

É a partir da leitura destas traduções que Shakespeare é acolhido pela geração do *Sturm und Drang*, e consagrado pelos jovens poetas justamente como exemplo maior do gênio moderno, tal como concebe Young. Shakespeare, autor que não compõe segundo as regras do teatro clássico, nem sequer respeita as divisões tradicionais dos gêneros, e mistura especulação filosófica e artística em meio sua ficção, é visto como gênio que cria a partir de seu inconsciente, de suas inspirações internas, e não a partir da tradição. Torna-se um modelo do artista que produz suas tragédias originais a partir de seu gênio criativo, bebendo das referências de seu tempo histórico e das forças expressivas da sua nação, e não a partir dos modelos consagrados, fornecendo assim o exemplo de atividade poética autêntica e não-imitativa que ansiavam os pré-românticos. Nessa visão, o teatro de Shakespeare não *imita* os modelos da antiguidade, mas é similar a eles pela *autenticidade*, pois tanto o teatro grego com o coro e o ditirambo, e sua divisões de gênero, e sua relação com a origem da polis grega, etc- quanto o teatro shakespeariano- que bebe das farsas medievais, do teatro de marionetes, dos contos folclóricos ingleses, e tem relação com o tema renascentista do “desconcerto do mundo”-, são obras magníficas, cujos criadores, usando do mesmo impulso criativo- a essência do “gênio”-, plasmas suas obras a partir de elementos geograficamente e historicamente diversos (Sussekind, 2008).

Outro aspecto vital dos fundamentos *do Sturm und Drang* é a valorização do ideal de criação de uma literatura genuinamente alemã, dentro de um contexto maior do despertar de

---

<sup>55</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729-1770), importante dramaturgo e crítico literário, considerado o fundador da dramaturgia alemã moderna (Sussekind, 2008, p.35-38).

<sup>56</sup> Christoph Martin Wieland (1733-1813), poeta e escritor alemão, famoso justamente pelas suas traduções de Shakespeare.

uma consciência nacional, dada a emergência da ideia de “povo” alemão” (Bornheim, 1978, p.82), a partir da valorização da arte, da canção, dos contos, das tradições populares em geral e sua correspondente estética. Isso tudo ao ponto de encontrar na especificidade da cultura alemã os elementos passionais, naturais, espontâneos, irracionais e profundos que serão valorizados no romantismo (Bornheim, 1978). Goethe, ao apreciar a organicidade do estilo gótico, o identifica ao estilo germânico, e “ Entende a Catedral como as bodas da natureza e da historia, fazendo alçar o solo popular até o divino, à revelação do Absoluto” (Bornheim, 1978, p.82). Mesmo o Goethe maduro, em seu período do classicismo de Weimar, percebe no espírito germânico um solo inapropriado para o sereno equilíbrio clássico e suas claras divisões entre gêneros poéticos. Logo o poeta germânico, enquanto poeta moderno, deve manter-se “ corajosamente na altura dessas vantagens bárbaras... pois jamais atingiremos a perfeição da Antiguidade” (Goethe, 1932,p. 71;citado por Bornheim, 1978, p.84)

Em suma, o tema do gênio original, indivíduo nobre e elevado, que é atormentado pelo agudo conflito entre suas paixões sinceras e a sociedade mesquinha, vai oferecer tanto um programa estético (uma poética) quanto o conteúdo temático do *Sturm und Drang*, assim difundindo dois dos mais importantes topos do Romantismo: o conflito entre o indivíduo singular e sua condição no mundo social, do qual ele é exilado de varias formas (Rosenfeld, 1969, p.146) ; assim como o nascimento da ideia da obra de arte como “expressão”, expressão entendida “como tradução da personalidade, uma floração das vivenciais reais...” que se articulam na intimidade profunda do poeta (Nunes, 1978, p.58). De fato, a literatura do *Sturm und Drang*, enquanto primeira grande manifestação romântica, foi de grande impacto em toda a Europa e influenciou não só desenvolvimentos posteriores do romantismo e da literatura propriamente germânica, mas do romantismo universal ( Rosenfeld, 1969, p.146 ).

A partir de década de 1780, o ímpeto inicial se esfria, e os pensadores do pré-romantismo, como Goethe, Herder e Schiller, se aproximam de um pensamento e uma estética mais clássica, ainda que enriquecida pelas suas experiências de juventude, síntese que é a marca do movimento do Classicismo de Weimar ( Rosenfeld, 1969,p.151-152) <sup>57</sup>. Seguem-se

---

<sup>57</sup> Dois pontos ainda são necessários apontar sobre *Sturm und Drang* e seu definimento. Primeiramente, apesar de serem considerados pré-românticos, autores como Schiller e Goethe foram modelos mais fundamentais para o Romantismo fora da Alemanha do que o movimento romântico propriamente dito. Como aponta Rosenfeld, para alguns autores, o movimento *Sturm und Drang* é considerado plenamente romântico. Segundo ponto é que o chamado Classicismo de Weimar não deve ser confundido com o classicismo francês. Seu ideal não era a imitação dos modelos da Antiguidade Clássica, mas ainda a observância dos fundamentos do ideal de beleza clássico, tal como harmonia, equilíbrio e a simplicidade depurada e sofisticada (Süssekind, 2008).

quase duas décadas de prolífica produção germânica de literatura, arte e filosofia de tendência mais clássica. Além das obras maduras de Goethe e Schiller, temos, entre intensos trabalhos de especulação filosófica, a obra madura de Kant, assim como as filosofias escritas em reposta a ela, a filosofia do Eu de Fichte e da Natureza de Schelling.

Nesse novo cenário cultural, muito mais rico que aquele onde eclodiu o pré-romantismo, surge o Romantismo Alemão propriamente dito.

Assim, em 1797, o movimento romântico começa a tomar volume, cujo centro organizador é o chamado “grupo de Jena”. Tendo como líder Friedrich Schlegel, tal grupo era formado por August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Novalis- pseudônimo do barão Friedrich von Hardenberg-, Schleiermacher, além de outros autores que se aproximaram intermitentemente. (Vermes, 2007, p.26). Outros escritores e pensadores, como E.T.A. Hoffmann e Jean Paul, que não tiveram maior contato com o círculo de Jena, realizaram um trabalho artístico e filosófico que em muito se aproxima dos chamados Primeiros Românticos (Videira, 2009; Vermes, 2007).

Esses pensadores, herdeiros de várias concepções do *Sturm und Drang*, desenvolveram os principais tópicos do romantismo- a relação entre a interioridade humana, a realidade e a arte- à luz de um solo intelectual muito mais rico. Em larga medida, as ideias que se seguem são baseadas em uma visão geral das concepções mais importantes do Romantismo Alemão, no tocante às questões que concernem às relações entre subjetividade e a arte. Vale lembrar que as anotações que seguem não esgotam o Romantismo Alemão, nem são ideias que pertencem apenas a esse movimento particular.

### ***Mitos Românticos: natureza, poesia e gênio***

Tanto no pensamento neoclássico, quanto na visão romântica, existem articulações orgânicas entre a concepção de natureza, de estética e de sujeito, de um modo que esses três tópicos se articulam convergentemente em princípios que regem a realidade, a existência humana e a essência da arte (Nunes, 1978).

Para a mentalidade iluminista, a Razão é ao mesmo tempo fundamento da humanidade do homem, princípio ordenador da cultura e representação da essência da natureza. Segundo as concepções iluministas, o homem que quer atingir sua plenitude, se tornar um ser autônomo- livre da autoridade, da tradição e da superstição -, considera a razão como

essência do seu ser, e também como princípio de seu entendimento do mundo, assim como princípio regulador das normas da conduta individual e coletiva.

Escreve Bornheim (1979, 79):

O homem atingiria, portanto, o máximo de sua humanidade, se racionalista. Só pode ser considerado como verdadeiro belo e bom àquilo que resiste à crítica racional. Por isso, o dado como tal perde seu sentido. A realidade, em si mesma, suscita dúvida, e o homem só deveria se prender àquilo sobre o qual poderia obter a natureza racional. Tudo é, assim, subordinado à razão. Não valem mais as coisas, e sim os objetos pensados; o mundo passa a ser o mundo do homem; Deus, o Deus do homem; e a religião só é considerada válida “dentro dos limites da pura razão”...

Assim, o pensamento iluminista centra a realidade em torno do homem, afirmando um *individualismo racionalista universal*, já que identifica o indivíduo empírico, em seu estado de autonomia e exercício da liberdade, ao sujeito epistemológico pleno, promovendo assim um “achamento dos sujeitos”, uma vez que suas diferenças singulares não são consideradas como parte de sua definição essencial. Esse *igualitarismo intelectual* se articula também, no ideário iluminista, a um *cosmopolitismo abstrato* (Nunes, 1978 p.56; Berlim, 2015, p.59), nivelador de todas as diferenças nacionais e de todas as particularidades locais.

Complementar a essa concepção de homem emancipado e sede da razão esclarecida, temos a concepção de natureza enquanto um grande mecanismo funcional cuja estrutura última é racional, criada por um Deus relojoeiro, que teria construído todas as coisas *more geométrico* (Nunes, 1978, p.57). Assim, se o sujeito epistemológico iluminista é um sujeito abstrato, invulnerável à sua singularidade e aos movimentos de sua paixão, a natureza é “um conjunto de disposições que, acessíveis ao livre exame analítico, seriam sempre iguais em toda parte, escapando à força do hábito, aos prestígios da autoridade, à tradição e aos caprichos das circunstâncias históricas”, bem como às inclinações particulares do sujeito que a contempla (Nunes, 1978, p.56). Nessa medida, atribuindo à essência funcional da natureza, para além da expressão fenomênica, a mesma essência do pensamento racional, o pensamento iluminista garante a mesma razão isomórfica ao funcionamento da natureza e aos atributos epistemológicos da razão, fechando harmonicamente o circuito racional entre exterior e interior, entre o homem e o mundo (Bornheim, 1978, pp.56-57). Circuito da uniformidade da razão que, em nome da felicidade e do progresso da humanidade, deve se estender a todos os domínios da cultura, regulando tanto o modo de ser do indivíduo quanto as regras e instituições sociais.

Em suma:

Haveria, portanto, entre o interior e o exterior, entre o homem e o mundo, um prévio circuito de comunicação da natureza das coisas e da natureza humana: circuito que caracterizou a direção epistemológica do pensamento da época clássica, fundada em um achatamento do sujeito, encaixado como sujeito universal do conhecimento, a uma Natureza cuja ordem e cuja regularidade se prolongam na ordem e na regularidade dos discursos científicos, religiosos, estéticos, jurídicos e políticos do século XVIII. (Nunes, 1978,p.57)

Mas, se existe isomorfismo constitutivo entre a Razão Humana e a Natureza, a primeira se relaciona com a segunda através de um conhecer neutro, sem tomar participação efetiva no mecanismo da natureza. Entre a razão humana e a natureza, o homem e o mundo, é garantida uma separação ontológica.

E no que concerne à arte, a estética clássica concebe a obra de arte como uma imitação da natureza. Se a natureza é concebida em termos de uma realidade racionalizada, regida por leis objetivas e universais, a obra de arte deve imitar da natureza “seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo” (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.263)

Em consentimento com os valores racionalistas modernos, soma-se na composição da estética clássica a observância dos princípios fundamentais e a imitação dos modelos que constituem a prática e a teoria helênicas- tal como acolhidas e sistematizadas na Renascença- , estas alçadas ao status de “non plus ultra de todo fazer artístico, os cânones imutáveis das condições e procedimentos que produzem a obra de arte” (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.262)

Nessa medida, a arte clássica se caracteriza pela racionalidade e objetividade de seus meios e pela precisão das suas referências de inteligibilidade e valor. Seus elementos fundamentais são o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, simplicidade , a clareza, a lucidez ” , todos os elementos que representam uma concepção de um universo harmonioso e racional, e conferem à estética clássica sua face diurna, apolínea, solar, luminosa (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.262-263).

Não só os meios e as referências, mas os fins da obra clássica devem ser racionais. Além de ser bela, a obra clássica deve servir a fins práticos, em particular fins morais e didáticos. Através de suas formas belas e equilibradas, a obra clássica deve operar uma catarse das paixões, purificando o espírito, assim como vincular ensinamentos e verdades, processos que contribuem para o aperfeiçoamento moral do homem. (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.264)

Em suma, a arte clássica é pensada como uma particular imitação da natureza, regrada por princípios objetivos, equilibrados e modelares, - arte constituída à imagem das noções de sujeito, natureza e cultura em que se alicerça e é dependente- sem, em nenhum momento, ser um setor privilegiado da cultura tal como a ciência e a filosofia, desde que aquela, a arte, apresenta uma relação em geral deficitária para com a necessidade de uma racionalidade isomórfica e de uma linguagem denotativa que estabeleça uma relação biunívoca com os fenômenos e com as ideias, fundamentos que garantiam a universalidade dos princípios clássicos- princípios que se manifestam, no campo da linguagem, no empreendimento setecentista de formular “o tesouro de uma língua puramente analítica”, componente intrínseco à teoria clássica da representação (Foucault, 1999, p. 110). Se a arte clássica reconhecia o poder do gênio individual, assim como os poderes caprichosos da imaginação, esses poderes deveriam, em uma obra artística notável, ser auxiliares na execução desta, segundo os critérios normativos e objetivos. Nessa perspectiva, a singularidade, a paixão e a imaginação não são, em geral, materiais essenciais à obra de arte ou critério de avaliação da mesma. E quando concorressem, ainda que dramaticamente, para a perfeição da obra, deveriam esfumaçar-se e desaparecer no resultado final (Nunes, 1978, p.70; Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.263). Nesta medida, o classicismo considera o artista um mestre anônimo, um humilde servidor de princípios pré- estabelecidos e universais de composição, aos quais ele se dobra e se ajusta. Nenhum dos princípios de composição é pessoal, nenhum se relaciona com a singularidade do artista.

Se a cosmologia iluminista – pautada pelo racionalismo e o universalismo-, prevaleceu no horizonte da sociedade moderna- tanto como fundamento ideológico da ciência moderna, quanto da organização social centrada no mercado e no Estado-, a reação romântica, desencadeada apenas algumas décadas depois do apogeu iluminista, forneceu uma polarização para a mentalidade clássica, criando tensões fundamentais no horizonte ideológico do homem moderno (Duarte, 1994).

Todo esse edifício iluminista, fundado em uma concepção racional e apolínea do homem e do cosmos, será corrompido no interior da visão romântica. Não apenas as concepções de subjetividade, natureza e poesia são radicalmente alteradas, como - e talvez este seja aspecto mais fundamental- é a própria comunicação entre esses termos que será alterada no romantismo. Se na mentalidade clássica as concepções de homem e natureza, apesar de serem organizadas pelos mesmos princípios racionais e universais, primam pela separação ontológica dos termos, e a arte é apenas uma atividade “*ducile et utile*” (Süssekind,

2008,p.28; Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.263), no Romantismo, não apenas serão reabertos os veios mágicos da comunicação primordial entre a subjetividade humana e a natureza, como nessa ligação a poesia terá papel fundamental, e será elevada à dimensão originária e mais elevada com a qual se confronta a existência humana. (Nunes, 1978).

## **I - Natureza**

*To see a world in a grain of sand  
And a heaven in a wild flower,  
Hold infinity in the palm of your hand  
And eternity in an hour.*  
(William Blake)

Em meados do século XVIII, a palavra romântico, - usado anteriormente como qualificativo depreciativo de romances barrocos, de conteúdo fantástico, heroico e sentimental - passou a caracterizar as paisagens isoladas, agrestes e solitárias (Rosenfeld, 1969, p.146), onde o indivíduo poderia descansar da cidade na paz regenerativa da natureza, assim como fugir da sociedade e encontrar abrigo na solidão da sua intimidade.

Assim, a paisagem solitária das montanhas, dos campos, lagos e rios se vestem de melancolia e tragicidade, oferecendo um refúgio para o indivíduo em crise com a civilização, despertando um sentimento de intimidade e de nostalgia em relação às origens naturais do homem. A paisagem representa assim, na exterioridade da natureza, as aspirações de resgate da substância sentimental da vida interior em um contexto de destruição dos valores religiosos, comunitários e tradicionais (Rosen, 2004, pp.45-66).

Aqui, há influência da filosofia de Rousseau, filósofo ao mesmo tempo iluminista, defensor da igualdade natural entre os homens, e precursor do romantismo, na sua crítica à civilização, defesa da potencialização das características humanas em seu estado de natureza, em particular a valorização das paixões autênticas em detrimento da razão, faculdade que não é nem originária, nem interior ao homem (Bornheim,1978, pp. 80-81).



Nas notas de seus *Devaneios do Andarilho Solitário*, escrita pessoal e poética, Rousseau escreve :

Da superfície da terra elevava as minhas ideias a todos os seres da natureza, ao sistema universal das coisas, ao ser incompreensível que abarca tudo. Então , perdido o espírito nessa imensidão, não pensava, não raciocinava, não filosofava. Sentia-me – sentia-me com uma espécie de voluptuosidade; oprimido com o peso desse universo, abandonava-me com arrebatamento à construção dessas grandes ideias. Amava-me perder-me com a imaginação no espaço. Sufocava-me com o universo e gostaria de lançar-me ao infinito. (citado por Rosenfeld,1978,p.81)

Na citação acima, cada palavra é preciosa. Primeiramente, a natureza não é mais um modelo externo, isto é, dimensão exterior à interioridade humana, regida por uma razão universal que tudo submete às mesmas regras de funcionamento, dispostas em sua ordem e regularidade para o livre exame do pensamento racional (Nunes, 1978, p.56-57) . Pelo contrário, nessa natureza em forma de paisagem, o homem descansa da Razão- e sua encarnação, a civilização com suas instituições e convencionalismo -a partir de uma abertura para sua interioridade sentimental, despertada pela solidão e o abraço da paisagem natural,- esta alheia aos movimentos frenéticos da sociedade- espaço a partir de onde ele retraça a ligação com a natureza, *sua natureza*, interior, sentimental, não corrompida.

Liberta dos jardins bem cuidados das cidades, emblemas da domesticação do mundo primevo pela cultura racionalista, a Natureza se apresenta aos românticos na magnificência selvagem das montanhas, nas falésias que emergem ao lado da imensidão do mar, no horizonte solar ou noturno que se perde a distância infinita, na florestação silvestre e intocada, imagens estonteantes que , por uma experiência estética, revelam para alma uma presença titânica, ancestral, mesmo imemorável, que assiste, silenciosa e impassível, o pequeníssima rumor do mundo humano. A fascinação romântica pelas ruínas -, onde o tempo, por meio da natureza, lentamente invade e corroe a obra humana- representa a consciência, melancólica e resignada, da captura do gesto humano pela muda e inexorável temporalidade e por um destino superior e incompreensível (Rosen, 1995,p.93).

Assim é que na arte, na pintura romântica, por exemplo, a natureza deixa de ser o mero local e o contexto da ação humana, para ser tornar personagem da obra, a “ heroína do quadro” (Rosen, 1995, p.126). Essa mudança é um grande emblema da evasão da história dos homens para o tempo imemorial do cosmos. A erosão dos valores políticos e religiosos tradicionais lega ao pintor romântico um mundo “mais leve e mais insubstancial do que antes”, o que se reflete em uma crise da representação pictórica, criando uma situação em que

“tudo pressiona em direção à arte da paisagem”, onde o pintor procura “alguma coisa nessa incerteza e não sabe por onde começar” (Runge, citado por Rosen, 1998, p.103). Descartando os caminhos tradicionais estabelecidos pela cultura para representação- caminhos quais vão progressivamente sendo desvitalizados pela perda da sua relação especular, orgânica com o mundo- o pintor encontra nas paisagens a possibilidade de uma expressão imediata, originária e universal do Sublime, elevando, assim, a pura natureza a uma alteridade pulsante, trágica, que convoca o olhar do espectador para uma realidade outra, transcendente e misteriosa. Abre-se, na experiência romântica da natureza, uma suspensão vertiginosa, mesmo insólita, do tempo e espaço corriqueiros e desencantados. A imagem prosaica dos quadros, invadidos pela emoção paisagística, torna-se uma *visão*- imagem ao mesmo tempo interior e sobrenatural- revelando -pela sincronia entre a mão, o olho e espírito do pintor, ligando o exterior e o interior da realidade - a presença tão próxima, e ao mesmo tempo tão distante- perdida, esquecida e secreta- dos deuses entre os homens.

Na paisagem, enquanto natureza oposta à cultura, o homem romântico reencontra a sua pertença a uma totalidade cósmica, uma reintegração ao mundo em uma união mística. Pois, nessa ligação, o homem poderia se curar, através do resgate da liberdade na forma de sua natureza originária, da alienação, do enfraquecimento da vida espiritual, enfim, da *crise da experiência* que o progressivo uso da razão proporciona, seja no foro íntimo ou na dimensão coletiva, tema cuja sombra não abandonará nunca mais certa tradição crítica no ocidente ( Paz, 1984; Lowy, 2012)



Imagem 7- Caspar D. Friedrich. *Paisagem Rochosa nas Montanhas de Arenito do Elba*

Óleo sobre tela (94 x 74 cm)

Galerie Belvedere, Viena

Se a paisagem solitária pode fornecer para o homem romântico as chaves de sua interioridade emotiva e profunda, é porque a natureza deixa de ser um elemento externo para integrar a interioridade do homem (Borheim, 1978, p.81). Isso se deve ao fato de que o homem, a partir de sua vida interior profunda, movida pelas paixões, se abre para os movimentos ancestrais da natureza trágica, força motriz, gerativa, cósmica, da qual a interioridade humana, em sua dimensão irracional, primitiva e fantástica, faz parte.

Nessa medida, na ligação entre o sujeito que mergulha na sua interioridade sentimental e a paisagem incivilizada, abre-se outra dimensão da natureza, que remete não à sua aparição fenomênica, mas à sua essência criativa, potente e caótica.

Assim, em consonância com o avultamento do sujeito psicológico (Nunes, 1978, p.58), o romantismo restaura partes do antigo poder mitológico, pagão, titânico da natureza, assim como substitui a metáfora mecânica pela orgânica, metáfora mais moderna, na qual o processo de *criação* toma o lugar da ideia de *ordenação*. A semente, enquanto núcleo potente que guarda em si uma misteriosa e indeterminada virtualidade que se transformará ao longo do tempo, se lhe for dado um ambiente favorável ao desenvolvimento de sua potência, passa a ser a metáfora fundamental para os processos do cosmos, da interioridade humana, dos povos e sua cultura, assim como das obras artísticas.

Nesse sentido, a Natureza, pensada a partir da noção de *organismo vivo*, encarna exemplarmente o horizonte desenhado pela sensibilidade romântica. Em primeiro lugar, em oposição à atomização dos elementos e a ausência de finalidade que caracteriza o mundo natural no pensamento iluminista- mundo cuja essência é resgatada a partir da razão analítica, que opera por decomposições e recombinações que obedecem a regras logico-matemáticas universais- a natureza orgânica do romantismo prima pela concepção de *totalidade*, cujas partes só podem ser compreendidas no interior das suas relações com as outras partes e com o todo. Todo que em sua atualidade manifesta possui uma relação de subordinação para com a secreta finalidade última que dirige o impulso vital da totalidade (Duarte, 2004,p.8, Beguin, 1946). Assim, para os românticos, a retirada de um elemento da totalidade da qual ele participa é uma ação abstrata e estéril. Com essa ação se perde a vitalidade que o elemento possui quando operando em seu contexto natural.

É a “Vida” que se impõem aqui, enquanto sistema que possui sua própria organização e objetivo, seu *telos* (Beguin, 1946, p.93). Mas, os românticos não atribuem essa noção de vida orgânica- com sua organização heteróclita, teleológica e dinâmica- apenas a alguns

elementos da realidade externa, mas generalizam esses aspectos vitais para toda realidade, todo o Universo (Beguin, 1946), em suas dimensões visíveis e invisíveis:

A ideia central da natureza, portanto, não é do determinismo mecanicista, como pretende a física clássica e o racionalismo, e sim de vida; fundamentalmente, nada há de definitivamente morto ou estático no mundo exterior. Todo mecanismo constatável não existe por si mesmo, mas é meramente o “negativo do organismo universal”. Os corpos mortos não passam de ensaios malogrados da natureza em seu caminho para a Vida, para a alma cósmica. Todos os produtos da natureza são momentos da atividade fundamental que governa a natureza (Bornheim, 1978,p. 101)

É dentro dessa perspectiva acerca da realidade natural, que se opõem à interpretação racionalista e objetivista da natureza, que Goethe escreve sua teoria das cores (Goethe, 1993)/1810), em oposição declarada a Óptica de Newton, ou seja, à tradução friamente matemática da realidade. Em oposição a uma ciência natural que não via no espetáculo das cores nada além de variações matematizáveis da intensidade de vibrações da luz, Goethe aspira uma ciência *qualitativa*, separada da mediação instrumental e puramente matemática; uma ciência mais próxima do artista e do pintor. Tal visão revela uma concepção da natureza como um grande animal vivo, uma forma vital que jamais pode ser traduzida matematicamente, a não ser desfigurando sua unidade dinâmica e fantástica (Bornheim, 1078, p.96).

Essa ideia de totalidade, paradoxalmente, sustenta a atenção romântica sobre a *singularidade*. Pois, se cada ente participa de uma totalidade superior, ele mesmo é em si mesmo uma totalidade, uma “expressão da ideia do Todo” (Beguin, 1946,p.171) uma individualidade particular, singularmente auto-organizada e gozando de certa autonomia. Assim, a integração processual dos elementos com o todo se dá a partir de uma participação em que são resguardadas as diferença e particularidades, à imagem de um organismo onde os diferentes órgãos desempenham funções diferentes que contribuem para o mesmo processo vital. Assim, preservando suas particularidades, cada organismo/ totalidade/ individualidade pode integrar a totalidade maior de que faz parte, produzindo tensões dinâmicas que enriquecem cada um dos polos. Ou seja, a partir da tensão entre a totalidade e o particular no romantismo surge a dupla sensibilidade para a singularidade de cada totalidade, assim como para o “todo na parte”, ou seja, a presença da totalidade em cada uma das singularidades (Duarte,2004 p.9).

É assim, por exemplo, que ao cosmopolitismo abstrato do iluminismo, defensor/ da ideia de uma humanidade geral, Herder- ilustre representante do *Sturm und Drang*- opõe a

idéia de uma totalidade própria acerca da cultura alemã, “menor que a Humanidade, mas certamente maior e mais expressiva que os entes individuais que compunham as populações de fala alemã “ (Duarte, 2004, p.8). Portanto, não é a partir de uma desagregação das suas características locais em favor de um universalismo isomórfico , mas ,sim, mediada pelo seu próprio espírito ( *Geist*) singular e distinto , atributos que possui justamente por ter o status de totalidade, que a cultura alemã pode pertencer à totalidade da humanidade, pois “ a diferença singularizadora é que torna a existência e a contribuição de cada organismo nacional um componente único e complementar do processo humano” (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.269).

O mesmo se passa com as obras artísticas, que segundo o pensamento de K. P. Moritz, são totalidades indecomponíveis , auto-reflexivas e auto-justificadas (Videira,2009; Duarte,2004), e que apenas a partir da sua originalidade pulsante e diferencial podem ser recolhidas no fluxo da totalidade da produção poética. Seguindo esse raciocínio, aplicar à avaliação de uma obra de arte critérios anteriores e externos ao seu nascimento e organização singular- tal como no neoclassicismo, com seus gêneros e modelos artísticos- é uma atitude inapropriada e estéril, que aponta para uma incapacidade subjetiva de participar da vida íntima e singular de cada obra. Para o pensamento romântico, a obra-de-arte é, em si mesma, uma totalidade orgânica, fruto do organismo maior da cultura. Por isso não pode ser engendrada a partir de regras exteriores e estranhas (Rosenfeld, 1969, p.151; 1978, p.270).

Além disso, a partir dessa perspectiva, cada obra, como qualquer fenômeno, só tem seu sentido plenamente decifrado a partir da articulação com seu contexto sócio- histórico, com o mundo particular que a gerou, não possuindo o menor sentido para o pensamento romântico, por exemplo, submeter à atividade artística do século XVIII aos cânones derivados da antiguidade greco-romana. Para o pensamento romântico, as obras artísticas de mérito , frutos singularíssimos de uma determinada situação espaço-temporal, não devem imitar modelos eternos, devem tecer uma relação orgânica com as aspirações e impasses de seu tempo (Süssekind, 2008, pp. 39-44)<sup>58</sup>. É necessário salientar que juntamente com a ideia de

---

<sup>58</sup> A partir das mesmas concepções, a literatura romântica , em vez de focar os espaços , tramas e personagens medianos e universais, atenta, através de um descrição minuciosa e uma caracterização pormenorizada, para o particular dos indivíduos e fenômenos, levando em consideração suas existências no interior de um contexto histórico e nacional específico, além de outras especificidades.

A entrada de elementos das diversas realidades socioculturais e do tempo histórico na composição dos fenômenos aproxima o romantismo, apesar de seu idealismo utópico, da perspectiva realista, assim como cria as raízes culturais e as matrizes interpretativas que vão alimentar o desenvolvimento das ciências sociais ( Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.269; Duarte, 2004). Nesse sentido, “Os miseráveis” ,escrito em 1862 por

produção original do artista, a defesa da especificidade local da arte, ao antagonizar com a ideia de princípios universais que regeriam a atividade artística, abre caminho para a multiplicação e o convívio de poéticas díspares.

A tensão entre as diferentes partes, singulares, e das partes com o todo é o motor da criação da natureza. À ideia clássica de um todo harmonioso, eterno e equilibrado- que repousa em sua ordem-, se contrapõe à ideia da Vida, que é uma totalidade dinâmica, temporalizada, que se renova e se transforma a partir do choque de elementos contraditórios, antitéticos; quer dizer, a vida se autocria a partir do antagonismo das forças que a impelem. Na visão romântica, a natureza deve ser entendida como luta de forças antitéticas que se superam em uma nova organização, também sede de antagonismos, mas em um novo grau de evolução. Assim, existe uma progressão da natureza, produzindo formas cada vez mais complexas, em direção a uma unidade absoluta, espécie de reconciliação da natureza consigo mesma (Bornheim, 1978, pp.101-102; Beguin, 1946,p.105).

Articulado às noções de totalidade, singularidade, diferença e evolução, podemos apontar a noção de *fluxo* como importante elemento da cosmogonia romântica, assim como de sua estética. Em oposição ao tempo mecânico, abstrato e impessoal dos relógios, a noção de fluxo aponta para a temporalidade interna dos seres e fenômenos. Trata-se de uma “propriedade da condição íntima dos entes” (Duarte, 2004, p.10) em relação ao seu tempo próprio, característica que está de acordo com a subjetivação da natureza tal como empreendida pelo romantismo (Bornheim, 1978,). Ou seja, associado à passagem inelutável do tempo, metaforizado pelas etapas do desenvolvimento de um organismo ou pelos ciclos naturais, a noção de fluxo vital aponta para a natureza dinâmica e móvel dos seres que, em seu desenvolvimento, não apenas se diferenciam uns dos outros, mas também se diferenciam de si mesmos nos diversos momentos de sua existência. Esses pontos acerca da noção de fluxo expressam o horror romântico diante da imobilidade, ou a temporalidade reversível que caracteriza o iluminismo (Duarte,2004, p.10). Celebram uma temporalidade orgânica,

---

Victor Hugo, ao compor a escrita com uma especial atenção as dinâmicas de uma sociedade hierarquizada e classista em meio a intensas convulsões sociais, e ao mesmo tempo dar corpo a esse drama social a partir de personagens e tramas idealizadas e romanceadas, ao gosto do sentimentalismo burguês, expõem com primor a amálgama de elementos românticos e realistas em uma mesma obra. Seja em Jean Valejan, em Eponine, em Javert ou no pequeno Gravouche, Hugo choca a realidade social com as titânicas forças morais dos indivíduos, estes tipos sociais ideais e ao mesmo tempo idealizados- idealização cuja forja não deixa de aludir a hagiografia e ao folclore-, convergindo para um espaço de sacrifício da vida que é ao mesmo tempo eternização do gesto moral, abertura do ser finita para a infinitude trágica. Em meio a Paris das barricadas de 1932, Cristo mais de uma vez desce a terra.

progressiva e irreversível, remetendo sempre à mudança operada pela criatividade interior, uma celebração da Vida em oposição às formas petrificadas do mundo inorgânico.

Emblema do tempo interno, íntimo e evanescente do romantismo, a noção de fluxo também nomeia a espontaneidade do devir da alma. Ele é uma das noções centrais que os românticos se valem para representar e investigar a subjetividade profunda e a temporalidade singular que atravessa a vida humana em direção à perfeição individual, que o romantismo identifica à maturação da singularidade insubstituível de cada um de nós:

A ideia de fluxo poderia se aplicar à matéria inanimada por oposição ao valor superior da Vida, mas servia (no romantismo) sobretudo para qualificar a verdadeira ou legítima vida humana. Essa deveria se caracterizar por uma ênfase contínua no movimento ascendente, no fluxo progressivo. A categoria alemã do *Streben*, da disposição de luta no sentido de atingir algum ideal ou proposta sempre à frente do sujeito, é muito típica da teoria romântica da Pessoa. Ela anima a dimensão mais interna do processo de formação pessoal, a famosa *Bildung*; ela própria necessariamente um fluxo vital específico, singular, insubstituível. (Duarte, 2004, p.10)

Em sua faceta trágica, o fluxo é uma noção que aponta para o caráter efêmero da atualidade e para a finitude do homem, desenhando a imagem do tempo que a tudo engole, concepção que será importante na composição do niilismo romântico, assim como a atitude romântica de nunca aterrissar no presente (Nunes, 1978, p.69).

Se os fenômenos e entes se desenvolvem como totalidades singularidades e diversas, que se transformam na passagem de uma temporalidade interna que lhes é própria, isso se dá porque aqueles obedecem não a uma regulação externa, mas a uma força motriz que também lhes é interior e própria, que atribuem aos entes vitais suas qualidades, ritmos e orientações específicas (Duarte, 2004). Esse impulso (*Trieb*) é a essência mais originária de cada ser vivo, e não deve ter seus caminhos de manifestação obstruídos, de modo que cada ente- tal como uma semente bem cuidada- desenvolva suas potencialidades ao extremo. Aplicado ao campo da produção artística, a noção de impulso criativo embasa a ênfase no caráter expressivo que tem a criação autêntica em relação ao mundo interior do artista, já que aquela é um florescimento espontâneo e pleno do último (Duarte, 2004; Nunes, 1978, p.59).<sup>59</sup>

Se as mesmas características do organismo que é a natureza- a divisão em totalidades diferenciadas, o fluxo vital aparentemente caótico, que produz incessantes diferenciações e

---

<sup>59</sup> A analogia também vale para a ideia de povo. Se cada povo passa por fases semelhantes, análogas às fases de um crescimento vegetativo, suas manifestações sociais e culturais diferem, devido a um “espírito” ou “alma” particular. Para a tempera dessa alma contribuem, além da geografia e o clima, um gênio étnico, disposições particulares que se articulam ao impulso.



multiplicidades, motivado por impulsos díspares e singulares- pode ser aplicado ao mundo da cultura- à formação de cada indivíduo singular, à vida dos povos, às florescências culturais específicas-, isso se dá porque os românticos, coerentes com a ânsia de unidade, percebiam os fenômenos materiais da natureza e os fenômenos incorpóreos da cultura como diferentes fases do processo de evolução de um mesmo Princípio Absoluto, fonte de toda a existência, que em seu processo de evolução caminhava para se reunificar. A reconciliação da natureza consigo mesma se identifica com a reconciliação do Espírito Absoluto consigo mesmo (Bornheim,1978, pp.101-102).

Assim, na natureza, de forma inconsciente e rudimentar, move-se o mesmo espírito que anima a cultura; e o espírito da cultura, de uma forma impalpável e oculta, realiza na dimensão espiritual/ cultural processos análogos ao da natureza orgânica, viva, caótica e criadora. Entre a criação da Natureza e as realizações da Cultura, o Romantismo percebe uma relação *metafórica* onipresente , uma alma *no mundo*, que é a metáfora essencial em torno da qual gravitam os diversos panteísmos românticos (Suzuki,1998, p.61), e assim anula-se o abismo entre o plano transcendental das ideias e o plano físico , estabelecendo um elo comum(Beguin, 1946, p.106) . Em outras palavras ,se o Romantismo empresta a metáfora do crescimento vegetativo ao processo espiritual, ele o faz na medida em que a vida material da natureza já foi invadida, investida pelo poder metafórico, que em larga medida se veste de aspectos sobrenaturais e religiosos; um poder invisível e sobrenatural, uma coesão secreta da realidade, uma dimensão que, se encontrada no sensível, se desdobra para além dele. Ou seja, a Natureza, nem mecanismo nem organismo puramente material, já possui uma existência poética, afetiva – expressiva, e transcendente, e é nessa condição que empresta a metáfora de seus movimentos para a subjetividade e a cultura.

No entanto, em seu poder criativo, restituída de seus poderes mitológicos, a natureza não é apenas a dimensão onde o indivíduo encontra consolo para o sofrimento da existência, assim como se abre para as profundezas de seu ser e para a integração a uma totalidade cósmica e infinita.

Em meio às metáforas cambiantes que tecem o comercio simbólico e expressivo entre o sujeito e a natureza, , o aspecto hostil da natureza também se apresenta como emblema da separação definitiva entre o homem e o Infinito. Assim como os antigos titãs pré- olímpicos e as catástrofes naturais, a Natureza é , em sua face noturna e terrível, a presença simbólica de

tudo aquilo que atinge o homem em sua finitude, limitação e desamparo: o tempo inexorável; os movimentos caóticos e primitivos; o destino trágico.

É entre esses polos contrários e irrecusáveis - o polo da proximidade e da salvação, da reintegração do homem com uma realidade transcendente; e o polo da separação, inseguro, do sentimento de distância do originário, da queda definitiva, e do risco do desconhecido - que a alma romântica se desloca diante de paisagem natural, e diante das formas vitais e simbólicas que assediam sua imaginação (Bosi, 1978, p.?).

Formas *simbólicas*, pois as formas naturais e cósmicas que assaltam a alma romântica também lhe sussurra uma *linguagem secreta*. Além de *criar*, a natureza *fala*, e é na mistura inextrincável entre o criar e o dizer que o romantismo forja seu conceito de *expressão*. Assim, a existência mineral, vegetal, animal, os movimentos das paisagens, a solidão trágica das montanhas, o nascer e o morrer das estações, tudo na natureza, além de um processo vital, é também uma forma rudimentar, inconsciente e ancestral de fala. A natureza do romântico, em sua incessante criação, diz uma linguagem secreta do seu ser, ela é uma forma de existência poética e expressiva. Tal como antes esboçado, na visão romântica, os movimentos da Natureza são análogos à criação poética. A natureza, tal como dele tem experiência o homem romântico, é uma “cobertura visível, objetiva e inconsciente, de um entendimento invisível, análogo à imaginação poética” que produz as coisas “por um processo apenas mais rudimentar do que aquele mediante o qual o artista produz as obras de arte” (Nunes, 1978, p.58). Atento ao murmúrio secreto das coisas, inapreensível para a estreiteza da razão, o romântico vê sua alma ser invadida por uma linguagem do cosmos, voz que a criação poética deve explicitar e dar vazão.

Nesse movimento, como aponta Paz (1984) e Nunes (1978, p.67), o Romantismo reata com uma concepção de mundo pré-clássica, onde impera uma correspondência universal entre os seres a partir de relações de semelhança e analogia, universo no qual as palavras e as coisas ainda coexistem no mesmo nível, em uma mistura inextricável (Foucault, 1999). Além de dialogar com o luminoso pensamento analógico da Renascença, os românticos aprenderam a ler seu livro da natureza, esotérico e sobrenatural, com as tendências ocultistas que sobreviviam marginalmente no Ocidente, tal como gnosticismos, a cabala, os misticismos populares, a alquimia e o hermetismo (Beguin, 1946; Paz, 1994). Nessas concepções da natureza e da realidade - tendências marginalizadas pelas concepções racionalistas, dado que essas desfazem a interdependência entre a *linguagem e do mundo*, entre as *palavras* e as

*coisas* (Foucault,1999,p.59)<sup>60</sup> - se dispõem , de forma mais ou menos oculta, os elementos espirituais que conferem uma coesão sobrenatural à realidade. Assim , no romantismo, a unidade da natureza não é, em última medida, a coesão natural , mas é “a coesão mágica, de envolvimento analógico entre palavras e as coisas”(Nunes, 1978, p.67).

Assim, a natureza romântica, além de pulsação vital, é também um grande livro cósmico. Todo fenômeno concreto é ao mesmo tempo um símbolo (Rosen,1998, p.), o conjunto de coisas é também um conjunto de signos, e o mundo fenomênico é, secretamente, também um grande diálogo espiritual (Paz, 1994)

Em suma, a natureza romântica existe:

Produzindo-se nas mais variadas formas, que diferem entre si pela maior ou menor espiritualidade, formas que compõem os múltiplos degraus de um entendimento invisível-ora mais próximo, ora mais distante do consciente e do subjetivo-, e que já são indivíduos integrando um grande organismo em crescimento evolutivo, a natureza revela o mesmo espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos da experiência subjetiva. Uma vez que seu aspecto material significa o espiritual que as anima, as formas naturais, por um lado *produtivas* e portanto *criadoras*, por outro expressivas e portanto *simbólicas*, oscilam entre estado de coisas e estado de linguagem, achando-se comprometidas pela dualidade da expressão e criação- conceitos românticos mantidos com valência quase igual para a literatura. O Universo inteiro fala e os corpos são signos de sua linguagem. (Nunes, 1978, p.59)

Nesse sentido, a fala do mundo é ao mesmo tempo a abertura, no plano da experiência sensível e emotiva, para um além, o substrato espiritual e superior da realidade:

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam a sua alma, falam-lhe de alguma coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atentando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes- de tudo que não é humano e se constitui espetáculo para o homem ... o testemunho da imensidade de Deus... (Nunes, 1978,p.65)

---

<sup>60</sup> Sobre esse ponto, escreve Foucault:

No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou de barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasiões do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões. "É habito frequente ",diz Descartes na primeira linhas das *Regulae* , " quando se descobrem algumas semelhanças entre duas coisas, atribuir tanto a uma quanto à outra, mesmo sobre os pontos em que são na realidade diferentes, aquilo que se reconheceu verdadeiro para somente uma das duas" (Foucault,1999, p.70)

Portanto, em contraste com a ideia iluminista de uma totalidade abstrata que serve de referência metafísica ao exterior mecânico dos fenômenos matematicamente regidos, o romantismo pensa a Natureza como um só organismo vivo e criativo, dotada de uma teleologia expressiva, de um espírito secreto e poético dentro da qual cada pequena expressão fenomênica – do som dos pássaros, passando ao choro do bebê, até a canção poética e amorosa- são momentos de um mesmo devir infinito de criação e significação. A pertença entre homem e natureza é dupla: o homem é um dos momentos mais nobres da criação poética da natureza, assim como a natureza só revela sua realidade profunda através da mediação da alma do poeta. Assim, no vácuo dos antigos deuses, a natureza sonhada se abre para a poesia.

Assim, podemos entender como a Natureza, para o romantismo, é muito mais do que apenas mais um de seus temas. Em sua evasão insatisfeita em relação à civilização, à da sociedade e da Razão, ao encontrar na natureza um espaço originário e ancestral, o poeta romântico opera, em meio às trocas poéticas e espirituais entre sua interioridade e a dimensão secreta da realidade, a consolidação das noções pelas quais os românticos interpretam seu cosmos (movimento orgânico, impulso interno, mistura entre o objetivo e o subjetivo, etc), e, num sentido mais profundo, a consolidação da *imaginação* e da *intuição* como modos privilegiados de experiência e conhecimento, e, por consequência, a compreensão do aspecto poético, enquanto operação mágica interiorizada, como a mais fundamental essência da realidade (Nunes, 1978, p.67). Ou seja, consolida-se a compreensão de que a *experiência estética* é o fundamento da existência.

## II - Subjetividade romântica: o gênio exilado

### *Euforia e excesso*

*Every Night & every Morn*  
*Some to Misery are Born*  
*Every Morn and every Night*  
*Some are Born to sweet delight*  
*Some are Born to sweet delight*  
*Some are Born to Endless Night*  
 (William Blake)

A experiência romântica do cosmos, que se manifesta exemplarmente na experiência e na concepção da natureza, é dependente do estabelecimento de uma nova relação entre o sujeito e o objeto, de uma nova conexão entre o homem e aquilo que lhe é alteritário. Conexão que é totalmente dependente de uma nova concepção acerca do sujeito e da vida interior.

Como descrevemos anteriormente, para a mentalidade iluminista, a relação que o espírito poderia ter com seus objetos é uma relação *mediada* pelo exercício soberano da análise e reflexão racional, que desdobraria progressivamente a verdade racional que rege a realidade diante de uma consciência neutra e desapaixonada. Ou seja, nessa perspectiva, aquilo que é alteritário ao sujeito não deve transformá-lo, sequer mobilizá-lo, em sua essência, pois existe uma separação *ontológica* entre o sujeito e o objeto, e o primeiro deve se assenhorar serenamente do segundo. O objeto, por consequência, não vale por si mesmo, em sua singularidade, mas vale apenas como manifestação das regras gerais e universais que fundamentam a sua existência.

A reação romântica substituirá essa ligação entre o homem e o mundo, mediada pela frieza da razão, por uma relação expressiva e criativa entre a subjetividade e o cosmos. O Romantismo, ao demitir efetivamente a visão de um homem universal e dirigido pela Razão fria, abstrata e conceitual, estabelece uma outra relação entre sujeito e objeto, baseada na *experiência*. Esta noção romântica de experiência aponta para uma mistura inextricável, de mútua dependência, de mil atravessamentos entre o sujeito e o objeto, atravessamentos que são parte constitutiva do adjetivo *poético*.

No sentido puramente epistemológico, a ênfase na experiência se baseia em uma crítica da ideia racionalista - que até hoje regula o ideário cientificista - de uma objetividade externa absoluta no processo de conhecimento, e afirma a necessidade de uma “consideração constante dos processos subjetivos em jogo na relação com um mundo exterior” (Duarte, 2004, p. 11). Tal atitude já se anunciava no pré-romantismo (Berlim, 2015), assim como na proposta da teoria da cores de Goethe: negando um ótica que considerava a formação das cores como processos objetivos, universais, independente da percepção humana, Goethe constrói um esquema sistemático do modo como a experiência humana da luz e das cores se estruturava (Duarte,2004,p.11).

Ao abandonar a inspeção analítica e objetiva do mundo proposta pelo racionalismo, o espírito romântico, em sua forma mais radical, compreende que os objetos externos à subjetividade já condensam a percepção sentimental do sujeito a que a eles se dirige. A previamente descrita oscilação constante, imaginativa e mágica, dos objetos entre estado de coisas e estados de linguagem realiza-se na medida que em que os objetos também se apresentam como símbolos dos estados da alma do sujeito. Projetados no espaço exterior, os objetos secretamente se comunicam com a subjetividade, expressando um *nexo de simpatia* entre a alma e as coisas, entre o mundo interno e o externo. Nesse espaço de encontro e troca entre o poeta e o mundo, tudo pode ser analogicamente aproximado pelos movimentos da *fantasia*, a partir de correspondências afetivas entre elementos heterogêneos, correspondência que se fundamenta no poder criativo e expressivo da interioridade humana (Nunes, 1978, p.66-67).

Ou seja, em todo processo da realidade, o pensamento romântico percebe uma dimensão subjetiva constitutiva. Os objetos existem para o sujeito, em sua plenitude, na medida em que são banhados pela subjetividade daquele que com elas se relaciona, na medida que fazem *ressoar afetivamente* no espírito do poeta uma verdade que lhe se fundamenta em sua interioridade:

Se uma imagem, retida pelo verbo de um poeta ou evocada por um arabesco de um baixo relevo, vem suscitar em mim uma ressonância afetiva, posso seguir a cadeia das formas fraternas que ligam essa imagem aos motivos de um mito muito antigo [...] Suas imagens tem justamente aquela faculdade de sensibilizar meu sonho interior, de chama-lo a superfície e projeta-lo sobre as coisas que me cercam; ou, se quiser, são as coisas que deixam de ser exteriores a mim mesmo e que, chamadas finalmente por seu verdadeiro nome mágico, animam-se a entrar comigo numa nova relação (Beguin, 1946,p.18).

Nesse sentido, a capa objetiva que reveste aquilo que é exterior ao sujeito – a dimensão da realidade que é investigada pela ciência e pela filosofia racionalista - não é nada mais que uma aparência ilusória, um engano da razão. Essa capa objetiva não passa de um primeiro momento de um diálogo que deve se intensificar, tornando-se uma conversa expressiva e infinita, que transgride a aparente separação entre o poeta e as coisas. Em termos mais sucintos, transgride a separação entre sujeito e objeto.

Assim, para investigar essa nova relação entre o eu e o não eu, a linguagem inefável com que lhe falam os objetos e o mundo em geral, o romântico deve fechar seus olhos e dirigir suas interrogações para a si mesmo, em direção à revelação de uma *verdade interior*. É apenas a partir desse centro interior que se torna possível “uma justa percepção do mundo exterior”, já que “a criação visível tem um valor totalmente simbólico” (Beguin, 1946, p.86). É nesse sentido que escreve o pintor Friedrich, sobre a sua descoberta da “tragédia da paisagem”, que é, ao mesmo tempo, a descoberta de sua “tragédia interior”:

O pintor não deve pintar somente o que vê diante de si, mas o que vê *em si*, renunciando a pintar o que *vê fora* [...] Fecha seus teus olhos físicos, para que vejas primeiramente teu quadro com os olhos do espírito. Em seguida, faz subir a luz do dia o que viste em tua noite, para que sua ação se exerça de volta sobre outros seres, do interior para o exterior (Friedrich, citado por Beguin, 1946, p.126).

Mas, quais são esses “olhos do espírito”, em que se fundamenta seus poderes de reencantar a realidade exterior?

Como dito anteriormente, o Iluminismo concebia a subjetividade humana como uma subjetividade em geral, universal e comunicativa, fundamentada na razão e na consciência. O essencial ao espírito humano não é aquilo que é singular e específico a cada indivíduo, mas sim o que é comum e universal, postura que Benedito Nunes chama de um “achatamento” da subjetividade (Nunes, 1978, p.57).

Tal nivelamento da subjetividade à ordem uniforme, universal e desencantada do cosmo, visa promover uma relação transparente e objetiva do sujeito do conhecimento consigo mesmo, ausente de dúvidas e mistérios. Só a partir de um exercício de ascese e purificação racional pode se constituir o sujeito do conhecimento como espelho e condição das representações verdadeiras do mundo (Figueiredo, 2012, p.88). Tal postura vai informar tanto a filosofia iluminista, guiada pelo Método, quanto a disciplina canônica do gosto clássico, guiada pela *mimesis* da natureza através da obediência aos modelos consagrados. De um ponto ao outro, existe no ideário iluminista uma atitude refratária em relação “à

experiência singular individual subjetiva, transgressora da uniformidade da razão... e à afirmação da originalidade pessoal e ao entusiasmo, estados espiritualmente afins” (Nunes, 1978, p.57)<sup>61</sup>

O progressivo e sereno domínio da natureza exterior é solidário de um domínio da *natureza interior*. O desencantamento progressivo do cosmos, o fim da crença no conteúdo sobrenatural, mítico e mágico da realidade é correspondente, ponto a ponto, da submissão da subjetividade humana ao autocontrole da consciência racional (Matos, 1987). Apenas pelo controle das paixões é que a universalidade da razão pode legislar sobre a subjetividade, já que as paixões são, ao mesmo tempo, errantes incontroláveis, e, por outro lado, absolutamente singulares, pois fundamentam-se na experiência concreta e singular do indivíduo, irreduzível à universalização abstrata.

As paixões são aquilo que literalmente vem a perturbar a ordem da razão, enclaves nunca de todo colonizados e que retornam vagamente rebeldes... Para vence-los, a razão tem que exercer uma constante vigilância e utilizar artimanhas a fim de se desfazer de tudo que venha a provocar desequilíbrio (Matos, 1987, p.142)

Nesse sentido, as faculdades inconstantes do espírito, tal como a emoção, a intuição, a sensibilidade perceptiva, a fantasia e a imaginação criativa, foram ou colocadas sob o jugo da Razão, ou então banidas como puro engano, fraqueza e desordem do espírito, obscurantismo antiquado, cegueira caprichosa a qual a alma se entrega no sono da razão, etc. Essas outras faculdades que não a razão, ligadas ao que é contingente e incerto no espírito, são vistas como desvios perigosos e sem sentido do caminho reto da racionalidade perfeita.

A visão romântica da subjetividade é, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura com o Iluminismo, em um mesmo movimento de *aprofundamento* de algumas questões que concernem ao sujeito moderno.

Em sua afirmação da liberdade pessoal do homem contra as opressões da sociedade e da tradição, a visão romântica é tributária do avultamento do indivíduo empreendido pelo Iluminismo, que alçou o espírito humano à condição de ponto central do universo e da verdade, deslocando efetivamente para o homem racional a emanção da ordem antes atribuída à substância divina e ao prestígio da autoridade e da tradição. O Romantismo é, na esteira do Iluminismo, um aprofundamento do progressivo processo de valorização do

---

<sup>61</sup> Nesse ponto, a singularidade concreta do indivíduo e a dimensão afetiva da experiência são enlaçadas e alocadas, pelo racionalismo, no mesmo espaço negativo e marginal em relação à Razão. Esse laço será percebido, valorizado e exaltado pelo Romantismo.



antropocentrismo, da compreensão do homem como centro do cosmos, ideia central do projeto moderno. Mas, no mesmo movimento, em seu embate com o cerceamento da subjetividade empreendida pelo racionalismo, o romantismo estabelece *uma ruptura* com o sujeito pensante, e tragicamente rompe o equilíbrio moderno entre subjetividade e racionalidade, em favor da libertação da subjetividade em seus aspectos múltiplos e discordantes (Nunes, 1978).

A subjetividade proposta pelo Iluminismo, ancorada no autocontrole do Eu, na consciência que usa da razão para progressivamente desenvolver sua autonomia em relação à natureza exterior e interior, é percebida pela sensibilidade romântica como uma experiência subjetiva esvaziada e solitária. A consciência racional, para a mentalidade romântica, é uma triste redução da experiência humana ao puro cálculo e a verdade abstrata. Premissa fundamental do racionalismo, o processo de redução dos aspectos qualitativos, sensíveis e plurais da experiência concreta ao quantitativo, abstrato e idêntico redundava em uma subjetividade vazia, que reduz a riqueza da experiência humana em sua totalidade a um deserto lógico e sensato. Aos olhos românticos, a doença do homem moderno:

...é a consciência orgulhosa dos tempos modernos, que deseja reduzir tudo a si mesma, em detrimento de todos os nossos poderes, de todos nossos outros laços com o real, tanto das angústias metafísicas quanto dos atos espontâneos, tanto dos sentimentos autônomos quanto dos sonhos poéticos. Viver somente no consciente é simplificar-se ao absurdo (Beguin, 1946, p.120).

Assim, a experiência da consciência racional, a experiência de um Eu separado de tudo mais, não é vivida pelos românticos como uma feliz autonomia, mas com um dilaceramento profundo do homem moderno. Este, no castelo da sua consciência, está preso em um solipsismo incontornável, oposto ao mundo (Matos, 1987), e condenado a perceber a realidade como fragmentada, desencantada - ou seja, sem qualquer profundidade, transcendência e valor - e impossível de qualquer integração superior (Bornheim, 1978, p.81). Em algumas palavras, o romântico enxerga a visão desencantada do sujeito e do mundo, típica do racionalismo - representada pelo Eu e pela Consciência - como *triste e inautêntica*; em uma palavra, *desespiritualizada*. Ou seja, a “jaula” das potencialidades humanas que a o Iluminismo encontra nos cerceamentos da tradição, da autoridade e da religião, o Romantismo as reencontra na tirania da Razão e da Consciência<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Por mais que negue o racionalismo, o poeta não pode negar sua condição de sujeito moderno, sua intrínseca modernidade, tal como atesta suas experiências social e psicológica, seu amor pela liberdade individual, assim como seu fino senso histórico. Ele está condenado a essa nefasta experiência de um Eu separado do mundo.

Rebelando-se do cerceamento da subjetividade pelo Eu racional, os românticos vão reencontrar a riqueza da experiência subjetiva a partir da revalorização do indivíduo em sua singularidade, negando a concepção clássica do homem, ser abstrato e universal, concepção que nega a rica diferença que compõem a experiência humana. Tal postura também implica a exaltação das faculdades da alma que tinham sido consideradas inferiores, ilusórias, mesmo imorais.

Nos primeiros passos da errância por esse novo espaço interior, em um ponto ainda próximo da consciência, o poeta se reencontra consigo mesmo, recolhendo como precioso tudo aquilo que é mais pessoal, os aspectos subjetivos e biográficos que ele percebe como os mais únicos e próprios. Os eventos de sua história, seus amores e amizades, suas memórias da infância e da juventude, entre outras recordações afetivamente carregadas; seus sentimentos, paixões e fantasias as mais violentas, suas inclinações e gostos os mais excêntricos ; seus ideais, suas angústias, dúvidas, pesadelos e sonhos; todos esses aspectos que compõem, de forma plural e contrastante, a vida psicológica e a trajetória pessoal do poeta, tornam-se o principal ponto de interesse de seu espírito , seu principal assunto.

Essa dimensão reflexiva- um constante e eterno diálogo do poeta consigo mesmo - configuram o típico *egocentrismo* do indivíduo romântico, uma relação que flutua por sentimentos tais como a exaltação, a curiosidade, o desespero, a perplexidade, mas sempre manifesta uma atitude obsessiva com seu próprio Eu. Sempre centrado em seus próprios interesses, sentimentos e ideias, o indivíduo romântico eleva a si mesmo como ponto cêntrico do universo. Atitude que justifica a valorização da *perspectiva subjetiva* da realidade - com todo seu afeto e imaginação, relatividade, imprecisão e inconstância - no discurso romântico, perspectiva em que a experiência interior é valorizada, em detrimento da perspectiva objetiva e unívoca. É essa disposição subjetivista, expressiva e sentimental que impregna , por exemplo, a obra seminal do *Sturm und Drang* , *O Sofrimento do Jovem Werther* (Goethe, 2015/1774), cuja narrativa faz uso da forma epistolar e intimista, e não de um narrador anônimo, impessoal , na terceira pessoa. De modo que o principal assunto do livro não são os eventos externos, socialmente compartilhados, mas a vida psicológica, íntima e privada do

---

Como moderno, o romântico percebe toda forma de reintegração do indivíduo com mundo que passe pela obediência a um princípio externo como uma ofensa a sua liberdade. Assim, estão arruinadas as vias para um simples retorno a experiências pré-modernas de reintegração do homem ao cosmos- experiências muitas vezes nostalgicamente idealizadas, tal como aquelas do mundo cristão medieval (Nunes, 1978, p.70). Assim, o poeta deve encontrar novos caminhos para tentar se curar da sua solidão e ao mesmo tempo, afirmar sua liberdade e individualidade, caminhos que serão traçados pela valorização da interioridade profunda, não-racional.

jovem romântico, suas impressões pessoais sobre a existência humana, assim como o início, desenvolvimento e transformação de suas paixões (Moura, 2008)<sup>63</sup>.

Ou seja, o interesse do romântico por tudo aquilo que é único e excêntrico, toda obsessão do poeta romântico pela originalidade, assim como o interesse reflexivo pela subjetividade humana, todos esses aspectos sempre passam, coerentemente, pelo ponto central que é o fascínio do poeta por sua *própria* singularidade, excentricidade e originalidade.

Essas qualidades, que brotam de sua vida interior, são as que tornam o romântico um indivíduo único e irrepetível. O romântico substitui o ideal de *perfeição* que regula a perspectiva iluminista acerca da vida espiritual do homem pelo ideal de *originalidade e autenticidade* (o que vale não é o que é perfeito, mas o que é *próprio e espontâneo*), enaltecendo a sua existência individual e concreta contra qualquer modelo de individualidade abstrato, universal e externo à experiência subjetiva.

Em suma, no romantismo, a subjetividade é um *espaço afetivo e reflexivo*, a partir do qual o existente buscará afirmar, investigar e desenvolver sua individualidade autêntica, o mais livre possível das amarras opressivas da tradição, da cultura e da sociedade. Suspenso qualquer modelo externo para sua formação pessoal, busca o romântico, na sua livre errância pela sua vida interior e por sua própria história, fazer ressoar a melodia do seu ser que é intransferível, qualidade que o torna um ser único, uma vida que nunca mais se repetirá no fluxo do tempo.

No entanto, este movimento de redescoberta da subjetividade singular não redundará em uma recomposição da subjetividade em um Eu idêntico e transparente a si mesmo, um luminoso reencontro do poeta consigo, um acréscimo de “auto - conhecimento”. A passagem pelo sujeito singular não é o fim do caminho, mas apenas seu início inelutável, pois a melodia

---

<sup>63</sup> No entanto, em algumas obras do Romantismo Alemão propriamente dito, como as novelas de Jean-Paul e Hoffman, a proposta de fundir subjetividade e narrativa literária irá se radicalizar. Nesses livros, a dimensão subjetiva não apenas guiará a obra em sua perspectiva e conteúdo, mas invadirá a própria forma da obra literária, que abandona uma narrativa lógica, uma temporalidade cronológica e uma lúcida coerência dos personagens e da realidade-que se cobre de um aura mágica, irreal e angustiantemente incerta-, e oferece uma forma narrativa episódica e fragmentária, incoerente, inacabada, e plurissignificativa; assim como destrói a ilusão de separação entre a personagem do autor e o mundo literário por ele criado (Vermees, 2007), criando um região ambígua, complexa, indeterminada e aberta, entre a vida e a obra. Ou seja, na visão romântica em sua maior radicalidade, a forma da obra literária visa, por vias analógicas, expressar a inquietude do espírito romântico- guiado pelo desejo, pela incerteza e pelo angústia-, tal como se a própria obra artística fosse habitada por uma alma romântica, alma que é uma duplicação da alma do autor. Dito de outra forma, o espaço ficcional da literatura deixa de ser um veículo de transmissão de uma representação da subjetividade e dos valores românticos para ser tornar um cosmos que convida o leitor a experimentar a estrutura da experiência da subjetividade romântica.

secreta que o romântico põe-se a ouvir o leva até as regiões mais ocultas do seu ser, muito além do seu Eu, muito além da superfície do si que chamamos de “identidade”.

Empreendido os primeiros passos de sua viagem interior, passos que reabilitam a individualidade psicológica, biográfica e histórica, o romantismo abre caminho para uma dimensão abissal da subjetividade. Como antes dito, evadindo-se da desolado espaço da Consciência e da Razão, o poeta encontra, ou reencontra, o sentido da existência na imaginação, na intuição e no sentimento, fenômenos subjetivos que colorem a realidade de um tom poético, afetivo e pessoal. Mas essas faculdades do espírito permanecem opacas ao Eu racional, operam a sua revelia, escapam ao seu conhecimento e controle. Para o próprio poeta, esses fenômenos se manifestam como um mistério. Eles parecem nascer e ser testemunha de uma região inexplorada e enigmática no interior do homem. Espaço noturno da alma, entrevistos em momentos fugidios, e que em relação à Consciência, é uma região de pura diferença e alteridade.

Para responder de onde vem os estranhos poderes que nutrem sua existência individual, seus sonhos e sua poesia, os românticos tem que postular uma região obscura da alma “que está em constante comunicação com uma outra realidade, mais vasta, anterior e superior”. (Beguin, 1946, p.XVI, citado Frayze-Pereira, 1995, p.116). Essa região oculta - que os românticos muitas vezes nomeiam de Inconsciente - é a ponto de inserção do ser humano no vasto processo da Natureza, espaço interior atravessado pelo fluxo cósmico (Frayze-Pereira, 1995,p.117). É a região através da qual a prisão da existência individual abre-se para a Realidade. Pois o que conhecemos a partir da razão e da percepção objetiva não é a realidade, mas apenas sua aparência deteriorada, empobrecida. O Real absoluto, no qual o ser humano participa ativamente com todo seu ser, é o mundo imaginário para onde nossa alma é enviada em momentos de emoção, rememoração e devaneio. Nesse espaço ficam guardados em segredo os mais preciosos tesouros da individualidade, como as memórias calorosas da infância, das primeiras descobertas, do amor perdido.

Para além de nós mesmos, e ao mesmo tempo dentro de nós mesmos, esse mundo imaginário contém esquecidas, as lembranças, sonhos, inquietações e sofrimentos de toda humanidade, desde a o início dos tempos. Contém os segredo das fábulas, a vida profunda dos mitos, o mistério das linguagem secretas e mágicas que, em um passado imemorável, conferiam à vontade humana o poder supremo sobre a realidade. Na interioridade do homem vive, de forma oculta, as memórias de um tempo outro, uma Idade de ouro antes da queda,

quando os deuses moravam entre nós, e não havia ocorrido a trágica separação entre o interior e o exterior do homem, entre as palavras e as coisas, entre o sonhado e o real (Frayze-Pereira, 1995, p.116). Ou seja, resta a lembrança de uma experiência originária de integração da alma humana com o Todo do universo, experiência que, ausente no mundo habitual e na experiência cotidiana, ainda vive secretamente no interior, esperando para eclodir e resignificar a existência humana.

É o eco longínquo dessa experiência originária que ressoa no coração do poeta quando ele contempla o céu noturno, quando se encontra com o desejo amoroso, quando se perde nos devaneios da fantasia ou se detém para apreciar, emocionado, qualquer beleza que encontre em seus passeios ao luar. Portanto, para o romantismo, todo indivíduo tem uma dupla existência: uma exterior, visível, racional e limitada; outra, interior, noturna, poética e infinita:

O primeiro sentimento dos poetas é o de pertencer ao mesmo tempo ao mundo exterior e a um outro mundo, que manifesta sua presença em acidentes de toda espécie, interrompendo o curso cotidiano da vida. Diante desses bruscos deslocamentos do real, os poetas percebem que alguma coisa acontece, que alguma coisa passa “no ar”. Sabem então que não é tão natural assim ser um homem nesta terra (Beguin, 1946, p.464)

É na experiência do sonho que o romântico percebe, na maior intensidade possível, seu pertencimento a duas realidades muito distintas, e que “a ordem aparente das coisas não é a única” (Frayze-Pereira, 1995, p.119). Todas as noites, no adormecer, onde a percepção do mundo externo e consciência da vigília se ausentam do ser, o alma se comunica com a realidade profunda, é enviada para um outro mundo. Mundo fantástico e misterioso, onde estão suspensas todas as regras terrenas, são extravasados todos os limites do real. No sonho, a fantasia está em plena liberdade, e faz imergir imagens que se concatenam seguindo uma lógica afetiva, metafórica, não-racional, uma linguagem inapreensível, mas que fala intensamente ao sentimento, tal como a linguagem poética. Nesse domínio da noite, está suspensa a lógica do mundo diurno: tempo e espaço se condensam, tem suas regras habituais transgredidas, misturam-se a diversas épocas da vida, as memórias mais longínquas do passado e os pressentimentos do futuro. Objetos e personagens se fundem, misturam-se, passam por metamorfoses múltiplas, e o próprio sonhador é tanto a pequena figura que assiste, sem controle, a convulsões de um universo fantástico, quanto é também *esse mundo em sua totalidade* (Foucault, 1954/2014). Assim, ao sonhar, cortados os fios que o ligam à exterioridade material, o indivíduo está no mais profundo de si, muito próximo de uma

integração com a dimensão transcendente da existência; e, ao mesmo tempo, habitando a estranha fábula do sonho, o indivíduo é um pleno *estrangeiro* em relação a si mesmo, um estranho perplexo diante da sua própria infinitude subjetiva, expressa nas maravilhas da criação onírica.

São esses os aspectos noturnos da vida que fascinam o romântico, e indicam o caminho para onde seu desejo o impele. Ele irá valorizar o sonho, o êxtase místico, os extremos passionais, o desvario imaginativo, o uso de tóxicos, todos os estados de obscurecimento da consciência que abrem para o indivíduo as regiões ignoradas da alma. Intui que nesses momentos, nos quais os limites habituais do eu são transpostos e o indivíduo se o afasta da realidade exterior, a alma, concentrada em si mesma, “revela sua essência mais pura” (Beguin, 1946, 467). E a partir desse centro redescoberto, o indivíduo poderá se libertar da triste situação da criatura apartada da Criação, e mergulhar mais uma vez na realidade cósmica e divina (Frayze-Pereira, 1995,p.116-117).

Nessa pesquisa interior, o poeta romântico desejará mirar-se em todos os espelhos que puder encontrar, e recolher todas as imagens de si que lhe são devolvidas-imagens nostálgicas, misteriosas, macabras, fragmentadas, luminosas -, para através delas explorar febrilmente a vastidão dos domínios da sua subjetividade, encantado com a multiplicidade e inesgotabilidade do seu ser. Esse longo esforço, “uma descida aos infernos anteriores”, é necessário para que, no mais profundo de si, o poeta revele a sua *verdade originária*, verdade imemorial da condição humana, “o segredo de tudo o que, no tempo e no espaço , prolonga-se para além de nós mesmos e faz da nossa existência atual um simples ponto sobre a linha de um destino infinito”(Beguin, 1946, p.XVI).

No entanto, essa jornada encerra um risco, um abismo tentador: a total entrega ao lado sombrio da existência, que implica a perda da individualidade, da consciência de si (Beguin, 1946). Escapando da prisão segura do eu consciente, trilhando por vias perigosas, o poeta se defronta com formas, imagens, horizontes e habitantes fantásticos e inquietantes, produtos do inconsciente, força caótica liberada de seus entraves. Os pesadelos representam esse momento dramático da pesquisa subjetiva. Representam o risco de que, preso em seu labirinto interior, perdido entre as imagens terríveis e as melodias secretas, o poeta fique para sempre preso em seu sonho, sem escape para o superfície e para o exterior, o que implica em uma “irremediável dissolução” (Frayze-Pereira, 1995, p.117), a perda da unidade do Eu (Beguin,1946).



Imagem 9. Johann H. Füssli. *O pesadelo* (1781). Óleo sobre tela (101,6 x 127 cm)

Detroit Institute of Arts, Detroit

Risco que, vale reforçar, é vivido pelo romântico de forma extremamente ambígua, em um misto de temor e fascinação, já que a terrível experiência do “não ser”, da condenação aos infernos interiores, é, ao mesmo tempo, o ponto luminoso onde a existência se liberta da solidão da individualidade terrena. Gesto trágico necessário, tendo em vista uma experiência de transcendência (Beguin, 1946).

Ao retornar dos abismos da subjetividade, de volta ao mundo exterior, o poeta, enriquecido pelos tesouros das profundezas, vê-se investido por novos poderes espirituais. Ele se torna um *sonâmbulo*, aquele que sonha acordado, pois percebe que tudo aquilo que lhe é exterior só adquire forma e vida reais quando iluminado e entrelaçado pelo seu interior, e que a realidade solar é apenas a realidade noturna que, aprisionada, espera um gesto para se libertar:

De volta do sonho, o olhar humano é capaz desse encantamento que se experimenta quando repentinamente, as coisas retomam por um instante a sua novidade primeira. Eu nasço nas coisas e elas nascem em mim [...] o espanto restitui ao mundo sua maravilhosa aparência féerica (Beguin, 1946, p.402).

Ou seja, habitar poeticamente o mundo, como está fadado o poeta, é ser “literalmente insano”, é ser “...ao pé da letra, sujeito e ao mesmo tempo objeto, alma e universo” (Beguin, 1946, p.207). O abismo que a subjetividade revela, no romantismo, é o estado originário da “interioridade habitada pelo mundo”, um estado em que, por meio da ação livre da imaginação e do sentimento, sujeito e mundo se entrelaçam.

Ora, esse novo homem, que corajosamente desce até as regiões mais profundas do Ser, mantém relações naturais com o Sonho e Noite, é justamente o *gênio romântico*. Dotado inatamente do “sentido universal”- que conhece todo o universo pela intuição e por meio da analogia poética-, o gênio é o emissário divino, é um vidente, um visionário”, ele vai até o desconhecido e encontra o novo (Beguin, 1946, p.400), estabelecendo uma relação totalmente diferente com o real. Conectado com tudo que “trabalha, agita, sofre e fermenta” no caos interior, ele consegue sentir, para além do visível e do objetivável, o fluxo misterioso que anima a realidade e tudo une em uma mesma *feira cósmica*. Essa feira cósmica, fascinante despertar da dimensão mágica e poética do mundo, é uma outra forma de nomear o processo de radical subjetivação da realidade, de desvelamento da “onipresença invisível do Eu”, da “presença do humano no inumano” que é marca da atividade do gênio (Nunes, 1978, p.66). A identificação do Eu com o Todo, invenção de uma *infinitude subjetiva* - território constituído, paradoxalmente, pelo que é imanente, interior e sensível, e pelo que é transcendente e metafísico (Perrey, 2002) - manifesta a ideia de que a feira cósmica não é um fenômeno que o gênio meramente contempla. Ela é uma dimensão intrínseca à existência, constitutiva de seu modo de ser, a “interioridade habitada pelo mundo”, situação que torna a vida interior o espaço primeiro, motor de incessante criação do real (Nunes, 1978).



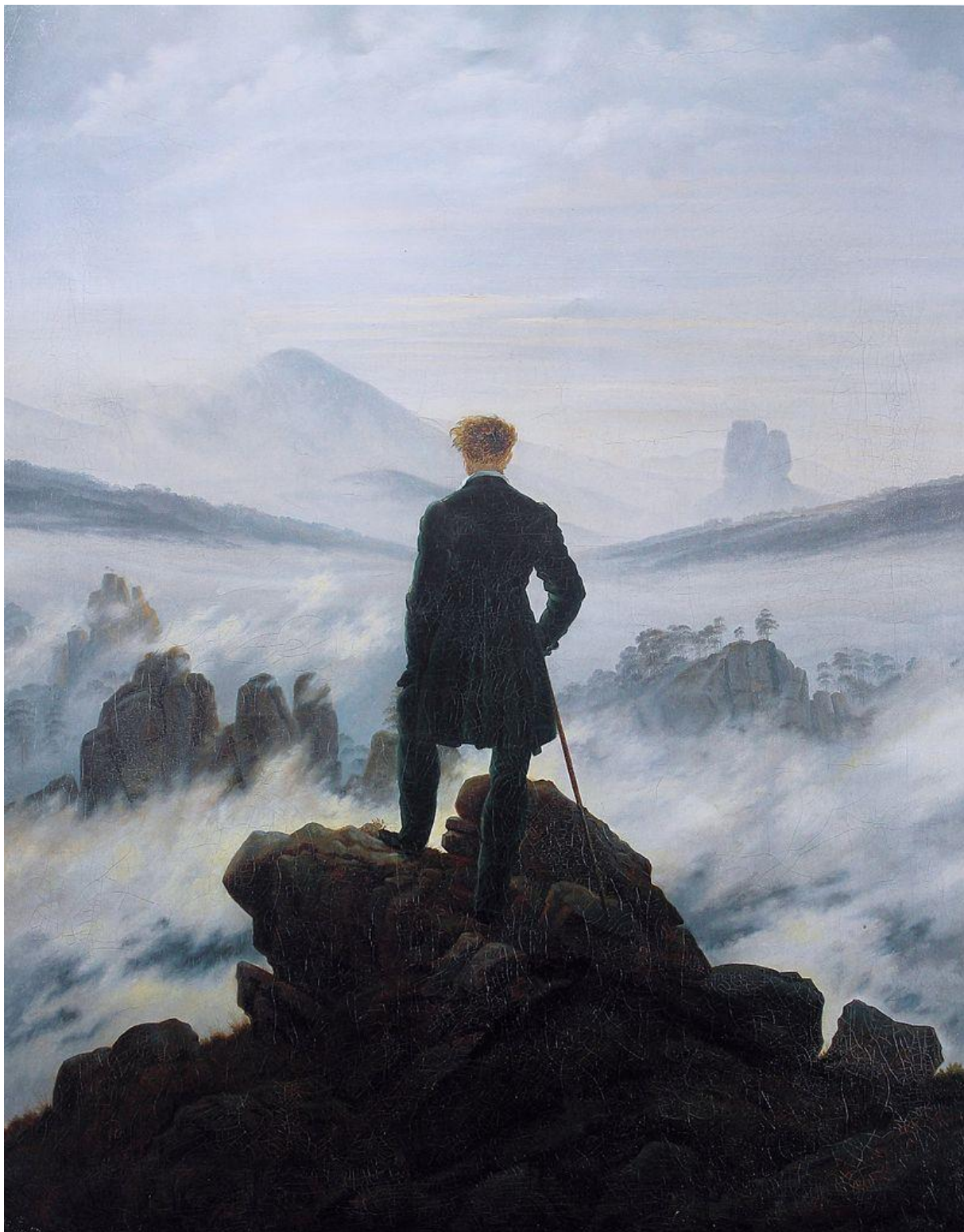


Imagem 10- Caspar G. Friedrich. *Viajante sobre o mar de névoa* (1818)

Óleo sobre tela (74,8 x 94,8 cm)

Kunsthalle, Hamburgo

Esta aspiração de uma progressiva fusão entre o Eu e o Absoluto, processo que se dirige a uma unificação mítica, leva, paradoxalmente, a uma *fragmentação da identidade* (Figueiredo, 2012, p. 142), experiência cristalizada nas temáticas do *doppelgänger*, nas múltiplas identidades, nas inquietantes tramas especulares da literatura fantástica romântica (Oliveira & Frayze-Pereira, 2015). A transgressão dos limites da existência, a implosão denunciativa da ilusória unidade do Eu, a afirmação do florescimento da personalidade livre e caótica em todo seu potencial de variação - que se manifesta na necessidade de acolher tudo no Eu, e através dele potencializar os aspectos mais contraditórios conflitivos da existência e da vida cósmica-, tal processo resulta em uma fascinante e perigosa *dispersão da subjetividade*. Dispersão que expressa a rica diversidade que é o homem e a liberdade da vida interior, ao mesmo tempo que ameaça desintegrar a individualidade.

Aqui fechamos o círculo desse tópico, acenando, com clareza redobrada, para seu início, a relação específica que o poeta estabelece com tudo que lhe é, supostamente, alteritário. Esse movimento de oscilação constante do poeta - de um movimento centrípeto, para dentro e para o Eu, para um movimento centrífugo, para fora e para as coisas - é uma permuta incessante entre o sujeito e o mundo que possibilita uma familiarização dos cosmos, tornando tudo significativo e pessoal, ao mesmo tempo que possibilita uma ampliação desmedida da subjetividade, tornando-a um espaço de transformação, estranhamento, inquietação e fascínio. Essa oscilação constante, produtiva e interminável é justamente o que Schlegel e Novalis irão nomear com o verbo “romantizar” (Perrey, 2002), uma operação “ainda desconhecida”, faculdade natural e missão do poeta genial. Nessa operação, tenta-se desesperadamente aproximar todas as dimensões da existência humana, estas cindidas no momento presente, e, ainda que apenas em lampejos extraordinário, reconduzi-las a sua mútua pertença originária :

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo superior nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo (Novalis, 1988, p. 142)

Importante notar que esse mesmo movimento do espírito será também nomeado pelos românticos de Jena de “crítica”, palavra que, para eles, terá um sentido muito diferente da crítica judicativa. Ela irá expressar o inquieto movimento reflexivo, o desdobramento infinito da vida espiritual a partir do impulso criativo e do pensamento correlato que lhe são

imanes (Benjamin, 1999). Nesse sentido profundo, existencial e filosófico, “romantizar” e “criticar” são ações que se identificam com a atividade artística, o *poetizar*.

Pois desta situação de euforia surge uma necessidade expressiva irrefreável, necessidade de exteriorizar, através da atividade criativa, a visão interior. O gênio-poeta toma as cores, os sons e as palavras, e reorganiza-os ao seu redor, segundo a lógica onírica que rege o seu ser, libertando esses elementos sensíveis de seus aspectos terrenos e banais, e conferindo-lhes uma existência misteriosa, não-familiar, transcendente, íntima e pessoal (Perrey, 2002). Portanto, é através da atividade artística que o gênio opera sua missão, redentora e apocalíptica, de devolver a realidade mundana à sua “aparência feérica”. Através de um ato criativo e heroico - ato atemporal, “independente da cultura” (Frayze-Pereira, 1995, p.119) -, ele deposita em um pequeno fragmento do sensível a vida do Infinito, restituindo às coisas sua existência originária e maravilhosa.

Nesse sentido, a obra de arte é a criação do artista que *reinventa* o real, expressa a sua vida interior, manifesta os poderes ilimitados da imaginação, e estabelece uma ponte entre o mundo material e o mundo espiritual. A arte romântica é, portanto, um fenômeno sobrenatural em que a forma *limitada* contém o *ilimitado*. Ela é, antes de tudo, uma experiência latente que testemunha um gesto de liberdade e transcendência. Esse gesto comunica aos outros homens a existência de um outro mundo no *interior deste mundo*.

Por fim, é importante notar que, se para os homens o gênio aparece como um ser demiúrgico, que, tal como Deus, submete o real à sua própria imagem titânica, também sua experiência é carregada de uma suprema humildade. Ele aceita, por uma necessidade ontológica, a condição de ser um “vaso de eleição” dos processos cósmicos que o atravessam. Tudo que ele cria é expressão de uma alteridade que ele em grande parte desconhece, e a qual ele se submete. E, realizada a criação que se manifesta à sua revelia, resta-lhe recolher-se ao humilde silêncio e a sua condição mortal, retornar ao mundo interior, de onde ele assiste, atormentado, as convulsões insuspeitas da existência, convulsões que sua individualidade limitada mal pode conter sem se esfacelar.

Ou seja, a experiência da euforia criativa romântica é marcada paradoxalmente, pela *individualidade* e pela *alteridade*. Afirmando o si mesmo interior como realidade suprema, e ao mesmo tempo, afirmando a ilusão da transparência do Eu racional, o poeta romântico instala um paradoxo em sua experiência subjetiva. Paradoxo que, desdobrado, implica que o Eu romântico será, necessariamente, fragmentário, múltiplo, inacabado e inesgotável, além de

sempre se situar entre dois mundos, o “exterior, visível” e o “interior, onírico” (Frayze-Pereira, 1995, p.116). O paradoxo entre a *singularidade* exigida pela afirmação da individualidade e a *universalidade* exigida pela comunhão cósmica (registro com o qual poeta elabora a alteridade interior), só poderá ser elaborado a partir da linguagem poética. Esta nega a universalidade abstrata, pois é linguagem sensível e concreta. Ao mesmo tempo, ela busca criar, para além da individualidade, um solo comum, subjetivo e expressivo, que coloque o poeta em comunicação e em ponto de fusão com tudo que lhe é alteritário.

Até esse ponto, descendo na noite do mundo que vive no interior do homem, e retornando com a obra de arte em mãos, esperamos ter apresentado as questões que estão em jogo no subjetivismo e na liberdade do artista romântico, e descrito os poderes que compõem a euforia que se manifesta na atividade criativa do poeta. Euforia que se desdobra no *excesso* com que suas obras artísticas invadem a nossa realidade.

Apresentada sua face propriamente *maníaca*, excessiva, sem limites da subjetividade romântica, resta agora pintar um quadro que expresse sua melancolia.

### ***Vazio e Melancolia***

A festa cósmica que expressa, de forma exuberante, a ânsia de reintegração do homem romântico com o Infinito é também o registro de uma dor profunda, que dispara um ato de evasão do presente. Ou seja, para entender plenamente a abertura do homem romântico para os segredos adormecidos em seus sonhos, divagações e fantasias, temos que nos debruçar sobre a sua situação terrena, de onde, primeiramente, a alma romântica sente que precisa se evadir.

Antes de tudo, o sujeito romântico é um pária social, um indivíduo que, respondendo aos apelos da sua interioridade, entra em um conflito inconciliável com sua existência social. Sua reclusão em direção da natureza ancestral e da interioridade, seu afã por uma integração cósmica e recuperação da autenticidade e vitalidade da existência individual são aspirações inseparáveis de um repúdio à realidade social moderna, à corrosão dos modos de vida tradicionais, ao sufocamento da expressão individual pela moral social burguesa e sua correspondente mercantilização da sociedade e do tempo.

Em meio aos outros homens, às responsabilidades sociais, aos interesses mesquinhos, estando a mercê dos destinos mundanos medíocres que o acorrentam, o romântico se sente

*infeliz e desajustado*, adjetivos que compõem o lado sombrio da sua *originalidade*. Habitando a aurora da modernidade tardia, assistindo a desagregação de todas as interpretações holísticas da realidade (tal como a religião e os costumes), a aceleração do tempo e a progressiva racionalização da existência humana (Simmel, 1903 / 2005), o sujeito romântico é vítima de uma consciência aguda da crise da experiência e da emergência da insegurança típicas da modernidade. Soma-se a esse sentimento de insegurança o ressentimento com a falta de um espaço social onde pudesse desenvolver plenamente suas aspirações e potencialidades. Suas aspirações interiores, espontâneas e elevadas, não podem ser realizadas a partir da situação do homem moderno, peça da gigante roda da civilização.

Resultado tanto da insegurança quanto da insatisfação em relação sociedade, emerge a sensação de um esvaziamento de sentido, de ausência de vida simbólica, na experiência moderna. “Onde os produtos da vida especificamente moderna são indagados acerca de sua interioridade; onde por assim dizer o corpo da cultura é indagado acerca de sua alma” - para usar as palavras de Simmel (2005, p.577) - o poeta só encontra perplexidade. Nesse sentido, o sujeito romântico é um *alienado*, dolorosamente consciente de sua alienação:

Incorporado a uma parte considerável da gestualística dos sentimentos que os interiorizaram na literatura, o desencanto, a reprovação, e até, como diria Byron, o repúdio altivo e desesperado da cultura e da sociedade, que não foram só a revolta dos *dandys*, já são, passada a rápida fase inicial da juvenilidade entusiástica do movimento romântico, o fadário daquele *jeunesse soucieuse* (juventude consciente) sentada num mundo em ruínas, da qual Musset foi um dos intérpretes: a juventude desarvorada, perplexa, que regrediu ao *Weltschmerz* (cansaço do mundo, mal do mundo) dos *Stürmer*, mistificando, sob a figura do *mal du siècle*, transformado em uma fatalidade inexorável, a realidade social e histórica que se problematizava, e que iria adquirir, até o final da primeira década do século XIX-, enquanto os modos tradicionais de vida principiavam a ser corroídos e esvaziados pelas novas estruturas nascentes,- um caráter fugidio, exterior e mecânico, cada vez mais alheia a vontade dos indivíduos e cada vez mais fechada e enrijecida (Nunes, 1978,p.69).

Ou seja, é a partir da paradoxal conjunção entre a *insegurança* em relação ao destino humano, que remete a nostalgia dos modos de vida pré-modernos, e da ânsia pela *liberdade* prometida ao indivíduo livre dos compromissos com a tradição e dos pactos sociais opressivos - liberdade individual que um dos pilares da modernidade - que podemos compreender a *temporalidade* específica em que o espírito romântico se aloja, entre o passado e o futuro, mas nunca no presente. Paradoxo que se revela exemplarmente no contraste entre a aura *aristocrática* que permeia o campo dos valores, e a impulsividade destrutiva propriamente *revolucionária* no campo da estética. Em sua linguagem interior e intraduzível para os homens comuns, ele é porta voz de um canto melancólico, que aspira de forma

desolada um paraíso perdido, cujas ruínas de um passado mítico, ou pressentimento de um futuro utópico ele só encontra em seu interior, e apenas alguns momentos de inspiração.

O seu presente sócio histórico, no entanto, o poeta sente como intolerável, um vazio calcinado, fantasmagórico, sem sentido; espaço no qual, em alguma medida, o poeta está condenado a habitar. É nesse ponto que podemos reconhecer as imagens tipicamente românticas do artista como *maldito* e do artista como *marginal* - imagens que se articulam de diversas maneiras, mais ou mais ou menos convergentes, e que se fundem no termo *byronismo* (Oliveira, 2011, pp.143-144) - representações que são presença trivial na arte e na vida dos românticos, e que marcaram profundamente o imaginário ocidental acerca do campo artístico (Cauquelin, 2005; Oliveira & Frayze-Pereira, 2013). *Maldito*: incompreendido e abandonado pela sociedade, ostracionado, vítima do injusto desamor dos outros homens, condenado à solidão, à pobreza e à falta de reconhecimento do seu prodigioso valor pessoal, assim como condenado ao um perene estado de ânimo enfermiço, desolado e triste e, estado marcado pela introspecção reflexiva. *Marginal*: o poeta como auto- exilado, que não se submete ao modo de vista diurno e laborioso do homem burguês, homem que gasta sua vida entre tavernas, amores conflituosos, caminhadas noturnas; poeta que empreende viagens sem rumo certo de cidade em cidade, de sentimento em sentimento, sempre entregue a “fútil” atividade artística- que para o poeta é, muito além de uma mera atividade profissional, um consolo intoxicante e espaço de elaboração da sua existência miserável, sua condição de homem moderno (Paz, 1994).

Ou seja, do ponto de vista do seu mundo social, o poeta é um completo *inútil*, um indivíduo descartável:

A morte de Werther é totalmente inútil. René, na história de Chateaubriand de mesmo nome, também morre de maneira totalmente inútil. Eles morrem inutilmente porque pertencem a uma sociedade que é incapaz de fazer uso deles; são indivíduos supérfluos; são supérfluos porque sua moral, que é a moral superior (assim devemos compreender) à sociedade em torno deles, não tem oportunidade de se afirmar contra a temível oposição apresentada pelos burgueses medíocres, os escravos, as criaturas heterônomas da sociedade em que vivem [...] uma sociedade cujo sistema de valores é tal que uma pessoa superior que realmente compreenda o que é ser livre não pode funcionar nos termos em que ela funciona e , portanto, prefere destruí-la, prefere realmente destruir os princípios segundo os quais ela mesma por vezes age, prefere a autodestruição e o suicídio a continuar à deriva, simplesmente como um objeto em um fluxo incontornável. (Berlim, 2015, p. 131)

Barrado de qualquer possibilidade de transformação do mundo na atualidade prosaica - transformação que reespiritualize o mundo e reabilite a condição humana - confinado a

apenas sonhar com uma outra realidade, o poeta romântico se isola em si mesmo. A crise entre o sujeito singular e seu mundo se desdobra na consciência do indivíduo, se *interioriza*, transformando-se em dilaceramento subjetivo, a emergência de uma *consciência conflitiva*, onde os nobres ideais e as paixões profundas do espírito elevado chocam-se infinitamente, sem resolução vislumbrável, com a impotência do indivíduo e da situação presente em abarcar esses impulsos em toda sua plenitude (Berlim, 2015).

O conflito subjetivo do gênio romântico, disparado pela impossibilidade de realizar seus ideais no presente histórico, generaliza-se para toda condição humana, engendrando uma angústia profunda em relação à precariedade e à finitude. Angústia em relação à impotência diante da inexorável passagem do tempo, que se revela exemplarmente no embate com morte. Angústia também entrelaçada à trágica incerteza do homem em relação as tramas do destino (Berlim, 2015, p.164-166), ignorância consciente que dispara uma procura as cegas, por meio da poesia, de algum sentido para a absurda condição humana, dado a demissão pela sensibilidade romântica das respostas oferecidas por qualquer racionalismo, empirismo ou pragmatismo, modos de organizar a realidade que se compõem a mentalidade burguesa (Berlim, 2015)

Todas as paixões infelizes de seu ser convergem para a ânsia pela experiência de uma realidade superior e inefável - “realidade outra, não-natural, não-terrestre”, “mundo superior ideal, longínquo, misterioso, estranho e invisível” (Nunes, 1978, p.68) - nunca de todo presente e revelada. Realidade incognoscível, expressa pelo *Infinito* e pelo *Absoluto*, categorias românticas que buscam dar forma a um campo de experiências inapreensíveis que o romântico vivencia sempre a partir de um lastro com sua vida interior. Tal como os objetos dos sonhos que se desfazem, de repente, no despertar, ou as doces memórias da infância, que desvanecem com o chamado para uma urgência cotidiana, a experiência interior e encantada dos românticos sempre escapa a apreensão plena do poeta; sempre, como uma miragem, apenas é vislumbrada a partir de uma distância incontornável, permanecendo assim inatingível, invisível, indizível e não-figurável, sempre em um ponto além. Ao tentar um gesto definitivo de aproximação, o contato com uma dimensão transcendente se desvanece, e o poeta desperta mais uma vez para solitária e inconsolável existência humana (Nunes, 1978). Em suma, a mentalidade romântica percebe o homem, em sua condição mortal, como um *estrangeiro* em relação a si mesmo e seu mundo, como uma criatura atormentada pelo

presentimento de que sua origem e essência estão em outro lugar, desconhecido e inatingível<sup>64</sup>.

Toda essa aspiração fugidia é condensada em um desejo intenso por objetos evanescentes, cujas formas transitórias, principalmente estéticas, se transformam ao sabor da inquietude subjetiva, fundamentada na afirmação da infinitude da vida interior, um mundo sempre em transformação, sempre inquieto e criativo. Nada que existe pode satisfazer o espírito do romântico, de modo sua subjetividade infinita destrói, com uso da ironia e da reflexão, qualquer estabilidade que pudesse dar contornos seja ao sujeito, seja o objeto. Essa inquietação espiritual promove uma existência *fundamentalmente* ambígua e incerta, garantindo assim a uma contínua abertura para um porvir infinito guiado pelo sentimento, assim como uma concentração em si mesmo. “Si” cujo âmago é habitado por um culto à relação eterna com uma ausência indefinida, que devora, como um vortex nadificante, todas as coisas que a que se oferecem ao espírito do poeta. Tal situação funda o sujeito romântico como “homem do desejo”, como alma irritadiça, como criatura sempre insatisfeita, apaixonada pela liberdade e ameaçada por um vazio nuclear. Paixão e ameaça que propulsionam seu devir espiritual:

O que, enfim, prepondera, como determinante do comportamento espiritual do poeta romântico, dando acento impulsivo de sua sensibilidade conflitiva, é a aspiração do infinito, como anseio vago e indefinido – que a palavra *Sehnsucht*<sup>65</sup> exprime- como indeterminação do desejo, amor da infinitude pela infinitude, e da procura pela procura, que transbordou na ironia da forma e da vida. [...] Obrigado a perseguir o objeto diferido de seu desejo, “qui n’était nulle part et qui était partout”, assombrado pelo fantasma de um ideal a se realizar, *fata morgana* que diante dele se distancia e e se evanece, o romântico se fixa a inquietude que o dilacera, e amando o contraste pelo contraste, vive, em meio de antíteses, um existência dúlice e desdobrada.[...]

E ainda:

---

<sup>64</sup> Não deixa de ser notável, confirmando a presença constante da experiência melancólica no interior da cultura e da subjetividade ocidental, que uma psicanalista de erudição irrepreensível como Julia Kristeva encontre a mesma obsessão originária pelo Inominável em seus paciente, que em pleno século XX, vem-se atacados pelo depressão:

Desta ligação arcaica [com a Coisa], o depressivo tem um sentimento de ser um deserdado de um bem supremo não -nomeável, de alguma coisa irrepresentável, que talvez só uma devoração pudesse representar, um invocação pudesse indicar, mas que nenhuma palavra poderia significar. Assim, para ele, nenhum objeto erótico poderá substituir a insubstituível de um lugar ou de um pré-objeto que aprisiona a libido e corta dos laços do desejo. Sabendo deserdado de sua Coisa, o depressivo foge, perseguindo aventuras e amores sempre decepcionantes, ou então se fecha, inconsolável e afásico, num *tete à tete* com a Coisa não nomeada (Kristeva, 1989, p.23)

<sup>65</sup> *Sehnsucht*: ânsia, aspiração, nostalgia, saudade.



Uma ironia mais profunda, uma ironia trágica, haveria de marcar o Romantismo, na acepção estrita do termo, e o sentido dos valores da visão romântica.[...] Por um lado, o inatingível e o invisível, transformados na instância poética da realidade superior e verdadeira, encerrou as regiões privadas do artista, abrigado no ideal. Evasiva e evanescente, a aspiração ao infinito se identificou com a infinitude do desejo insatisfeito. Sequioso, aspirante de uma plenitude impossível com que a satisfação estética lhe acena, o artista romântico, erótico e sonhador, seria, na acepção kierkegaardiana do termo, o homem do desejo. Súmula de um comportamento espiritual e de um modo de sensibilidade, o próprio elemento “romântico” seria [...] “o perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece” (Nunes, 1978, p.68)

Não à toa, nessa situação de ânsia incurável pelo Absoluto supra-terreno, que uma das saídas encontra pelo romântico será caminho maravilhoso e pleno da *repoetização da vida*, de acordo com os poderes demiúrgicos e mágicos do poeta. E, fracassando este caminho, surge outro terrível, que é um dos maiores temas do romantismo, a *libertação pela morte*, o desejo de encontrar “...na morte, o bem derradeiro, o resgate da culpa de ter nascido, a reintegração no Uno e na luminosa indistinção” (Rougemont, 1983).

Em suma, o exílio social e a dolorosa experiência de solidão psicológica no romantismo se comunicam com outro exílio, este propriamente *cósmico*. Afastando-se do mundo comum em direção ao seu interior, a alma do poeta pressente e se comunica com uma realidade superior, ao qual ele deseja se (re)-unir. Mas sua condição mortal, por hora, o mantém também afastado de uma síntese completa e eterna com a totalidade da criação divina<sup>66</sup>.

Portanto, o movimento de abertura incessante ao infinito e de concentração melancólica diante do abismo da pura ausência denuncia que o poeta romântico é um *duplo exilado*. Vagando sem rumo na fronteira de dois exílios - do plano terreno e do convívio dos homens; do plano supra-terreno, com o qual não se integra em definitivo - o poeta afirma

---

<sup>66</sup> . Frayze-Pereira, de forma brilhante, captura esse situação da criatura humana nos quadros de Friedrich e de seu aprendiz, C.G. Carus, :

É para esse centro unificador que olham as personagens dos quadros de Friedrich e Carus que, dando as costas para o espectador, estão voltadas para um horizonte luminoso. A luz que irradia desse ponto produz efeitos de grande profundidade na cena, quase sempre constituída por uma Natureza majestosa (montanhas e penhascos) através da qual a pequenez do homem se destaca. Essa luz é a própria luz divina que ilumina a “tragédia da paisagem” (inverno e outono) descoberta por Friedrich, pintor cujo o elemento era “o crepúsculo”[...] A melancolia do espaço iluminado, grandioso, mas desolado muitas vezes, remete o espectador à própria solidão existencial da alma exilada provisoriamente”, ansiosa por que “intui que não pertence inteiramente a esse mundo de exílio”. Contorcida em si mesma e aberta para a imensidão sensível, ela procura pôr-se a escuta das “melodias secretas que, nas esferas siderais como nas profundezas da pessoa, possuem o tom de uma pátria cuja falta lamenta... (Frayze-Pereira, 1995, p.117)

tanto a sua liberdade da individualidade irrefreável que se manifesta na criação poética, quanto a sua situação inelutável de vazio e a incerteza, dois adjetivos que compõem a experiência do niilismo romântico.

### ***Fechamento: a bipolaridade do poeta romântico***

Portanto, a solidão e a inquieta desorientação existencial são aspectos da subjetividade romântica que marcam, com grande ênfase, que o êxtase poético, a liberação do imaginário e o resgate do divino a partir do interior, são *manifestações eufóricas* dependentes de uma *interiorização melancólica*<sup>67</sup>. São manifestações exuberantes que, até certo ponto, nascem de um *vazio intenso* (Rosen, 1998,p.45-66), de uma situação de indeterminação para a qual é lançado o poeta romântico, situação articulada as formas de insegurança e liberdade que fazem parte do processo de crise da nossa experiência histórico-cultural<sup>68</sup>.

Por outra perspectiva, no entanto, é impossível entender a melancolia inconformada e o gesto radical de evasão do romântico se não nos debruçarmos sobre a experiência vertiginosa de mundo interno, criador e delirante. Essa experiência exige do romântico uma vida e uma obra poética que afirmem a liberdade subjetiva, liberdade que acena para a busca de uma transcendência ilimitada, e conseqüentemente, engendra uma crise perene com tudo que está estabelecido. Ou seja, contrastantes, a melancolia e a euforia do poeta são absolutamente co-dependentes, formando dois polos entre os quais, de diversas maneiras, oscila a alma romântica.

---

<sup>67</sup> Esse é exato ponto de vista de Benedito Nunes (1978), que, apoiado em Nietzsche, vê na euforia romântica apenas um reflexo de sua melancolia. O autor afirma que a visão romântica nada mais é que uma “tardia justificativa da fé”, “hipérbole de uma grande paixão consumida”, enfim, uma “afirmação da” carência sob uma retórica da abundância” que apenas “perpetua a fome de onde saiu”. Configuraria assim a visão romântica, portanto, na história da cultura, “mais o sintoma de uma doença do que um estado eufórico de saúde”, para retomar o famoso aforismo de Goethe. Autores como Michel Lowy (2012), Charles Rosen (1998) e Isaiah Belim (2015) também apontam o enraizamento histórico da visão romântica num contexto de transformações sociais vertiginosas, de desagregação dos modos de vidas tradicionais organizados em torno da presença simbólica de Deus, de impossibilidade de transformação real do mundo social, e da crise cultural e espiritual decorrente. No entanto, essa origem não os levam a afirmar que a visão romântica se reduz a um gesto desesperado em relação à corrosão dos valores tradicionais, o que tornaria a visão romântica uma simples manifestação do niilismo moderno. Esses autores, com quem concordamos, também percebem no vazio romântico um afirmação da experiência indeterminação, portanto de liberdade, do indivíduo moderno, liberdade que fundamenta um espírito imaginativo e rebelde que, tanto nas manifestações subjetivas e estéticas quanto nos sonhos de revolução social e política, deseja transgredir os instituído e produzir o novo.

<sup>68</sup> Tal situação conflitiva e indeterminada também esta articulada, do ponto de vista filosófico, com iniciativa romântica de refundar a ontologia, antes alicerçada no Divino e na Metafísica, a partir da *experiência subjetiva* singular, afetiva e reflexiva (Borheim, 1978).

Dessa forma, esperamos ter apresentado ingredientes em jogo no particular quimismo que ocorre no coração romântico, no seu contínuo e desorientado movimento de elevação e queda; estado anímico que transborda em seus gestos, em especial em suas obras artísticas. Movimento que foi captado com maestria e sensibilidade pelo filósofo Roland Barthes, na ocasião de seus apontamentos acerca da canção romântica (*lied*)<sup>69</sup>:

O “coração” romântico (uma expressão na qual nós não mais percebemos nada além de uma metáfora adocicada) é um poderoso órgão, ponto extremo do interior do corpo onde, simultaneamente e como que contraditoriamente, desejo e ternura, a reivindicação do amor e a invocação do prazer, emergem violentamente: algo levanta meu corpo, dilata-o, alonga-o, leva-o até à beira da explosão, e imediatamente, misteriosamente, deprime-o, enfraquece-o [...] essa melodia é pura e, mesmo no clímax da melancolia, sempre pronuncia a euforia do corpo unificado; mas ela é capturada por um volume fônico que muitas vezes complica e a contradiz. Uma pulsão sufocada-marcada por respirações, modulações tonais e modais, latejos rítmicos, uma dilatação móvel de toda a substância musical - vem do corpo separado da criança, do amante, do objeto perdido (Barthes, 1991, p.289).

Ou seja, a melancolia e a euforia do poeta não apenas se alternam imprevisivelmente, irrompendo violentamente uma da outra; elas também se *entrelaçam*. Isso porque a oscilação constante do coração romântico percorre sempre o mesmo espaço e, sempre presentes na penumbra uma da outra, a euforia e a melancolia do poeta são, no fundo, expressões diferentes de uma mesma *ânsia informulável*, a forma específica que toma o desejo que inflama a alma dilacerada do romântico. A melancolia e a euforia são diferentes gestos fragmentários que evocam a visão de uma beleza perdida e por vir, enlutada e ansiada, de todo modo, ambígua presença – ausência.

A amálgama perfeita de ambas, momento em que esses estados anímicos se tornam indiscerníveis, expressa-se na *nostalgia do amor romântico*. Este funde, na experiência interior, a dolorosa solidão na ausência do objeto amado e a fascinante presença fantasmagórica, propriamente alucinatória, do objeto na “intimidade mais profunda” do sujeito. Presença-ausência que está no núcleo de uma subjetividade conflitiva, dividida e desdobrada sobre si mesma. Mais uma vez, é Barthes que melhor captura, tal como essa experiência se expressa no *Lied*:

O *lied* herda esta atemporalidade da emoção do amante, da qual é a mais pura expressão [...] espaço do *lied* é afetivo, escassamente socializado [...] seu verdadeiro espaço de escuta é, por assim dizer, o interior da cabeça, da minha cabeça. Escutando-o, eu canto o *lied* comigo mesmo, para mim mesmo. Eu me endereço, o

<sup>69</sup> Importante apontar, para a compreensão dessas elaborações, que noção de “corpo” é usada por Barthes como equivalente das noções românticas de “alma”, “sentimento” ou “coração” (Barthes, 1991, p.308).

meu interior, para uma Imagem: a imagem da amada na qual eu me perco e de onde minha própria imagem, abandonada, volta para mim. O *lied* supõem uma interlocução rigorosa, mas que é imaginária, aprisionada na minha mais profunda intimidade. A Ópera instala conflitos externos - sociais, familiares- nos que poderíamos chamar de vozes separadas; no *lied*, a única voz reativa é a irremediável ausência da amada: Eu me debato com uma imagem, que é, ao mesmo tempo, a imagem da desejada, do outro perdido, e a minha própria imagem desejante e abandonada [...] O mundo da canção romântica é o mundo do amante, o mundo que o sujeito amoroso tem em sua mente [...] o interlocutor do *lied* é o Duplo, meu Duplo, que é Narciso: meu duplo corrompido, capturado na terrível cena do espelho cindido... (Barthes, 1991, p. 290).

Deste modo, pensamos ter apresentado, de forma condensada, os sentimentos e imagens que compõem a especificidade da *experiência trágica* do poeta romântico, o não-lugar que seu espírito habita.

O vagar do poeta entre dois exílios, é, ao mesmo tempo, um vagar arriscado entre dois abismos: o abismo do vazio nadificante do ser, assim como o abismo da plenitude de uma reintegração à vida cósmica, festa poética que ameaça dissolver sua individualidade. Nesse espaço de fronteira, o poeta se vê lançado em uma errância espiritual incerta e inquieta, jornada sem destino e interminável, permeada de angústia e êxtase que acenam para uma queda e para uma reconciliação sempre postergadas. Errância interior, onde o romântico contempla e lamenta a finitude da criatura mortal, assim como é assaltado pela visão do Infinito que o aguarda em algum ponto perdido no tempo e espaço. A expressão mais acabada dessa aventura imaginária e poética, Barthes encontra, mais uma vez através da experiência do *Lied*, no verbo romântico “fantasiar”:

Fantasiar: ao mesmo tempo fantasiar e improvisar. Em suma, alucinar, produzir o novelístico se construir uma novela. Todo ciclo de canções românticas não narra uma história de amor, mas apenas uma jornada. Todo momento dessa jornada é, em certo sentido, retornar a si mesmo, cego, fechado para qualquer sentido universal, para qualquer noção de destino, para qualquer transcendência espiritual. Em suma, um puro errante, um vir a ser sem finalidade. Em um golpe, alcançar a o infinito, para, em seguida, começar toda a jornada mais uma vez (Barthes, 1993, p.291).

Assim, habitando esse lugar essencialmente ambíguo, entre o infinito e o vazio, entre êxtase mítico e a falta insuperável, podemos dizer que o gênio romântico sofre de uma *psicopatologia fundamental*, de organização maníaco-depressiva. O poeta sofre de um excesso e de uma falta, ambos criativos e altamente destrutivos, que só podem encontrar cura na experiência da arte, sob o signo do adjetivo “poético”, onde a solitária experiência do vazio e da abundância interior pode ascender à estetização da existência.

### III - Poesia: o sonho e a sua materialização, o fragmento.

Resta-nos pouco a dizer sobre o mito da poesia. Em nosso percurso sócio histórico, pensamos ter apresentado as bases da autonomização da linguagem artística e da experiência estética, fenômenos próprios à modernidade. Já no nosso percurso pelos mitos da Natureza e do Poeta, pensamos ter apontado como a sensibilidade romântica, tanto em sua exploração do exterior quanto do interior, desemboca incontornavelmente, no culto à linguagem poética. Assim, paradoxalmente, deixamos por último o principal mito do Romantismo, agora cabe apenas uma exposição de caráter organizativo.

A autonomização do imaginário poético- que a partir de então será, no ocidente, um lugar independente na vida espiritual e cultural, “um novo reino dos fins espirituais”- alça a poesia a um plano de realidade trans-histórica do devir humano (Nunes,1978, p.62). De acordo com a visão romântica, qualquer que seja a arte, a filosofia, a religião, o costume, a cultura, independente do espaço geográfico e da época, quaisquer dessas atividades humanas devem à dimensão poética seus aspectos de experiência vivaz, espiritualmente elevada. Nesse sentido, a poesia é para os românticos o elemento secreto que, invisível na realidade aparente, pode revelar em cada pequena coisa e evento a sua pertença a uma realidade superior que integra todo o universo. Nesse sentido, aponta Paz (1994), a poesia é a forma de religião própria à modernidade, ainda que sua hóstia esteja “envenenada” pelas contradições do nosso tempo, pelo sol negro do vazio, pela impossibilidade de uma síntese completa no presente.

Segundo Nunes:

Ora linguagem original e primitiva, ora linguagem intercomunicante dos domínios religioso, ético e filosófico, a poesia, superior à ciência, análoga à filosofia, capaz de exercer uma ação moral e de purificar a religião, sustentada por um processo apologético de dignificação, alça-se a um plano de universalidade cultural e histórica, penetrando horizontalmente em todos os domínios da cultura, e enlaçando-se verticalmente, desde os primórdios, ao desenvolvimento sócio-histórico. (Nunes, 1978, p.62)

Nesse ponto, vale a pena comparar a atividade poética, tal como é entendida pelos românticos, com outras formas de apreensão da totalidade oferecidas ao homem moderno.

A Poesia é superior a Ciência. Pois esta, armada da razão e sua organização investigativa, o método, só consegue um entendimento mediado e artificial da realidade. Em

última medida, a compreensão racionalista e cientificista, quando recusa a abertura ao plano poético e sagrado, possui algo de mesquinho, nocivo e mortífero. A poesia, pelo contrário, tem uma compreensão imediata, não- mediada, da realidade, a partir da relacionamento intuitivo, ativo e expressivo entre o sujeito e o objeto.

A poesia também é superior à filosofia. Pois, para os românticos, o que a filosofia idealista poderia revelar, a unidade fundamental que se esconde sob a aparente multiplicidade do real ( unidade entre a matéria e o espírito, entre natureza e a cultura, entre o finito e o infinito, entre sujeito e objeto, homem e mundo, etc), ela só revela abstratamente, teoricamente, por uma “aproximação infinita” . Já a poesia pode realizar a união *concreta* entre a matéria e o espírito, entre o real e o ideal, manifestar plenamente a liberdade incondicionada do Princípio Absoluto, que tudo cria (Borheim, 1978). A arte é uma experiência e um conhecimento imediatos e sensíveis, e, também, superiores e transcendentos, e assim, sem a fusão com a poesia, qualquer empreendimento filosófico está fadado ao fracasso (Blanchot, 2010, pp.104-105).

A arte também é superior à religião. Ambas comungam a preocupação com a alma humana, a aspiração pelo aperfeiçoamento do homem, tendo em vista o contato deste com um princípio transcendental e purificador. No entanto, o pensamento romântico centra a espiritualização da vida no acesso à experiência de plenitude e elevação que se dá por meio da interioridade. A experiência *subjetiva* de dependência da totalidade cósmica é pessoal, afetiva e intransferível. Essa posição distancia a visão romântica da religião instituída, objetivada em regras morais, fixada em normas de conduta e em costumes, em ritos tradicionais, na obediência a uma entidade superior e exterior, ou em uma doutrina específica. A poesia é uma forma de religião íntima e autêntica, pautada na sensibilidade poética e na livre expressão, na revelação da beleza e da profundidade da existência. Não é uma experiência social e normativa tal como as religiões institucionalizadas, com as quais o espírito livre do romântico muitas vezes irá se debater (Rosen, 1998,p.45-66). .

Portanto, fica esclarecida a onipresença da poesia no ponto terminal da investigação romântica da natureza e da subjetividade. Liberta da mudez clássica – que confina a linguagem à função meramente representativa, espelho pálido da realidade e do pensamento, ambos racionalizados-, a linguagem poética é uma força caótica, misteriosa e produtiva, a linguagem originária que permite ao poeta, em um mesmo movimento, reencantar a realidade exterior, desvelar e expressar a profundidade e infinitude da vida interior, assim como

entrelaçar ambas as dimensões do ser. Pois a poesia é, em última instância, o modo originário de ser tanto da natureza e quanto do sujeito, sua linguagem comum, essência última da realidade (Béguin, 1946). Sonho amplificado, sonho do mundo, a poesia é o veículo de uma síntese cósmica que a tudo devora, dissolvendo as diversas aparências limitadas do ser.

Assim, para o pensamento romântico, o fazer poético transcende, e muito, o campo restrito das artes; é a atividade básica e superior do espírito humano, onde a liberdade do gênio se afirma sem restrição. Nutrida pela força da inspiração, a criação poética deve unir todas as artes e gêneros, destruindo todas as barreiras modelares. Em seguida, deve unir todas as áreas do conhecimento. E finalmente, derramar-se por toda a existência. O fazer artístico deve poetizar progressivamente a vida, reunificar todas suas dimensões, integrá-las, com todas suas diferenças e contradições, em uma nova unidade superior. Torna tudo, literalmente, poesia.

O famoso Fragmento 116 de F. Schlegel ilumina os objetivos e aspectos essenciais da poesia romântica:

A poesia romântica é a poesia universal progressiva. Seu destino não é simplesmente unir de novo todos os setores separados da poesia e apresentar o entrosamento da poesia com a filosofia e com a retórica. Ela quer e deve misturar, fundir completamente a poesia e a prosa, a genialidade e a crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o espírito e preencher as formas de arte com a atraente matéria e animar cada espécie com as oscilações do humor [...] Outros gêneros poéticos estão prontos e acabados e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta lei sobre si. [...] O gênero poético romântico é o único que é mais que o gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica (Schlegel, 1997, pp.64-65).

Assim, no romantismo, a experiência estética passa a ser o espaço privilegiado de redenção diante do vazio do mundo moderno. Atividade de redenção do ser finito, pois nele inscreve o despertar para o infinito.

Como podemos perceber, o Absoluto romântico, a totalidade oferecida pela atividade poética, difere essencialmente das outras formas de totalidade oferecidas ao homem moderno. A ciência, a filosofia e a religião fornecem uma forma de totalidade fechada e completa, positiva, passível de representação. Já a totalidade cósmica que visa a poesia progressiva é

*inefável, inexprimível*, impossível de ser capturada pela nomeação, pelas definições, pelos conceitos, enfim, pelas limitações da apreensão intelectual (Berlim, 2015, p.182). Ela também é *infinita*, em eterno devir, sempre em transformação, nunca se realizando em uma forma estável e definitiva. Portanto, trata-se de *Absoluto Irrepresentável* (Perrey,2002), impossível de ser representada por conceitos ou imagens positivas.

Ora, se a poesia infinita pode ser vislumbrada na criação artística e na recepção estética, ambos trabalhos de elaboração interminável, a passagem do mito da poesia para a realização da obra é cercada de um paradoxo. Como aponta Beguin (1946), o nascimento da forma, a necessidade incontornável da obra- a exteriorização da “visão interior” do poeta- é o objetivo último do artista romântico, e, ao mesmo tempo, o ponto mais ambíguo da sua jornada. A obra de arte é, necessariamente, uma materialização, uma exteriorização, um conteúdo finito (Rosen,1998, p.93). Como seria possível, a partir de um ser sensível e limitado, representar aquilo que, por definição, é ilimitado?

Se qualquer obra de arte é, para a visão romântica, apenas um fragmento do Absoluto, apenas um momento de um movimento infinito, a saída encontrada para esse paradoxo é justamente não dissimular essa incompletude essencial, mas *afirma-la e formaliza-la*. Criar uma forma que esteja explicitamente em eterno devir, jamais formando uma totalidade, completa e acabada. Assim, por meio da representação da sua *ausência*, o Absoluto pode ser evocado (Perrey, 2002). E é nesse ponto que intercede a noção romântica de *fragmento*<sup>70</sup>.

O fragmento romântico é a encarnação, a marca maior do espírito, da modernidade e da originalidade da estética romântica. Sua apreensão por meios conceituais chega a ser um contrassenso, já que o fragmento é mais o emblema de uma disposição espiritual, de um reorientação da sensibilidade, do que um novo gênero poético (Perrey, 2002). No entanto, gostaríamos de fazer alguns apontamentos que tentem transmitir o espírito do fragmento.

Em primeiro lugar, o fragmento romântico é a representação de uma perda da totalidade, cercada de melancolia. Inspirado nas ruínas da antiguidade, assim como no estado fragmentário com que os textos da antiguidade chegaram até nós, o fragmento representa a perda, na atualidade, de uma noção unitária do cosmos. O fragmento também representa a

---

<sup>70</sup> Não queremos aqui esgotar a discussão acerca do fragmento romântico, mas apenas levantar os elementos que julgamos os mais pertinentes para o presente trabalho. Para um aprofundamento do tema, sugerimos a leitura dos trabalhos de Rosen (1995), de Lacoue-Labarthe e Nancy (1988) e de Perrey(2002).



modernidade, mundo sem centro e sem contorno, como espaço da insegurança e da multiplicidade, espaço de potencial infinito, aberto para um futuro imprevisível.

Assim, conscientemente e por meio de um artifício estético, os modernos criam formas experimentais, provisórias e abertas, que se recusam a ser definitivas. Obras que, na afirmação de sua incompletude, inscrevem em si mesmas sua ruína, seu fracasso como obras plenas e acabadas, sua abertura constitutiva (Rosen, 1995). Dessa forma os românticos pensam representar, de forma legítima, o estado atual de seu mundo e de seu espírito:

Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim (Schlegel, 1997, p.38).

E ainda:

A forma mais suportável da incompletude é ainda a do fragmento. Por isso se recomenda esta forma de comunicação a quem está ainda em estado de devir mas quer fazer passar pontos de vista dispersos e dignos de atenção (Novalis, 2006, p.46).

Portanto, além de invocar um olhar nostálgico para o passado e aceitação do estado do presente, o fragmento acena para o futuro. Através de seu inacabamento, o fragmento expressa a obra limitada como *projeto*. Além de *ruína*, cada fragmento também é uma *semente*, um potencial que se abre para o infinito, para as múltiplas ligações latentes que a obra acabada pode tecer com o processo progressivo e infinito de poetização da existência.

É assim que devemos entender destruição da ilusão estética de completude que caracteriza o fragmento. Ela é expressa, por exemplo, na intrusão do narrador/ autor na obra literárias do romantismo, assim na reflexividade da obra que pensa a si mesma, ao tomar a própria arte como seu conteúdo e como seu tema de reflexão. Também se expressa na irrupção na peça musical de citações de outras peças, artifício que caracteriza os ciclos de Schumann (Rosen, 1995), assim como os empréstimos criativos que esse faz de outros compositores em sua obra. Todos esses artifícios irônicos<sup>71</sup>, que fragmentam a obra de arte por dentro, atestam que a obra não é fechada e completa em si, mas parte de uma dinâmica criativa que a transcende. Essa abertura essencial do fragmento também é vislumbrada na alusão, em algumas obras de arte, a outras obras, temas e linguagens pertencentes a outras

---

<sup>71</sup> Esclarece Muecke:[...]a Ironia Romântica, como programa artístico, tem um duplo objetivo: pela incorporação da autoconsciência do artista, imbuir a obra criada (que como tal pode apenas ser limitada e parcial) da dinâmica do processo criativo, e ao mesmo tempo ao contrário, inventar uma forma de exprimir esta ilusão artística de autocriatividade. Uma obra de sucesso no modo de Ironia Romântica parecerá ser arte elevada a um poder superior, uma obra cuja matéria prima já é arte (Muecke, 1995, p.119, citado por Vermes, 2007, p.151)

artes, o que também caracteriza a obra de Schumann, em especial seu diálogo com a literatura.

Enfim, é assim que deve ser vista também a presença, nas obras românticas, de elementos biográficos do artista. Esse movimento de inoculação da vida na obra não tem necessariamente fins autobiográficos, como se a arte fosse representação da vida. Ela atente mais a ideia de uma tradução da vida em termos artísticos, a apreensão e consumo dos aspectos biográficos pelo fogo da festa cósmica e poética (Blanchot, 2010b, p.21-27).

Em suma, todos esses artifícios estéticos visam apresentar a obra singular como um *momento* da atividade infinita de poetização, atestando a sua dependência e abertura para com todas as dimensões da criação artística e com vida em sua plenitude.

O fragmento também é , enquanto individualidade que abriga a heterogenia e a multiplicidade, a Totalidade Poética em estado germinal (Freijo, 2013, p.37). Em sua aparente modéstia, ele é um gesto que visa conter as múltiplas formas de ser do Absoluto. O fragmento, ou melhor, *o gesto fragmentário* (Blanchot,2010), infunde as forças caóticas da vida, destruindo a suposta cristalização da unidade, mas preservando a forma. Assim, ela possibilita a fusão de tudo em um mesmo movimento vertiginoso que , nas palavras de Schlegel, é “ a eterna agilidade do caos infinitamente pleno (Schlegel, 1994, p.113).

Para realizar com êxito esse empreendimento, o gesto fragmentário terá que lançar mão de uma linguagem original, semelhante à linguagem onírica. Deverá negar aquilo que existe de lógico, programático e teleológico nas obras clássicas, tudo que a elas fornece sua unidade estática ou processual. O fragmento, como esclarece Perrey (2002), é uma linguagem errática, que aglutina em si mesmo o contraditório, o paradoxal, o heterogêneo, o imprevisível. Será semelhante a notas esparsas, uma forma livre de qualquer aspiração à coerência racional, qualquer organização claramente estabelecida. O fragmento responde primordialmente à visão interior e à sensibilidade sentimental e estética:

Contos, sem lógica, no entanto com associações, como *sonhos*. Poemas- simplesmente soando bem e cheios de belas palavras- mas também sem nenhum sentido ou lógica- no máximo algumas estrofes inteligíveis- eles devem ser como peças quebradas das mais variadas coisas. Na melhor das hipóteses, poesia verdadeira pode ter um sentido alegórico no seu conjunto, e um efeito indireto , como a música etc. (Novalis, citado por Rosen, 1995, p.76)

Dos arranjos caóticos e livres da forma, surge uma multiplicidade dos sentidos que faz com que a obra transborde seus limites. Assim, paradoxalmente, é por uma potencialização da limitação que o fragmento se abre e acolhe o ilimitado.

Nesse ponto, fica claro porque o fragmento é a expressão privilegiada no espírito inquieto do gênio, ser fragmentário e, ao mesmo tempo, múltiplo, finito e infinito. Do ponto de vista da literatura, Freijo (2013) captura bem essa aspiração:

Há uma dignificação da efemeridade ao reconhecê-la como meio propriamente humano, espelho da sua existência fracturada. No entanto, o fragmento não só é imagem do indivíduo, como também evoca a completude de que ele carece. Nele encontramos um campo de forças que origina esta estreita ligação entre a incompletude e a tendência à evocação da totalidade. Por um lado apresenta uma força centrípeta, focando a atenção na individuação e brevidade da forma fragmentária; por outro demonstra uma força centrífuga, dispersando o seu múltiplo significado. Através da intensificação da escrita que nos remete para um centro de significação, o fragmento mobiliza-se para as margens do significado, transbordando os seus limites (Freijo, 2013, pp.36-38).

E ainda:

O fragmento é a forma do paradoxo porque nele se estabelece uma tensão contínua entre o acabado e o inacabado, o individual e o absoluto, o centro e a periferia. Ele é a forma onde os opostos se vinculam e se conectam. É meio, mas não é fim. A sua fractura apresenta-se como a resistência que permite a passagem das diferentes forças antagônicas. [...] A escolha da forma literária nos primeiros românticos tem uma dupla significação: por um lado, representa uma ideia imanente da escrita que se quer desembaraçar das pretensões sistemáticas do discurso; por outro, quer encarnar de modo caleidoscópico e múltiplo o absoluto. Na primeira das suas significações, o fragmento apresenta-se como imagem do sujeito dilacerado que só ilusoriamente pode conformar uma unidade. Na segunda significação, o fragmento quer apreender o absoluto através da múltipla conexão.[...] O fragmento não só nos remete para a apresentação individual, como para a dispersão de sentido que quer abraçar a totalidade. Na sua individuação apresenta a totalidade em estado germinal, originando um paradoxo evidente (Freijo, 2013 .pp.36-38)

Consequentemente, entre si, os fragmentos não se completam, não se comunicam um com o outro tal como peças de um quebra cabeça, ou pedaços de um vaso partido (Perrey, 2002). Cada um dos fragmentos é fechado em si mesmo, completo e acabado a sua maneira, uma *forma singular* de alusão a uma totalidade ausente, presente apenas como pressentimento. Assim, os fragmentos não se comunicam de forma “natural”, pré-determinada e unívoca. Suas relações são múltiplas, acidentais, alusivas, potenciais, indeterminadas, nunca definitivas. Assim, conjuntos de fragmentos como o *Athenaeum* e o ciclos de canções de Schumann não são construídos a partir da aspiração clássica à unidade. São arranjos de fragmentos, infundidos pelo livre espírito da criação, e apresentam várias formas de apreensão

da poesia e da vida, já que a apreensão total é impossível em apenas um gesto isolado. Desse modo, são obras abertas à subjetividade de cada um dos intérpretes, que ao fazê-las reviver em si, acrescentam algo a elas, criam um ponto de vista “válido” e “interessante”, que fale particularmente ao seu espírito, e que não esgota a obra. Nesse sentido, a obra de arte romântica além de fragmentária, é profunda e inesgotável (Berlim, 2015). O espectador da obra de arte romântica não deve julgá-la com frieza, segundo critérios e modelos externos. Ele deve, por mediação do contato com a obra, fazer despertar a vida poética que anima a existência, e nela mergulhar (Schlegel, 1997,p.38).

Em suma, o fragmento romântico é uma ideia que pretende representar a melancolia da perda de unidade, de um estado de fragmentação em que se encontra o mundo moderno e o indivíduo que nele se aloja. Ao mesmo tempo, pretende criar um espaço múltiplo, aberto e potencial, um espaço polissêmico que afirma a infinitude da arte, a liberdade subjetiva do artista, assim como do espectador/intérprete/ crítico. O espírito dessa pluralidade e liberdade, típica do mundo moderno, evoca a possibilidade de uma unidade futura e utópica. Uma universalização concreta, “jamais perfeita e acabada” (Schlegel, 1997,pp.64-65), processo que aspira articular todos os aspectos singulares que compõem o Real. Unidade que é o sonho e objetivo da atividade poética e profética do gênio. Nesse sentido, o fragmento romântico é a expressão perfeita da vida espiritual do poeta, e vice-versa.

Em suma, através dessa breve incursão nos mitos românticos, procuramos explicitar as relações intrincadas que o romantismo instaura entre o mundo, o sujeito e a arte. Metafóricas e reversíveis entre si, todas essas imagens convergem para a mesma necessidade do homem moderno de afirmar a sua condição de divisão, insegurança e liberdade, e , ao mesmo tempo, resgatar a esperança de restauração de uma relação harmoniosa entre o homem e o mundo, a partir de uma universalização poética.

Com vermos a seguir, na experiência da música instrumental ,o romântico encontra respostas efetivas para seu projeto.

#### 4- Música e Romantismo

*Querido Franz, não é ótimo que nós tenhamos música, que nos permite escapar por um instante da mediocridade desse mundo. A música é agora silêncio- pelo menos exteriormente”*

(Robert Schumann, em carta para Robert Franz, em 7 de fevereiro 1854, 20 dias antes de sua tentativa de suicídio )

As transformações das concepções acerca da música, em particular a música instrumental, durante o século XVIII, são muito elucidativas não só quanto ao papel da música dentro da mentalidade romântica, mas das diferenças cruciais entre os ideais estéticos do neoclassicismo e do romantismo.<sup>72</sup> Durante boa parte do século XVIII europeu, a música instrumental foi concebida como mero divertimento, incapaz de fornecer, enquanto linguagem artística, qualquer conteúdo preciso, quicá valores, para o cultivo de espírito. Dado que a música instrumental não podia imitar qualquer aspecto da realidade, ou transmitir qualquer ideia precisa, esta não era vista como *bela arte*, uma atividade ao mesmo tempo prazerosa e útil para o homem cultivado.

Mas, a partir de uma reviravolta dos valores estéticos que governavam a estética da época, a música instrumental não só foi redignificada, como alçou o status da arte modelar, ápice da experiência artístico-poética. De mero ruído agradável, mas vazio de sentido, a música instrumental passou a ser considerada um “poema sem palavras”, forma poética pura, linguagem essencialmente poética, sem qualquer embaraço com a realidade mundana, comum e inteligível. Sigamos, resumidamente, as etapas dessa transformação.

A música instrumental, até a segunda metade do século XVIII, era considerada uma das mais desvalorizadas formas artísticas para o pensamento estético. No contexto do neoclassicismo, a música era, em geral, arte menor em comparação à poesia e às artes plásticas (Berlim, 2015, p.191). E, na relação entre gêneros musicais, a música instrumental

---

<sup>72</sup> Entende-se aqui neoclassicismo como o pensamento e sensibilidade que se desenvolveram no século XVIII, em particular percebido como uma reação aos “exageros” do Barroco. Os valores do neoclassicismo são: o racionalismo, o equilíbrio e serenidade na expressão, a simplicidade das formas, o retorno à arte greco-romana (em especial as considerações de Aristóteles, tal como a sua divisão de gêneros poéticos), o academicismo (entendido como valorização do apuro técnico e obediências às regras prescritivas), e a imitação da natureza. O neoclassicismo, face complementar do racionalismo ilustrado do século XVIII, foi desenvolvido principalmente na França, e se alastrou pelo resto da Europa, especialmente devido ao prestígio com que contava a sociedade e a cultura francesa na época (Süssekind, 2008).

era considerada um gênero inferior. Sua principal função era servir como elemento suplementar de outras atividades, como danças, acompanhamento de cerimônias religiosas ou exercícios técnicos para desenvolver a habilidade junto ao instrumento. Em contrapartida, dentro dos gêneros musicais, contavam com o mais alto prestígio as composições religiosas e a ópera. Mesmas obras puramente instrumentais de excelência, como sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757) ou a obra monumental para teclado de J.S.Bach (1685-1750), não possuíam status de obras de grande ambição (Rosen, 1995, p. 70-71) .

Esse desprestígio da arte dos sons se vincula com a primazia da concepção tradicional da arte como imitação, como *mimesis* (Videira, 2009, pp.120-21; Vermes, 2007, p.36; Rosen, 1995, p.70). Seria um trabalho despropositado expormos exaustivamente as vicissitudes do conceito de *mimesis*, desde sua origem na Grécia antiga, passando por sua ressurgência na Renascença, assim como as diversas reelaborações que recebeu no período Barroco e Neoclássico<sup>73</sup>.

Dentro do contexto que nos interessa , no qual há o desprestígio da música instrumental no século XVIII, o mais importante é apontar que, para a estética neoclássica, a função da arte é a *imitação da natureza* (Videira, 2009, p.18, Rosen, 1995, p.), entendida aqui como organização da “ realidade tal como ela é” (Berlim, 2015, p.192). Ou seja, nessa perspectiva, função da arte é oferecer uma imitação de elementos extra artísticos, de modo que esse processo de representação/ imitação ofereça um conteúdo objetivo, claro, bem definido para a obra de arte, bem ao gosto do racionalismo. A obra de arte, nessa perspectiva, tem a função de representar, imitar, emular algum elemento da realidade não-artística, tal como a natureza, cenas cotidianas, eventos históricos; mesmo emoções , contanto que abordadas racionalmente, objetivamente representadas. A ideia central é que a atividade artística é , acima de tudo, *uma atividade mimética*, e a obra de arte tem o estatuto de cópia de algum aspecto da realidade extra - artística. Sua natureza e função é imitar algum fenômeno ou representar algum conceito. A linguagem artística não é autônoma, não possui uma realidade própria, e no limite, não cria algo , não é uma atividade produtiva. A obra de arte é sempre cópia de alguma outra coisa que não ela mesma, não possuindo valor em si mesma. Por exemplo, nessa perspectiva, uma pintura não teria valor em si mesma- na beleza de suas formas, na boa composição das cores-, mas seria avaliada de acordo com a boa imitação de aspectos da realidade- paisagem , evento histórico, cena cotidiana etc.

---

<sup>73</sup> Para uma introdução da complexa temática do desdobramento histórico do conceito de *mimesis* , sugerimos a leitura do trabalho de Panofsky (2010).

Segundo os regras neoclássicas, a natureza, em geral, não deveria ser imitada tal e qual se apresentava. A imitação submetia os elementos da natureza a um processo de estilização que visava aperfeiçoá-los, tornar a natureza mais “bela”. Os processos de estilização do neoclassicismo, segundo Daulhaus (2003,p.34) visavam tornar a natureza apropriada para “o *goût*, o gosto seletivo e modificado” que era “contra- instância estética a *nature*, a qual não deve ingressar na arte tal como é, grosseira, mas enquanto *belle nature*, tal como pode ser (*telle qu’elle peut être*)”<sup>74</sup>.

Sobre a perspectiva neoclássica, escreve Berlim (2015, p.192) que:

... toda a arte tinha alguma qualidade mimética, que a função da arte era a imitação da vida, a imitação dos ideais da vida, a imitação de seres imaginários, seres ideais, não necessariamente seres reais, mais ainda sim, algum tipo de imitação, algum tipo de relação com acontecimentos reais, pessoas reais, emoções reais, algo que existia na realidade, e que era função do artista, se necessário, idealizar, mas, de todo modo, representar como aquilo realmente é.

Se para estética clássica, como antes exposto, a função central do processo artístico visa representar a realidade, imita-la de forma objetiva, tal imitação e objetividade é conseguida seguindo regras modelares; ou seja, a linguagem artística sempre esta em dependência de uma outra realidade (Berlim, 2015, p.192), assim como a obra em sua singularidade está na dependência de modelos consagrados (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.262)<sup>75</sup>. Em suma, os preceitos racionalistas e clássicos de observação da natureza, de

<sup>74</sup> Esse ponto, o processo de estilização que sofre a imitação da natureza no classicismo, auxilia a esclarecer que, tanto quanto os conflitos em torno da noção de imitação da natureza, também um conflito central entre a estética clássica e a romântica envolve a questão da valorização do academicismo por um movimento, e a sua negação pelo outro (Rosenfeld & Guinsburg, 1978).

<sup>75</sup> Como esclarece Panofsky (2010), a exigência de imitação e ao mesmo tempo de idealização da natureza no neoclassicismo se constrói negativamente, em oposição às vertentes diferentes do barroco, e é menos um espaço de convergência do que de um espaço de discórdia produtiva.

<sup>76</sup> Nesse ponto é importante notar a relevância, para a estética neoclássica, do ideal de imitação dos modelos da antiguidade, ideais construídos principalmente a partir da tradução direta da Poética, assim como o trabalho e comentário acerca da obra de Aristóteles escritos na Renascença italiana. Segundo Rosenfeld e Guinsburg (1978, p.262) “... foi de particular importância o reencontro e a tradução da Poética de Aristóteles, bem como trabalho crítico efetuado, entre outros, por Scalinger e Castelvetro. Com base nas elaborações desses comentadores surgiu a ideia de que os princípios fundamentais apreendidos da prática e da teoria helênicas constituíam um *non plus ultra* de todo fazer artístico, os cânones imutáveis das condições e procedimentos que geram a obra de arte”.

<sup>77</sup> Sobre esse ponto, resume Daulhaus “ Na música mais antiga, funcional, a obra era, em primeiro lugar, exemplar de um gênero, em cuja tradição ela se reconheceria, tal como um indivíduo numa sucessão de gerações, que passava por cima dele e lhe sobrevivia. Não constituía tanto um todo isolado, uma individualidade que em si descansa, quanto assinalava um tipo cuja substância histórica, desenvolvida em décadas e até séculos, ela vivia e ao qual o ouvinte a deveria referir, para compreender. Para uma peça musical que tem o título de Barcarola, é pelo menos tão essencial representar de um modo perceptível o tipo da barcarola como ser uma obra individual com características determinadas, não recorrentes” (Daulhaus, 2003, p.28)

observância as regras pré-estabelecidas de composição artística, assim como os ideais de simplicidade e equilíbrio, formam o núcleo significante da arte neoclássica.

O princípio de imitação da natureza- essa entendida como realidade exterior e objetiva, , inacessível para fantasia e para o desatino das paixões- era facilmente aplicável às artes plásticas e às artes literárias, desde que as artes plásticas podem fornecer imagetivamente a representação de objetos, e a poesia pode fazer uso de palavras, que podem representar objetos, aludir a cenas do mundo “real”, assim como transmitir ideias e conceitos precisos (Berlim, 2015,p.192). No entanto, como aponta Rosen (1995, p.70), esse princípio mimético sempre foi problemático em relação à música instrumental, dada a sua sofrível capacidade de imitar ou representar qualquer conteúdo extramusical , sua incapacidade de fornecer de forma precisa uma articulação entre a linguagem musical e elementos extramusicais.

No ensaio “Da natureza da imitação que tem lugar nas chamadas artes imitativas”, publicado postumamente em 1795 <sup>78</sup>, Adam Smith esclarece a questão:

Os poderes imitativos da música instrumental são muito inferiores aos da música vocal; seus sons melódiosos, mas inarticulados e sem significado, não podem, tal como as articulações da voz humana, relatar distintamente as circunstâncias de qualquer história particular, ou descrever as diferentes situações que essas circunstâncias produziram; ou mesmo expressar claramente, e de forma a ser compreendida por qualquer ouvinte, os sentimentos e as paixões que as partes envolvidas sentiram a partir dessas situações. Mesmo a sua imitação de outros sons são comumente tão indistintas que, sozinhas e sem nenhuma explicação, não poderiam nos sugerir prontamente o que se pretendia imitar, ou mesmo se pretendia imitar alguma coisa. (Smith, 1982/1795,p.187, citado por Videira, 2009, p.30-31)

Acrescenta Berlim (2015, p.192) sobre a percepção neoclássica da música instrumental:

Era claro que a música , não tendo nenhum significado por si só, sendo simplesmente uma sucessão de sons, era não mimética. Todo mundo percebia isso. As palavras tinham algo a ver com as palavras ditas na vida comum; as tintas tinham algo a ver com as cores percebidas na natureza; os sons, no entanto, eram muito diferentes dos sons ouvidos no farfalhar das florestas ou no canto dos pássaros. Os sons que os músicos utilizavam eram, sem dúvida, muito mais remotos de qualquer experiência humana comum do que os materiais usados por outros artistas.(p.192)

A solução mais geral para encaixar a música na noção de arte imitativa era conceber a música como uma imitação dos sentimentos, dos afetos. (Rosen, 1995, p.70; Videira, 2010, p.18). Como esclarece Daulhaus ( 2003, p.30-32), a ideia de que a objetivo da música é

---

<sup>78</sup> Existe polêmica acerca da data de redação desse trabalho de Smith; as datas variam entre 1751 e 1777 (Videira, 2010, p.29)



representar ou suscitar afetos remete à Antiguidade, e se difundiu e penetrou tão amplamente na cultura europeia quanto a tese oposta de que a música é “matemática ressoante”. Tal relação entre músicas e sentimento era tão imbricada, que na pintura, a teoria do uso das cores como imitações dos sentimentos era chamada “teoria musical das cores”. (Rosen, 1995, p.70).

Dentro da perspectiva estética neoclássica da imitação, a música era entendida como representação e descrição das paixões, representação que pressupõe uma concepção objetivadora e estilizadora das “características sentimentais musicais” (Dahlhaus, 2003, p.30). Trata-se da construção serena do artista de uma obra na qual os afetos estão representados, a partir de uma codificação objetiva, e em contraparte, cabe ao ouvinte o papel de um espectador sereno, que avalia objetivamente a qualidade da imitação/ representação musical dos afetos (Dahlhaus, 2003, p.32).

Segundo Videira (2009, p.42):

Segundo a concepção tradicional, a afirmação de que a música deveria exprimir algo [etwas ausdrücken] , era interpretada no sentido de que sua finalidade era imitar, pintar, descrever ou representar algo, e não os sentimentos pessoais do compositor. Estamos , portanto, ainda no âmbito da arte como imitação. Da mesma forma , a exigência de que a música deveria representar afetos determinados estava ligada à retórica e à doutrina das figuras [Figurenlehre], e não à expressão dos sentimentos pessoais do compositor através da obra musical.

Ou seja, a representação dos afetos musicais não tratava , na concepção neoclássica, da expressão da interioridade sentimental do artista, suas emoções pessoais; nem o objetivo da música era tomar de assalto o ouvinte e arrastá-lo para uma experiência emocional dos afetos que a obra musical carrega. O artista, nessa perspectiva, é um engenhoso artesão da obra sonora, a partir de codificações prévias entre forma sonora e modos afetivos, e o ouvinte é um espectador civilizado, que deve avaliar objetivamente a obra imitativa.

No máximo, em consonância com o sentimentalismo racionalista do século XVIII, esperava-se que a música, como deleite sentimental, afetasse de forma agradável os ânimos, restituindo o bem estar e expurgando o tédio.

A “emoção”, o movimento anímico e sensível, era o efeito que o sentimentalismo do século XVIII esperava da música, sobretudo do tocar cravo. E assim como não havia vergonha de suas lágrimas- certamente furtivas- assim também era escassa , por outro lado, a aversão de falar da mecânica, dos “instrumentos” que proporcionavam o deleite de se sentir emocionado. Havia uma conduta racional perante o irracional. A catarse aristotélica, a “purificação das paixões e dos afetos”, reduzida decerto a um meio prosaico de manter o ânimo no “bem-estar”, cruza-se, na reflexão estética de

Nichelmann, com a convicção aristocraticamente arrogante do Abbé Dubos ,segundo a qual o tédio é o pior dos males. (Daulhaus,2003, p.30, grifo nosso)

De qualquer modo, representação objetiva das emoções ou motor de comoção dentro do campo do bom gosto, o importante é apontar que de forma alguma a concepção de representação dos afetos no século XVIII pode ser pensada com uma expressão da vida afetiva do artista, concepção que emergirá posteriormente, dentro das vogas românticas. Trata-se, no neoclassicismo, de uma atitude racional e objetiva diante daquilo que era considerado irracional e subjetivo, as emoções.

Ainda em torno da questão da imitação, é lugar comum na estética neoclássica de que a música vocal era superior à música instrumental (Videira, 2009; Vermes, 2007), justamente porque as palavras supostamente forneceria um conteúdo mais determinado à obra de arte , assim como uma imitação mais bem acabada da natureza, em particular dos afetos. A música sem nenhuma significação verbal era entendida como um simples jogo mecânico que meramente manipula as sensações, não chegando a ter qualquer sentido intelectual, afetivo ou poético mais profundo. Em seu ensaio acerca da imitação da natureza na música, Johann Adam Hiller (1728-1804), importante compositor e condutor alemão, escreve:

A melodia de um solo de concerto ... não é tanto um canto imitativo das paixões e do coração, mas antes uma conexão artificial de sons, de acordo com as características do instrumento sobre o qual é tocado...Por meio de tais peças o artista pretende mostrar as suas forças e perfeição de seu instrumento. O assombro dos ouvintes é o único aplauso que ele exige. (Hiller, 1755,p.537, citado por Videira, 2010, p.19)

Seguindo essa concepção, a poesia, quando unida à música, desempenha um papel análogo ao do desenho para a pintura. Assim como é o desenho que oferece a forma dos objetos na pintura, são as palavras que fornecem a determinação, a exatidão da imitação e representação, coisa que os encadeamentos dos sons, por si só, não podem fornecer (Videira, 2009, p.19). Sem o auxílio das palavras , a música instrumental não é mais que um “ruído agradável”, um “prazer inocente”, ou seja, uma atividade banal e superficial (Vermes, 2007, p.35-36). É a música vocal , união de palavras e melodia , que fornece a plena imitação dos afetos; a música instrumental é, no máximo, uma versão pálida dessa imitação (Videira, 2009,p.21).

Em suma, ao não atender os princípios da *mimesis*, centrais para a serena e equilibrada estética clássica, o obscuro movimento da linguagem musical puramente instrumental era visto de certa forma como uma atividade primitiva- mais “prazer” que “cultura”-, servindo mais como mero divertimento, “ruído animado e não desagradável”,

“luxo inocente e necessário”, para usar opiniões especializadas da época (Vermees, 2007, p.36). Ou seja, não era reservado à música instrumental o status de bela arte, arte cuja contemplação teria alto valor educativo e civilizatório (Berlim, 2015 p.191; Vermees, 2007, pp. 35-36). Para o pensamento neoclássico “a música genuína” (puramente instrumental) não é considerada de maneira autônoma: seu valor e significado não estão nela mesma, nas relações estruturais que os sons possuem entre si, mas na imitação que eles podem realizar quando se une à poesia...”, e sem essa poesia, o auxílio das palavras, a música perde a maior parte de suas forças comunicativas e expressivas (Videira, 2009, p.21)

Outro ponto importante para entender o lugar da música na estética neoclássica é o problemático status de obra da música. Do ponto de vista fenomenológico, um poema ou uma pintura são seres que se colocam a nossa frente como objetos, possuem uma consistência espaço-temporal, se apresentam com totalidade imediata e externa ao sujeito, aspectos que dão suporte para a experiência de uma objetividade que existe por si mesmo. Já a música, a forma estética do audível, arte das “formas temporais”, como descreve Daulhaus (2003, p.111), não é sentida “como algo à nossa frente, mas como um acontecimento que nos rodeia e nos invade, em vez de guardar distâncias quanto a nós”. Ao mesmo tempo, os fenômenos musicais se caracterizam por uma presença temporal fugidia, a música é “transitória, passa em vez de resistir a reflexão”. A música não apenas existe e atua *no interior* da sucessão temporal, mas se realiza justamente *através* da sucessão temporal, depende para realizar-se da estrutura da sucessão temporal em toda sua concretude. Ou seja, a sucessão temporal é a essência da música, que existe mais como uma atividade ou processo do que como um objeto. A “invisibilidade” da música- fato de não se apresentar, de forma consistente, como um objeto diante do sujeito-, assim como a sua particular existência temporal- ela se realiza a partir da estrutura temporal, portanto seus elementos não perduram temporalmente- conferem à música um “grau modesto, evanescente, de objetividade” (Daulhaus, 2003, p.23), o que torna problemático o status de obra, umas das noções mais centrais da estética clássica (Rosenfeld & Guinsburg, 1978, p.263). Caznok descreve os fundamentos fenomenológicos da escuta que fundamentam essa concepção acerca da música:

O ouvido não tem pálpebras e a escuta não tem presença física, sabemos isso desde de sempre. Escutar é um ato discreto, realiza-se no silêncio da interioridade e não se mostra escutando [...] Não controlamos a entrada dos sons que nós chegamos, nem garantimos nossa concentração auditiva no que escolhemos ouvir. A intermitência- e não a continuidade- é o regente deste jogo de presença/ausência perceptiva. Os objetos da escuta- o som e o silêncio que geram sentidos- contribuem para essa dinâmica auditiva. Sua matéria é “abstrata”, seu suporte é o tempo e, ao seu apresentar como

fenômeno sonoro- como existência-, sua extinção já começa a ser engendrada. A perenidade de um evento sonoro na memória- lugar em que os sons têm uma proximidade ilusória da ideia de captura e permanência temporal- é variável entre sujeitos ouvintes e seu efeito produz resposta individualizadas, únicas e não recorrentes. Estas condições e qualidades de perceber o mundo por meio dos sons- invisibilidade, fluidez, intangibilidade e instabilidade- foram e são consideradas, por aqueles que almejam a clareza e a estabilidade perceptivas, como fragilidades, e , por isso, talvez, a primazia da visão como fonte mais precisa do conhecimento tenha se instalado em nossa cultura contemporânea [...] Para os que procuram a “verdadeira mensagem” ou o “verdadeiro sentido da obra”, tomando-os como sinônimo de univocidade, a escuta estaria, realmente, destinada a ser banida dessa concepção de conhecimento...(Caznok, 2016, p.127-128).

No entanto, a partir do último terço do século XVIII, algumas mudanças vitais no pensamento estético produziram progressivamente uma reavaliação do valor e do significado da música instrumental no campo das artes.

O primeiro conjunto de ideias, que coloca em xeque a concepção de obra de arte como *mimesis*, é a da autonomia da linguagem artística e a ideia da obra de arte como uma totalidade autorreferente.

Um dos marcos dessa mudança no pensamento estético, segundo Videira (2009), é o texto de Karl Philipp Moritz (1756-1793), “Ensaio para unificar todas as artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si”, de 1785 (Moritz, 2009). Nesse texto, o autor defende a ideia de que a obra de arte é “algo em si mesmo perfeito e acabado”, uma existência cuja função é realizar a própria perfeição (Moritz, 2009, p.108-111). Em outras palavras, uma existência que é umw totalidade autorreferente , e é nessa realização que se manifesta na qualidade de Belo: “[o belo] não tem seu fim fora dele, e não existe em função da perfeição de outra coisa, mas em função de sua própria função interna” ( Moritz, 2009, p.108)

Segundo este conceito de arte, o que distinguiria um objeto artístico, dotado do atributo da Beleza, de um objeto comum é justamente que, enquanto o último é meio para um fim externo, o objeto artístico não tem nenhuma finalidade fora de si mesmo. Eles contem em si mesmos, na sua própria existência, sua finalidade. Ela é um “todo que existe por si mesmo”, que “tem um fim em si mesmo” (Moritz 2009b, p.120). A perfeição que torna a obra de arte bela é ditada por parâmetros que lhe são intrínsecos, sua função é realizar “sua própria perfeição” (Moritz, 2009, p.108).

A ideia de Moritz é de que o que caracteriza uma obra de arte é ser uma totalidade onde todos os elementos que a compõem (sons, cores, linhas, imagens, palavras, etc) se

organizam em forma perfeita, em harmonia, em uma totalidade dotada de *perfeita coerência interna*. Essa realização perfeita é o que constitui o Belo. Nesse sentido, a lógica da perfectibilidade de uma obra de arte lhe é imanente, intrínseca. Portanto, a finalidade de cada obra é atingir a perfeição segundo uma lógica própria, e não o sucesso na imitação ou representação de algo externo a si própria. É a estrutura interna da obra, sua linguagem e a realidade cognitiva e afetiva que essa cria por si mesma, que serve como guia para a apreciação estética (Moritz, 2009b).

Toda obra de arte bela é uma marca maior ou menor do imenso todo da natureza que nos circunda, ela precisa também ser por nós considerada como um todo existente por si mesmo, o qual, como a grande natureza, tem seu fim em si mesmo e existe por si mesmo. E somente considerado dessa maneira pode o belo se tornar verdadeiramente útil, à medida que aguça nossa capacidade de percepção da ordem e da harmonia, e eleva nosso espírito além do pequeno, porque ela nos permite ver claramente sempre o singular no todo e em relação ao todo. (Moritz, 2009b, p.120)

Dado que o objeto artístico possui uma “finalidade interna”, é na contemplação da realização do todo autorreferente que jaz o prazer estético do espectador. Moritz chega a afirmar que no prazer desinteressado que proporciona uma obra levada a perfeição-existência desdobrada plenamente sobre si mesma- reside uma qualidade propriamente humana (Moritz, 2009a, p.109). O homem sensível, ao contemplar a vida da obra de arte, se entrega a um agradável esquecimento de si mesmo, e nessa experiência contemplativa, o espectador é lançado a um plano de existência mais elevado.

Segundo Moritz:

Enquanto o belo atrai totalmente nossa contemplação, ele a faz desviar um instante de nós mesmos e parecer que nos perdemos no objeto belo; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona ...o agradável esquecimento de nós mesmos ao contemplar uma bela obra de arte, é prova de que aqui nosso prazer é algo secundário; e que voluntariamente nos deixamos ser determinados apenas pelo belo, ao qual concedemos por algum tempo uma espécie de poder supremo sobre toda nossa sensibilidade. Enquanto o belo atrai totalmente nossa contemplação, ele a faz desviar um instante de nós mesmos e parecer que nos perdemos no objeto belo; e esse perder-se, esse esquecimento de nós mesmos, é o grau mais alto de prazer puro e desinteressado que o belo nos proporciona. Nesse momento, sacrificamos nossa existência individual e limitada por uma espécie de existência mais elevada. Por isso, para ser genuíno, o prazer do belo tem de se aproximar cada vez mais do amor desinteressado. (Moritz, 2009a, p.110)

Um importante apontamento é que, para Moritz, se é verdade que a obra de arte suscita tal prazer desinteressado, não é, no entanto, tal prazer estético a finalidade de uma

obra artística. O inverso é a verdade: é por realizar sua finalidade interna que a obra artística nos dá um “prazer desinteressado”. O artista deve, portanto, “sempre buscar a mais alta finalidade interna ou perfeição” da obra, ser guiado para essa realização (Moritz, 2009<sup>a</sup>, p.112). Isso coloca a concepção de arte autônoma de Moritz longe de uma estética que tivesse como meta meramente agradar o público. O trabalho do artista não é seguir um ideal estético, mas dar existência a uma totalidade sensível, corpórea, que, sem essa atividade de exteriorização, estaria confinada à pré-existência, a um conjunto de pressentimentos no espírito do artista.

Outro ponto importante acerca das ideias que emergem acerca da autonomia da linguagem, que também tem como pioneiro Moritz, agora do ponto de vista da recepção estética, é a noção de que, sendo o objeto artístico, uma articulação significativa, que fala sua própria língua, haveria ao mesmo tempo inadequação, uma impossibilidade e uma não-necessidade de uma descrição objetiva, que explique o modo de ser e os efeitos da arte de uma forma racional, analítica e objetiva, seguindo os princípios da representação, em particular da descrição verbal (Moritz, 1962, p.95, citado por Videira, 2009, p.26).

Justamente por ser uma totalidade significativa, a obra de arte já é em si um *dizer*, possui uma linguagem própria, e o uso da descrição é uma forma inadequada de abordar a vida da obra de arte. No máximo, segundo as ideias de Moritz, as palavras podem apontar para a pura coerência da totalidade da obra, como ela se realiza em uma manifestação cuja presença já diz mais que qualquer descrição.

As obras das artes plásticas são já a mais perfeita descrição de si mesmas, as quais não podem ser novamente descritas; pois a descrição através dos contornos é já em si mesma mais significativa e determinada do que qualquer descrição através das palavras. (Moritz, 1962, p.102, citado por Videira, 2009, p.27)

Assim, a função da reflexão sobre o objeto artístico é procurar justamente a partir de que perspectiva, a partir de que ponto de vista, o espectador pode contemplar cada obra de arte realizar a si mesma como totalidade e linguagem autorreferentes e autônomas. A função da estética seria explicitar a estrutura imanentes à obra pela qual a obra existe autonomamente. Para compreender

...toda obra de arte bela, considerada como um todo existente por si, é necessário encontrar na própria obra o ponto de vista segundo o qual todo singular se apresenta primeiramente em sua necessária relação ao todo, e somente por meio do qual se torna claro que na obra de arte não há nada de supérfluo, nem nada que falte. Aprender a descobrir em todos os casos esse verdadeiro ponto de vista para o

belo seria então a tarefa de uma teoria completa das belas artes (Moritz, 2009b, p.120-221)<sup>79</sup>.

Segundo Moritz, a linguagem da arte justamente expressa experiências para quais as palavras são insuficientes, logo seria um contrassenso tentar traduzir o sentido de uma obra de arte para palavras descritivas. A arte é justamente a linguagem que pode expressar as experiências inacessíveis à linguagem verbal e objetiva, esta impregnada de um racionalismo abstrato.

Ou seja, o pensamento de Moritz é um exemplo da emergência de ideias que serão decisivas para a história da arte no ocidente<sup>80</sup>, em particular para o romantismo. Suas ideias

---

<sup>79</sup> Para consideração da atualidade das ideias de Moritz - de que o fazer artístico, assim como a vida da obra, respondem a um princípio e finalidade internos, cuja beleza é resultado, e não aspiração -, vale apontar que elas serão retomadas em 1984, dois séculos depois, pelo importante esteta Luigi Pareyson :

... a beleza não é lei, mas resultado da arte: não seu objeto ou fim, mas seu efeito ou êxito. Não que a obra seja artística porque é bela, mas é bela porque artística: o artista não deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo. Com diz Goethe, o artista deve visar não o efeito, mas à existência da obra... Parece que nos encontramos diante de uma verdadeira antinomia... O que há de mais contingente, de mais novo, de mais único e irrepetível que a obra de arte? E o que há de mais necessário, de mais férreo, demais peremptório e imodificável que a coerência que ela mantém indissolavelmente unidas as partes, numa mútua adequação, e faz com que ela tenha tudo quanto deve ter, nada de mais e nada de menos. A antinomia não se resolve senão reconhecendo que na arte não há uma lei geral e predisposta, cuja intervenção mataria sua qualidade de arte, mas há uma legalidade que é aquela querida pela obra singular, isto é, regra individual da obra. Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. (Pareyson, 2000, p.182-184)

<sup>80</sup> Importante notar que a emergência, em meio às vogas românticas, de uma subjetividade psicológica, biográfica e histórica (tal como descrevemos no Capítulo 4) se articula profundamente com essas transformações no campo da cultura que desembocaram na consolidação do conceito moderno da estética, que se dá nesse mesmo período da emergência da individualidade moderna em sua plenitude (entre o fim do século XVIII e começo do XIX). Como afirmam Videira (2009, p.34) e Panofsky (2013, p.21), se o Belo é fonte de reflexões na Antiguidade e na Idade Média, não havia propriamente um campo que pudéssemos chamar de estética, no sentido moderno, campo em que a arte se autonomiza em relação à metafísica, à tradição social, campos externos a obra que, no pensamento clássico, determinavam fortemente seus valores, como procuramos mostrar anteriormente. Esse campo autônomo da estética, com o propósito de estabelecer uma reflexão sobre o mundo sensível e empírico, e possuindo como tema privilegiado a arte-, define-se por ser uma teoria do gosto. No entanto, a formulação de uma teoria do gosto só é possível a partir de uma nova concepção do homem como sujeito estético autônomo, concepção que envolve o sentimento e a sensação, aspectos dificilmente redutíveis a uma universalização abstrata. Por outro lado, a subjetividade irredutivelmente singular tem na esfera da estética sua expressão privilegiada, já que o gosto, o julgamento sobre o belo, é um atributo do espírito refratário ao fundamento puramente racional, este que não apela à experiência empírica e singular. Assim, como aponta Baeumler (1975, p.2, citado por Videira 2009, p.34) “é somente na esfera estética que o homem é reconhecido como homem, e foi por isso que a individualidade viva só pôde se tornar um objeto do pensamento na época do gosto”. Ou seja, a individualidade empírica do homem - que fundamenta o sujeito psicológico- e a autonomia estética moderna - que fundamenta as poéticas artísticas - são concepções mutuamente dependentes, do ponto de vista histórico ou do epistemológico. Assim esclarece em larga medida o privilégio da expressão artística no movimento Romântico, a escolha da arte como linguagem da alma humana em sua singularidade. Também se esclarece o âmago inelutavelmente conflitivo dos imensos problemas que a Estética e a Antropologia Filosófica enfrentam, até o nosso tempo, ao tentar fornecer uma conceituação universal do que é a Arte (Frayze-Pereira, 2010) e do que é o Homem (Foucault, 2015), já que esses empreendimentos enfrentam o paradoxo de tentar fundar universalidades a partir do que é necessariamente - por razões históricas - contingente e singular.

são a expressão intelectual das complexas transformações do campo artístico que correram no século XVIII, tal como desenvolvido anteriormente nesse mesmo capítulo.

Primeiramente, a ideia de que a linguagem artística é uma linguagem autônoma, e que sua concreção, a obra de arte, realiza um “princípio interno”; sua realização plena não é mais dependente das expectativas de utilidade e de função social (Daulhaus, 2003, p.26). A obra de arte não é mais entendida como cópia de algum elemento extra - artístico, mas é um objeto que possui uma forma de ser própria e original.

Em segundo lugar, a obra de arte, ao ser contemplada “realizando a si mesma”, lançaria o espectador para uma experiência existencial mais “elevada” que a banalidade cotidiana. Ou seja, temos aqui a emergência da ideia de que a experiência estética não só possui uma realidade própria, mas também a ideia de que a experiência estética é, sem apoio de concepções religiosas e morais explícitas, uma experiência espiritual particularmente elevada, concepção que chega aos nossos dias de forma bastante consolidada (Nunes, 1978, p.64-72).

Por fim, a natureza da obra de arte, autorreferente e emblemática de uma dimensão transcendente, não pode ser descrita satisfatoriamente pela linguagem verbal, aqui entendida como uma linguagem objetiva, analítica e racional. Essa linguagem, aquela qual usamos para operar na realidade banal, não tem nada o que dizer sobre o sentido profundo da existência artística, já que a linguagem da arte se articula com experiências que estão muito além das palavras. Experiências indizíveis, não traduzíveis para a linguagem verbal (Videira, 2009).

Ou seja, é demarcado, assim, um limite para o raciocínio abstrato, lógico e analítico em relação à obra de arte: esta possui uma linguagem própria, que deve ser compreendida em seus próprios termos, e não a partir de uma tradução ou descrição verbal. Se a obra de arte, em última instância, é um fenômeno singular e não cópia de nenhum elemento externo, e se em sua existência transmite fundamentalmente as articulações expressivas que a compõem, que são sua finalidade, finalidade intraduzível em uma linguagem verbal e que se enraíza em uma realidade transcendente, tais ideias fundamentam a linguagem poética como um *mistério transcendente*, impossível de ser plenamente abarcado e elucidado pela Razão, pela mentalidade racionalista. A partir da noção de autonomia estética, a arte passa a ser pensada como fenômeno com realidade própria, e não mais como um conjunto de procedimentos que

---



visam representar uma realidade outra, da qual a arte seria dependente. Tal concepção de arte – fundamentada nas ideias de autonomia, transcendência e mistério- será muito cultuada pelo Romantismo.

A ideia da autonomia da obra de arte, ao retirar o princípio da *mimesis* do centro da natureza e do valor da atividade artística e da obra, abre caminho para a reabilitação da música instrumental.

Segundo Adam Smith, em seu já citado texto, se a música é uma arte inapta para a imitação, esta não devia constrianger o seu tempo, ritmo, a melodia e timbre instrumental na tentativa de tentar alguma imitação sofrível, provavelmente incompreensível. Ao contrário, como linguagem autossuficiente, a música instrumental deveria explorar seus próprios meios formais e expressivos.

Um concerto bem escrito de música instrumental ... apresenta um objeto tão agradável, tão grandioso, tão variado e tão interessante ... Na contemplação daquela imensa variedade de sons agradáveis e melodiosos , arrançados e compilados tanto em sua coincidência (isto é, sua harmonia) como em sua sucessão (ou seja, em sua melodia), em um sistema tão completo e regular, a mente desfruta não apenas de um grande prazer dos sentidos, mas também de um enorme prazer intelectual, não muito diferente daquele que deriva da contemplação de um grande sistema ou qualquer outra ciência (Smith,1982,p.204-2015, citado por Videira, 2009, p.32)

Vemos aqui uma exemplificação perfeita da recepção estética tal como Moritz formula, que extrai prazer na contemplação de uma forma autorreferente, um todo coerente que possui lógica intrínseca (Videira, 2009, p.33), que realiza sua finalidade interna, não imitativa. Mesmo não operando no registro da imitação, a música instrumental, para Smith, não se reduz a um puro “prazer dos sentidos”, um jogo da sensação, mas se eleva à categoria de um sistema formativo e expressivo autônomo.

Articulada às ideias que se organizam em torno da noção da autonomização do campo artístico – sua produção , experiência de fruição e crítica- , temos uma alteração progressiva das articulações entre a música e os afetos, que também concorrem contra uma estética da *mimesis*. Ocorre uma passagem de *uma estética da representação* para uma *estética da expressão* dos afetos.

Como aponta Daulhaus , em meados do século XVIII, existe uma passagem na estética musical do princípio da representação para o princípio da expressão. Compositores e intérpretes, como C.P.E. Bach e Daniel Schubart, e pensadores como Herder, entendem a

teoria da imitação e da representação dos afetos, que concebia o compositor um artesão observador e sereno, como limitada e trivial. A outra concepção que surge é a de que o músico, intérprete ou compositor, não deve se limitar a “retratar as paixões”, mas “forçar sua eguidade à música”, ou seja, criar algo *original* a partir de seu *íntimo próprio* (Daulhaus,2003, p.34). Ou seja, a música passa a ser entendida como expressão da subjetividade do artista (Videira, 2009, p.42); não mais como uma representação de um afeto em geral, mas como uma manifestação eruptiva a partir da interioridade.

Escreve Carl Phillip Emanuel Bach, em 1753, acerca da arte da interpretação musical:

Uma vez que um músico não pode comover ninguém se ele próprio não estiver comovido, então ele deve, necessariamente, poder colocar-se em todos os afetos que ele deseja suscitar em seus ouvintes: dessa forma ele comunica os seus sentimentos da melhor maneira para que sintam com ele (Bach, 1753,p.122, citado por Videira, 2010, p.41)

Quanto ao compositor, ainda que este não deva puramente deixar-se levar pelo fluxo das emoções no processo - mas sim, através de cuidadoso trabalho compositivo, criar a expressão de um “eu inteligível”, análogo ao “eu lírico” da poesia-, fato é que, nessa perspectiva, a matéria prima da obra é sua própria subjetividade, não modelos pré - configurados; a obra, o seu modo de ser específico, deve ser uma “verdadeira emanção do coração” do compositor, emanção de seus próprios sentimentos, dado que este é o sentido de uma obra original ( Daulhaus,2003 p.35), e não a mera imitação de afetos genéricos. Em lugar da representação objetiva dos afetos, entra em cena a exigência de que o compositor precisaria colocar a si mesmo no afeto, *como se* estivesse apaixonado, enfurecido, melancólico, tal como um ator que deve invocar seus próprios sentimentos para dar forma ao drama teatral (Videira, 2009, pp.42-43 ).

A composição de alto valor é uma combinação da inspiração do artista a partir da sua experiência emocional interior com o conhecimento das técnicas compositivas; ou seja, se o compositor deve tomar suas próprias emoções, os movimentos de sua alma, como matéria prima para a composição, não deve simplesmente colocar no papel as notas que lhe vem à alma, mas sim trabalhar para expressar objetivamente, em uma obra de arte, aquilo que experencia subjetivamente, e, assim, transmitir sua interioridade sentimental para o espectador (Berlim, 2015, p.193; Daulhaus,2003 p.60).

Para essa alteração na estética musical, foram cruciais as elaborações acerca da noção pré-romântica de “gênio artístico. Tal como discutido anteriormente, a noção do gênio

entende que o artista genial produz suas obras a partir de suas próprias forças criativas, e não através da muleta da imitação de uma realidade já configurada, seja a natureza ou a tradição. E a obra de arte não é entendida como uma cópia, mas como um ente original, como “um organismo, que cresce autonomamente em virtude de sua própria natureza” (Suzuki,1998, p.59). Ou seja, que se produz e se desenvolve a partir de uma força motriz interna, e tendo como parâmetros as suas próprias características singulares, não necessitando de um modelo para ser imitado.

Como aponta Daulhaus (2003 p.35), é lugar comum na mentalidade do *Sturm und Drang* a ideia de que o homem possa expressar a sua interioridade a partir da música . No contexto desse movimento, a palavra “expressão” adquire um novo significado, deixando de se articular com “a convencionalidade das regras de composição e do vocabulário retórico-musical”, para passar a indicar a expressão da subjetividade do artista (Videira, 2009, p.42).

Em suma, a mentalidade pré- romântica, produziu uma ruptura com o princípio da imitação neoclássica, que possibilitou a reabilitação da música instrumental como bela arte, mesmo esta possuindo fracos poderes imitativos. Antes vista como uma atividade artística precária, a música instrumental passa a ser um excelente exemplo do princípio da autonomia artística, dado o seu evidente “desdobramento sobre si mesma”, sua lógica intrínseca, assim como sua assemantividade , sua ausência de necessidade de referência externa à sua própria linguagem para se fazer presença coerente e significativa.

Ao mesmo tempo, aquela mentalidade articulou a linguagem musical, antes entendida como representação objetiva de afetos, como a expressão da experiência pessoal, íntima e emocional do artista, música cujo fim é despertar no espectador emoções elevadas. Nessa perspectiva, mais que uma “pintura sonora” dos afetos, a música instrumental seria uma forma de expressão dos sentimentos do compositor e do intérprete, ou seja, uma linguagem não-objetiva e racional, mas afetiva e subjetiva. Tanto a concepção da música como uma linguagem artística expressiva que não representa nada objetivamente, quanto a concepção de que a nascente da expressão musical é a subjetividade emocional , ambas fornecem ancoradouro para uma ressignificação radical da particular “indeterminação” da linguagem musical (Videira, 2009,p.43), e sua articulação com a “infinitude” que os românticos tanto ansiavam.

Nesse contexto, apoiando-se nessas novas concepções, o pensamento propriamente Romântico - representado por nomes como Wackenroder, Tieck, Novalis e Hoffmann - não

apenas acolherá a reabilitação da música instrumental , mas irá alçar esse gênero ao status de “música autêntica”, a mais alta forma de música, assim como “outorgar à música a posição mais elevada na hierarquia das artes, em geral” (Videira, 2009, p.4). Sigamos algumas articulações e aspectos dessa reviravolta no status da música- em especial, instrumental-, reviravolta que expressa exemplarmente os conflitos entre a mentalidade clássica e a romântica (Berlim, 2015).

As alterações no campo da linguística que se realizaram no século XVIII, em especial aquelas articuladas às pesquisas filológicas, progressivamente foram alojando o fenômeno da linguagem no quadro de uma historicidade que lhe é própria e independente (Rosen, 1995) . Essa direção da pesquisa linguística, que enfocou o vir-a-ser de cada língua no fluxo concreto e histórico que lhe é imanente, colocou em crise a concepção clássica da linguagem, que atribuía a esta uma relação biunívoca, propriamente ideal e metafísica, com o pensamento representacional e o mundo objetivo.

Nessa perspectiva, a linguagem é cada vez menos vista como essencialmente um sistema representacional da realidade, e passa a ser concebida como um sistema que é autorreferente - que “trata apenas de si mesma”, como diz Novalis- e só de forma secundária, contingente e histórica se relaciona com qualquer realidade externa a ela (Rosen,1995, p.73). Nesse contexto, surge o mito romântico de uma linguagem originária, identificada com o sânscrito (Elia,1978,119), da qual todas as linguagens derivam e são variações imperfeitas. Essa linguagem originária é considerada linguagem primeira do universo, anterior à queda do homem, à fissura entre as palavras e as coisas. Uma linguagem que possui uma relação imediata com a natureza, primeira linguagem partilhada entre os homens e o cosmos, em um passado ancestral. Linguagem que sobrevive na forma da poesia, e no interior profundo da alma ( Beguin, 1946).

Se a linguagem conceitual da razão opera limitando, explicando e separando os entes em sua aparência, a linguagem primordial consegue exprimir o movimento universal ao qual todos os fenômenos pertencem, mas que neles não se esgota. Se trata de uma linguagem puramente expressiva, afetiva e criativa , que não se preocupa em descrever qualquer objeto, mas que, seguindo sua lógica interna, se “expressa apenas pelo desejo de se expressar”, de manifestar o seu ser . (Rosen, 1995, p.69). É a linguagem, portanto, mais *musical* que *verbal*. O mito romântico de uma linguagem originária indica a concepção que a natureza

essencial da linguagem é estética e expressiva, e não funcional e denotativa. O que é dizer, em outras palavras, que em sua essência, *a linguagem é poesia*.

Ora, a música, nessa concepção, é vista como uma forma exemplar, um modelo da linguagem. Nessa passagem entre séculos, um lugar comum é comparar a música instrumental com a linguagem originária, e conseqüentemente atribuir à essência da linguagem uma “organização musical” (Rosen, 1995, p.70). A música instrumental manifesta de forma exemplar a ideia de um sistema de signos que se organiza de uma forma puramente autorreferente, uma linguagem que corresponderia primariamente não a um sistema representativo, mas a um sistema estético-afetivo, ou seja, *musical*. Uma estrutura cujos componentes, primeiramente de forma prodigiosa, se relacionam entre si e, só secundariamente, com qualquer outro plano da realidade: Linguagem plena de *sentido*, ou seja, se apresenta como um sistema organizado, não caótico, e dotado de poder expressivo; mas vazia de *significado*, ou seja, suas formas não oferecem significações fixas, representações semânticas, objetos, conceitos, referentes de qualquer natureza.

Para os escritores românticos, sobre tudo J.W. Ritter e E.T.A. Hoffmann (este um dos mais amados por Schumann), a música é a palavra primordial, generalizada da fala. As línguas são apenas versões individualizadas da música. As canções de Schumann põem em prática essa filosofia, convertendo-a numa concepção radicalmente diferente de *Lied*. (Rosen, 2004, p.117)

A partir desses pressupostos acerca da relação entre música e linguagem na passagem do século XVIII ao XIX, podemos melhor entender o papel da linguagem musical na cosmologia romântica. Se lembrarmos que, para os românticos, qualquer elemento da realidade é potencialmente linguagem, qualquer coisa é um símbolo em potencial, palavra pertencente a uma linguagem secreta do universo, as considerações acima podem ser facilmente deslizadas para a cosmologia romântica. A ideia que a música cria para si mesma, e a partir de sua própria natureza, um mundo significativo próprio, divorciado da realidade, mas pleno de sentido, faz com que os românticos entendam a música como a expressão da realidade superior que tanto aspiram, uma linguagem que pode expressar de maneira eloquente a realidade poética que subjaz a tudo que existe; realidade que as palavras só podem exprimir de forma precária, confusa, obscura.

Como apontam Paz(1994) e Beguin (1946), o romantismo concebe, para além de qualquer realidade imediata, para além de qualquer aparência objetiva, que a essência mais íntima da realidade é uma transformação contínua- morte e renascimento, destruição e

criação- ,segundo a qual cada ente é apenas um momento de um processo maior, um devir infinito. O que liga os vários aspectos da realidade é uma *rítmica* universal. Não é uma mesma essência, mas um ritmo de transformação análogo, um mesmo modo de pulsação, já que nada é estável, tudo se articula com a passagem do tempo, se misturando , se transformando, desaparecendo. A sensibilidade romântica para a temporalidade percebe uma analogia rítmica nos mais distantes fenômenos da realidade.

Segundo Beguin (1946, p.106) :

(O teóricos românticos fascinados pelos números ) empenharam-se em deduzir as relações que regulam ao mesmo tempo as estações, as grandes eras astrais, o crescimento dos vegetais, a multiplicação das espécies animais, a estrutura das flores, a gama das cores e dos sons. Em toda parte encontram-se períodos análogos, e a estrutura do universo inteiro foi concebida como essencialmente rítmica.

O desdobramento temporal da obra musical, antes vista com uma ausência de obra, torna-se expressão das maravilhosas transformações da existência através da passagem inexorável do tempo.

A música instrumental, nessa perspectiva, passa a ser extremamente valorizada. O fato da música funcionar como uma linguagem autorreferente, não-mimética, tornou-a uma representação do ideal de uma arte autônoma, totalmente livre das funções sociais, morais e religiosas. Mas, não apenas nisso que se baseia a superioridade da música instrumental em relação às outras artes.

Em sua hierarquização das artes, os Românticos primeiro separaram as artes plásticas, artes do visível, da matéria e da limitação, e a poesia e música, artes do invisível, do espírito, e do ilimitado. As últimas, dado que seus objetos são invisíveis aos olhos e intangíveis às mãos, parecem ao pensamento romântico artes superiores, libertas da matéria, buscando seus objetos no mundo espiritual e transcendente (Perrey, 2002). Em uma segunda hierarquização, agora entre as artes imateriais, a música é vista como superior à poesia, pois enquanto esta ainda recolhe seus materiais na linguagem comum, usa referências a objetos mundanos e a conceitos delimitados, e, enfim, é obrigada, pelos limites da sua linguagem, a evocar o mundo terreno, a música é uma linguagem do *indizível* . Ocorre, nesse contexto, uma inversão de perspectivas em relação à mentalidade neoclássica: a música vocal, acrescida da linguagem verbal, é vista como “menos pura” que a linguagem instrumental. A música instrumental articulada à palavra - aspecto que concorre para determinar o conteúdo ou tema do fenômeno artístico- é vista com uma diminuição dos poderes expressivos da música, e uma dissimulação

da verdadeira natureza da expressão poética: não a produção de significados, mas a experiência afetiva e indeterminada.

Desarticulada de qualquer referência ao mundo fenomênico comum ou às ideias delimitadas e familiares, a música instrumental possui a “habilidade de transcender a palavra falada e escrita e, assim, transmitir a essência “indizível” das coisas” (Raykoff, 2011). Ou seja, transmitir, em sua pureza, aquela essência poética que secretamente habita a realidade, que pode devolver aos objetos comuns um halo de misteriosa beleza que fala ao coração, a beleza da indeterminação, da transcendência e da infinitude que se abre à subjetividade romântica. Em outras palavras, a música pode diretamente expressar a essência secreta da existência, usando recursos que lhe são totalmente exclusivos, originais, ligados ao puro espírito e ao seu poder imaginativo:

Dentre todas as obras de arte não há nenhuma que apareça aos homens de maneira mais ideal e original em suas obras, do que a música. Em nenhuma fica mais evidente do que na música a inadmissibilidade da afirmação de que a arte bela consistiria na mera imitação da natureza. Que arte insignificante ela seria, se ela nada mais fosse que uma repetição dos sons que se pode ouvir sem quaisquer regras da arte no mundo vivo ou inanimado! A música cria um todo tão infinitamente variado de sons, em suas composições melódicas e harmônicas produz como que por magia um mundo inteiramente próprio para a nossa fantasia, que seria em vão nós procurarmos um original para isso na realidade desprovida de arte ... Em sua liberdade e particularidade, ela expõe, portanto, de maneira inteiramente pura, o *espírito* da arte. (Michaelis, 1808, p.199)

Articulando a linguagem e o cosmos, essas duas facetas do mistério e do infinito, a música instrumental é a mais *perfeita realização* da expressão poética, e portanto, a natureza mais profunda e autêntica da realidade.

Nesse sentido, a indeterminação referencial da música instrumental também é ressignificada. Dado o horror romântico à clareza e à delimitação, bem como sua paixão pelo misterioso, obscuro e fugidio, fica claro sua valorização da música instrumental.

Diferente das palavras e imagens, que operam indicando com clareza e delimitando os elementos, a música instrumental oferece ao ouvinte uma infinidade de associações, todas passageiras e que nunca se consolidam plenamente. A linguagem musical nunca cessa em seu potencial de oferecer novos significados para sua realização material, significados que, por sua vez, nunca limitam a obra musical e a esgotam, são apenas índices de sua potência criativa. A música instrumental, ao não oferecer significados precisos, “favorece a liberdade do ouvinte” e é “capaz de fornecer um campo infinito de pensamentos” (Videira, 2009,

p.137) Em suma, é uma linguagem artística que não é representativa ou imitativa, mas criativa e expressiva (pelo menos segundo a concepção romântica).

Nesse sentido, fugindo do ideal clássico de clareza e de delimitação, a música instrumental, segundo a visão romântica, realiza o ideal artístico de uma arte que, na sua finitude, representa e se comunica com o infinito. Segundo Videira (2010), ela é a concreção da ideia de Schlegel de uma poesia *progressiva e infinita*, o devir poético que se realiza apenas no infinito (Schlegel, 1997, p.11 ). Nesse sentido, escreve Schlegel que a música é “... a mais alta dentre todas artes. Ela é a mais universal. Toda arte possui princípios musicais, e, acabada, se torna ela mesma música “(Schlegel, 1980, p.151.; citado por. Videira, 2009, p.5)

Ou seja, para além de seus materiais e temas específicos, toda arte, no que nela existe de poético, é regida por um princípio musical.

Em suma, a linguagem musical, em sua “muda” autonomia, é percebida como uma realização plena da linguagem reduzida ao infinito poético que a habita, uma linguagem que começa justamente onde as palavras jamais alcançam, capaz de expressar, em sua forma finita, o infinito, essa realidade poética e inefável que subjaz a toda existência. Em outras palavras, o fato do conteúdo da música instrumental ser indeterminado, impreciso, é percebido, pela sensibilidade romântica, como experiência da inesgotabilidade de sentido da obra de arte. Em sua finitude, o “tema” da música instrumental é o infinito.

Para essa concepção da música como emblema do infinito, do movimento cósmico, movimento que também é a expressão de uma linguagem poética originária, contribui a concepção da música como a arte da *interioridade*. Como vimos anteriormente, a concepção do cosmos como criação infinita e como um grande poema misterioso é inseparável das investigações românticas em direção à profundidade da alma. Não é a partir do exterior, mas mergulhando é em sua interioridade que o homem encontra o Real.

A linguagem poética romântica, que se ocupa apenas de si mesma, gerando infinitamente novas formas originais, é um espelho solidário do avultamento do sujeito psicológico empreendido pelo romantismo. Dentro do idealismo e subjetivismo românticos, que negam como significativo qualquer coisa que não seja a subjetividade infinita do “Eu absoluto” ( seja do ponto vista cognitivo ou intuitivo e afetivo) , a música passa a ser o modelo de um movimento espiritual ilimitado que se ocupa apenas de si mesmo, sem recorrer



a qualquer laço com o mundo exterior. Ela é um “modelo abstrato para o pensamento, uma estrutura que sustenta a lógica e a linguagem” (Rosen, 1995, p.73).

Para alguns costuma ser estranho e ridículo que os músicos falem sobre seus pensamentos, contidos em suas composições, e muitas vezes também pode acontecer que se perceba que têm mais pensamentos *em* sua música do que *sobre* ela. Quem, no entanto, tem sentido para as maravilhosas afinidades de todas as artes e ciências ao *não* menos considerará a questão a partir do ponto de vista trivial da chamada naturalidade, segundo o qual a música deve ser apenas a linguagem da sensação; não achará impossível certa tendência de toda música pura instrumental para a filosofia. A música pura instrumental não tem que produzir por si mesma seu texto? E nela não se desenvolve, confirma, varia e contrasta o tema, tal como faz um objeto de meditação numa série de ideias filosóficas (Schlegel, 1997, p.141)

Nesse contexto, além de fornecer um modelo para a linguagem e o pensamento, a música instrumental tem sua antiga relação com os afetos também ressignificada. Dentro da visão romântica, a música é considerada a mais pura expressão da alma, da interioridade humana, uma arte em que a forma e a matéria são puramente espirituais, e a única arte totalmente original, não se ancorando em nada que existe fora da imaginação. Escreve Michaelis, em 1808:

As outras artes podem ser geniais em suas invenções, contudo, ao recordar cenas semelhantes à natureza, não raro elas tiram daí um grande interesse, e ganham com isso a nossa simpatia. A música, pelo contrário, encanta através de fenômenos completamente novos, apresenta-se, ela mesma, como criadora de cenas que são configuradas apenas a partir *do mundo interno da humanidade*, mas que não possuem um modelo na *natureza exterior*, nem segundo a *forma*, nem segundo o *material*. Em sua liberdade e particularidade, ela expõe, portanto, de maneira inteiramente pura, o espírito da arte (Michaelis, 1808, p.199, grifos nossos)

Diferentemente das artes plásticas, que projetam seus objetos visualmente no espaço, a música é percebida, pelos românticos, como uma arte do “incorpóreo”, do “invisível” ou seja, arte da interioridade por excelência. Ela não é um objeto exteriorizado, tal com uma pintura e um poema, mas um processo temporal, inefável, que é compreendido como “vida interior amplificada”( Videira, 2009, p.74). Os movimentos invisíveis da música são entendidos como análogos da vida interior, com a qual a música possuiria uma afinidade. Sua linguagem “indizível” é vista como “linguagem do coração”. A linguagem musical, que não descreve nada que é externo ou conhecido, é a manifestação mais pura do coração do poeta, a expressão dos movimentos da alma que são intraduzíveis pelas palavras e conceitos. Ela fala diretamente, sem mediações, dos afetos que habitam a alma do compositor ou intérprete; a música é puro produto dos sentimentos e da imaginação, pura expressão da interioridade mais abissal. E essa expressão do intraduzível da sua alma é o objetivo do compositor.

Do mesmo modo atinge, imediatamente e por uma linguagem misteriosa, o coração do ouvinte, revolvendo em sua alma os afetos mais profundos e intraduzíveis. A linguagem puramente musical, para os românticos, ao se comunicar com o ouvinte sem mediações, é compreendida como linguagem que fala diretamente de um espírito para outro. A ideia geral é que existiria uma afinidade eletiva vibrátil entre os sons musicais e as fibras da alma humana.

Nesse sentido, a música instrumental expressaria todo um circuito de ressonâncias afetivas entre o coração do poeta –compositor, a obra musical e o coração do ouvinte. Mas, como vimos, essa experiência subjetiva não se encerra em si, na pura experiência das paixões psicológicas humanas. Fechando os olhos e abrindo-se para sua interioridade, o poeta romântico se entrega às forças irresistíveis que o atravessam, mas não se reduzem à sua individualidade. Pois, recluso em si mesmo, o ouvinte desagua sua alma na realidade cósmica do Indizível e Infinito:

Ela (a música) é a mais romântica das artes; pode-se quase dizer: a única puramente romântica. A lira de Orfeu abriu as portas do Hades. A música abre ao homem um reino desconhecido; um mundo que nada tem em comum com o mundo exterior dos sentidos que o circunda, e no qual ele deixa para trás todos os sentimentos definíveis por conceitos, para se entregar ao indizível. Quão pouco os compositores da música instrumental reconheceram essa essência característica da música, ao tentar representar aqueles sentimentos determináveis, ou até acontecimentos, tratando de maneira plástica a arte que é a mais oposta às artes plásticas! As sinfonias desse gênero ... são equívocos ridículos, que devem ser punidos com o total esquecimento... A música reveste do esplendor púrpureo do Romantismo toda paixão-amor-ódio-cólera-desespero etc.,... e mesmo os sentimentos que experimentamos na vida, nos conduzem para fora da vida: ao reino do infinito. Tão poderosa é a magia da música, e , atuando de maneira cada vez mais potente, ela teria que romper todos os grilhões que a prendem às outras artes. (Hoffmann, 2010, p.204)

Em suma, através desses apontamentos, quisemos descrever como, a partir de mudanças paradigmáticas no campo da estética que ocorreram no século XVIII, torna-se possível articular no interior do romantismo a identificação da música instrumental como a mais alta realização poética. Espaço privilegiado da junção entre experiência cósmica e a experiência profunda interior , duas dimensões que expressam a ânsia romântica do indizível e do infinito, a música é a fala originária. Anterior à separação da Torre de Babel, a estrutura que subjaz ao pensamento, a todas as artes, ao devir temporal do universo e à experiência subjetiva abissal, a música aparece aos olhos românticos como a arte que pode responder ao seu sonho de misturar e poetizar todas as dimensões da existência.

## Capítulo V- Schumann e sua loucura musical

O campo de elaboração da relação entre a vida e a obra de Robert Schumann, formado pelas várias perspectivas que levantamos neste trabalho, constitui-se como um espaço complexo, multifacetado, propriamente polifônico, onde diversos temas recorrentes surgem de maneiras, ao mesmo tempo, articuladas e diversas. Elas formam o que Frayze-Pereira (2010, p.167) chama, apoiado nos trabalhos de Foucault, de *poliedro de inteligibilidade*, ou seja, um campo de sentidos que, encontrando-se em torno de certas problemáticas, se expandem em direções diversas, o que exige do pensamento um trabalho de constante reformulação em relação aos seus objetivos, objetos e métodos. Cabe agora, dados os limites deste trabalho, encarar apenas algumas faces dessa figura geométrica, aquelas formadas pelo interesse inicial, a experiência dos intérpretes, e pelas ideias com as quais entramos em contato pelos caminhos da pesquisa, as que pertencem ao campo do Romantismo. Pensamos que uma interpretação propriamente romântica da relação vida-obra de Schumann, que forneça uma explicação propriamente existencial – portanto, articulada ao mundo, à história, à sociedade e à cultura - possa explorar as relações entre as perspectivas encontradas, melhor iluminar suas articulações, sem reduzi-las umas às outras. Pensamos que tal interpretação também pode fornecer uma perspectiva que se abre para a fenomenologia, assim como para a crítica da cultura, como a realizada por Michel Foucault, crítica que não objetiva a loucura, mas a partir dessa figura cria um espaço de inquietações.

Como vimos, a perspectiva biográfica representa Schumann como um homem que teve a vida permeada por conflitos que o opunham incessantemente ao mundo. As perdas significativas da infância, a escolha por uma carreira musical (escolha insensata do ponto de vista social), o investimento em um amor impossível, a extrema dificuldade em se enquadrar em um trabalho que exigia contato social, todas esses aspectos da biografia de Schumann demonstram que os modos de vida oferecidos ao compositor por sua realidade social nunca satisfaziam seu espírito inquieto.

De certa forma, a trajetória de vida de Schumann expressa uma atitude ambígua com a sociedade da época, sociedade nunca absolutamente negada pelo compositor, mas que não oferecia a ele uma situação de acolhimento aos seus impulsos e ideais pessoais.

Tal situação social se articula com a vida psicológica do compositor, onde o conflito com o mundo se desdobra em um conflito consigo mesmo. Schumann é incessantemente

assaltado por uma depressão profunda, expressão de uma subjetividade marcada pela inquietude conflitiva e por um vazio inominável, que ameaça dilacerar a sua subjetividade, “loucura” que várias vezes o compositor diz temer, em seus escritos. Nessa vida interior marcada pela angústia, no entanto, o compositor se fecha. Sua timidez social, sua tendência a introversão, são características psicológicas que apontam para uma evasão do mundo social e externo. Schumann, por toda sua vida, demonstrou uma obsessão por sua própria pessoa, por sua subjetividade, seus sentimentos, sonhos, desejos e inclinações, intuições, enfim, ao seu mundo interno. Obsessão que se justifica, em parte, pela crença persistente que o compositor teve, por toda a sua vida, em sua condição de sujeito excepcional, singular, originalíssimo; a crença de possuir, dentro de si, a liberdade e a autenticidade que falta ao mundo. Portanto, restou ao compositor, em uma elaboração insistente e desesperada, encontrar em seu próprio interior elementos para interpretar sua existência.

É na atividade artística, em particular a musical, atividade que Schumann se dedica febrilmente e em isolamento, que o compositor encontra um espaço privilegiado de elaboração existencial, espaço que pode dar forma e escoadouro para uma subjetividade inquieta, guiada por um objetivo informulável. É a riqueza, a inquietude e a liberdade dessa vida interior, oposta ao mundo, que pode ser ouvida em sua obra. Obra na qual, segundo a perspectiva biográfica, não se pode ouvir qualquer vestígio de uma experiência patológica.

Percebemos, portanto, que a perspectiva biográfica, ponto a ponto, sugere que o compositor teve a experiência plena da *melancolia* do poeta romântico. Segundo essa perspectiva, é possível ler na vida de Schumann a experiência de um vazio propriamente moderno, que destruindo as relações imediatas entre as aspirações do sujeito e a realidade em que ele vive, põem dramaticamente o indivíduo singular e o mundo em um conflito incontornável. A ausência de sentido na experiência mundana/ exterior motiva uma evasão do indivíduo para sua vida interior, lugar da liberdade, da sensibilidade, do sentimento e da imaginação. Esse egocentrismo romântico gira em torno de ânsia informável, um desejo insaciável por uma reabilitação da existência que se apresenta como um caminho, ao mesmo tempo, necessário e impossível, já que, também em seu interior, o indivíduo tem que se haver com a impotência que caracteriza a finitude humana. Situação que nomeamos, anteriormente, de duplo exílio do poeta, e que se encontra fixada no fim da última carta de Werther:

O que é o homem, esse semideus louvado! Não lhe faltam forças precisamente no momento em que mais precisa delas? E quando ele toma voo na ventura, ou afunda na tristeza, não será aí limitado à força e sempre reconduzido ao sentimento de si próprio, ao triste sentimento da sua pequenez justo quando contava perder-se na imensidão o infinito? (Goethe, 2015, p.132)

Em parte, nessa melancolia, podemos ter uma interpretação possível da loucura do compositor. Como aponta Rosen (1995), esse enlouquecimento foi marca distintiva do Romantismo. Ela não marcou apenas a vida de Schumann, mas também a dos poetas ingleses William Cowper, Charles Lamb, Christopher Smart e John Clare, a dos artistas alemães Clemens Brentano, Jakob Lenz e Hölderlin, entre outros. A loucura na vida de todos esses artistas foi um modo de representação de um profundo fracasso social, a inadaptação extrema à lógica da sociedade de seu tempo, assim como uma autorepresentação de uma atitude de evasão dessa mesma sociedade. Evasão de uma realidade social marcado pelo vazio, assim como evasão da consciência racional que é consciência desse mundo, em direção a um mundo privado e imaginário, experiência subjetiva plena de sentido, ainda que fonte de solidão e de intenso sofrimento. A loucura, nesse sentido, é um refúgio desejável para aquele cuja subjetividade singular não encontra correspondência no mundo “real”. Na loucura, o artista encontra máxima liberdade de uma interioridade que se desenlaça em definitivo da realidade exterior, e reencontrando o sentido pleno da sua existência, um outro “real”. A relação clássica entre loucura e razão se inverte: é a loucura que é “saudável”, testemunha da liberdade do homem excepcional e consciência do vazio do mundo moderno, este doente porque sem sentido e desvitalizado.

Sobre seu curto período de internação em um hospício, escreve Charles Lamb ao também poeta Samuel Coleridge, em 1796:

Lembro-me disso (do internamento) às vezes com uma espécie de inveja sombria. Pois enquanto durou (o internamento), tive horas de pura felicidade. Não imagines, Coleridge, ter provado a pujança da Fantasia enquanto não tiveres enlouquecido. Agora tudo me parece enfadonho, em comparação (Lamb, 1796, citado por Rosen, 2002, p.131)

Anos mais tarde, no início de *Aurélia*, Gérard de Nerval escreveu sobre sua internação compulsória em um asilo de loucos:

Só me deixaram sair para o convívio de pessoas saudáveis quando concordei finalmente que tinha estado “doente”, o que me fez perder muito do meu amor próprio e até da minha veracidade. “Confesse, confesse”, exigiam, como se fazia no passado com os hereges e feiticeiras [...] Tentarei aqui transcrever as impressões de uma longa enfermidade que teve lugar apenas nos mistérios da minha mente; e não

sei porque uso a palavra enfermidade, pois nunca, no que diz respeito, me senti melhor de saúde (Nerval, 1841, citado por Rosen, 2002, p.31)

Mas, ao mesmo tempo que a loucura simboliza o espírito que alça voo e abandona o mundo mesquinho dos homens, ela também é expressão de um sofrimento insuportável: a miséria da solidão profunda causada pelo auto-exílio e pela marginalidade, o reencontro do vazio na interioridade, assim como uma experiência de excessiva indeterminação, de perda do controle que leva ao dilaceramento subjetivo, experiência que levou muitos poetas ao suicídio.

Sobre os sofrimentos do poeta Jakob Lenz- que faleceu sozinho, miserável e enlouquecido, muito longe de sua terra natal-, Georg Büchner escreve em sua peça Lenz:

As sombras se adensavam à medida que eles se aproximam de Estrasburgo. No alto uma lua cheia, todos os objetos distantes e escuros, só a montanha próxima desenhava uma linha nítida, a terra era como uma taça dourada sobre a qual a luz entorna espumantes ondas de ouro. Lenz olhava tranquilo para fora, sem pressentimentos, sem nenhuma pressão; só que quanto mais os objetos se perdiam na escuridão, mais crescia dentro dele uma angústia obscura. Tiveram de se hospedar numa estalagem: lá ele fez novas tentativas de se suicidar, mas era vigiado com toda atenção. Na manhã seguinte, com o tempo chuvoso e sombrio, chegaram a Estrasburgo. Ele parecia bastante cordato, falando com as pessoas; fez tudo o que os outros fizeram, mas havia nele um horrível vazio, não sentia mais angústia, nem desejo; seu ser era para ele um fardo; desse modo ele continuou a viver (Büchner, 1836, citado por Rosen, 2002, p.145-146 ).

Ou seja, a relação do romântico com a loucura é cercada de extrema ambiguidade, já que esta é vista como refúgio desejável e, ao mesmo tempo, como destino fatal de uma subjetividade solitária e errante. De qualquer modo, ela é um horizonte inelutável que surge na mentalidade romântica, e , em larga medida, é a partir desses aspectos que se pode compreender a dimensão biográfica que surge na percepção dos intérpretes. No entanto, qual seriam as características dessa subjetividade que, ciente da sua singularidade, e impulsionada por uma necessidade expressiva irrefreável, se opõe dramaticamente à realidade social e, no seu interior, debate-se tragicamente com a finitude humana? Como é possível compreender as afinidades dessa subjetividade com a arte, o motivo dessas relações inatas, originárias? Nesse ponto, chegamos ao limite da leitura biográfica, reconhecendo que ela fornece aspectos vitais para essa pesquisa, dado que é um campo onde se fundamenta a percepção dos intérpretes, além do campo geral da recepção da obra de Schumann. Ela revela, passo a passo, como Schumann viveu, quais experiências foram configurando suas decisões, inquietações,

impasses e conflitos. E atesta a presença da personalidade de Schumann em sua obra. Mas o limite desta perspectiva, a nosso ver, é justamente representar Schumann como um artista romântico em geral, tal como os poetas românticos citados. Representá-lo junto aos outros, colocado como um personagem de acordo com uma imagem em geral do romantismo, sem revelar qual seria a singularidade de Schumann, o que o diferenciaria de outros, tal como Holderlin ou Cowper. Afinal, qual seria a singularidade de Schumann, o homem e a obra?

A essencial excepcionalidade de Schumann, assim como a relação profunda da sua subjetividade com a arte, aspectos que se revelaram de forma intensa e profunda desde sua tenra infância, e que são nucleares na recepção estética de sua música pelos intérpretes, esses aspectos permanecem um fato a ser levado em conta, mas cuja explicação foge o escopo da perspectiva biográfica.

Já a perspectiva psicopatológica oferece suas próprias respostas, com suas próprias implicações, para essa intrincada relação entre a excepcionalidade da vida subjetiva de certos indivíduos com a arte,

A perspectiva psicopatológica cria a imagem de Schumann como um indivíduo anormal –portanto, excepcional, diferente-, acometido por uma doença mental, doença que teria sido o organizador de seu modo de viver, assim como foi causa do seu enlouquecimento. Essa doença, o transtorno bipolar afetivo, é percebido como um fenômeno transhistórico, seja lido em termos biológicos ou psicogênicos. Também é um fenômeno que tem valorização negativa em relação à normalidade psicológica (independente da perspectiva teórica em que essa fundamente), portanto é um desvio que demanda tratamento e correção.

É também nessa experiência psicopatológica que se fundamentam os poderes criativos e expressivos de Schumann, características que transbordam em suas obras. A oscilação afetiva constante, assim como a sintonia com um mundo imaginário pessoal, desvinculado do “mundo real”, esses aspectos que fundamentam a singularidade do compositor, forneceria a Schumann um acesso à região mais profunda da subjetividade humana, região perigosa, regulada pela demissão do controle racional, pela liberação da emotividade e do poder da imaginação. Região onde se revelaria a verdade da subjetividade humana, a experiência fundamental que o indivíduo, em sua singularidade, tem de si e de seu mundo. Estas características irracionais da alma humana, potencializadas pela doença, possuiriam um vínculo ontológico com a criatividade artística, entendida portanto como uso em liberdade da personalidade emotiva e da imaginação produtiva. Só para demonstrar com

mais clareza nossas afirmações, vale reproduzir uma pequena parte da entrevista apresentada no capítulo 2, a de Kay Jamison (1995), psiquiatra e autoridade na pesquisa da relação entre o transtorno bipolar e a criatividade:

As transições constantes [que caracterizam o transtorno bipolar], para dentro e para fora, de pensamentos ruminantes para pensamentos expansivos, de respostas suaves para violentas, do humor triste, para o efervescente, de uma posição introvertida para uma extrovertida – e a rapidez e a fluidez dos movimentos através dessas experiências tão contrastantes- podem ser dolorosas e confusas. [...] porém, para aqueles que são capazes de transcende-lo ou molda-lo a sua vontade, esse caos interno pode fornecer familiaridade com as transições, o que é provavelmente útil nos esforços artísticos.[...] Mudanças extremas de humor exageram a tendência normal de ter “eus” conflitantes; os humores ondulantes, rítmicos e transitórios e as alterações cognitivas tão características da doença maníaco-depressiva pode misturar ou alinhar humores, observações e percepções aparentemente contraditórias. Em última análise, estes fluxos e misturas podem refletir a verdade da humanidade e da natureza com mais precisão do que poderia um ponto de vista mais fixo. A "atitude coerente em relação à vida" não pode, como o aponta Jerome J. McGann, estudioso de Byron da Universidade de Virginia, ser tão perspicaz como na capacidade de viver com a mudança constante e retratá-la (Jamison, 1997, 1995, p.48-49).

Nesse sentido, as oscilações de “humor” constantes e irrestritas, a presença de várias personas em sua poética musical, o uso de formas livres e pessoais na composição, são aspectos da obra que expressam a personalidade extrema do compositor, a sua subjetividade irrestrita, convidando os intérpretes a mergulhar, através de sua própria subjetividade, nessa região profunda da alma, onde loucura e criatividade se entrelaçam, formando uma arriscada experiência de liberdade interior. Experiência que não pertencem somente ao doente mental, mas a humanidade em geral.

Assim, por intermédio da noção de doença mental, a loucura, a vida e a música de Schumann são integradas, de forma aparentemente satisfatória, na percepção dos intérpretes, quando esta é atravessada pela perspectiva psicopatológica.

Ora, em larga medida, essa articulação fundamental estabelecida nessa perspectiva (que se apresenta, em todos seus aspectos, como transhistórica) corresponde, senão se fundamenta, na mentalidade romântica. Primeiramente, em sua concepção da subjetividade humana, subjetividade que revela sua verdade não naquilo que o indivíduo possui de normal e universal (a generalidade, o uso da razão e a adaptação social, ou seja, naquilo que o torna um entre outros), mas naquilo que o indivíduo tem de mais singular, excêntrico, original. Ou seja, excentricidade e autenticidade que se ancoram nas profundezas da sua vida interior, afetiva, criativa e imaginativa, espaço em que o indivíduo encontra o que lhe é mais próprio. O



mesmo se passa concepção de atividade artística que encontramos na perspectiva psicopatológica, assim como a estreita relação desta com a subjetividade. Como vimos anteriormente, a concepção da atividade artística como trabalho de criação original, fundamentado na liberdade irrestrita da emoção e da imaginação pessoais, e a correspondente concepção da obra de arte como expressão da subjetividade singular e profunda do artista, são concepções características da mentalidade romântica. Não são concepções atemporais, aplicáveis a toda atividade artística, independente do contexto histórico. Pudemos, por exemplo, demonstrar que elas não se aplicam à concepção clássica de arte, esta vinculada à razão, à objetividade e à dimensão artesanal/laboral do fazer.

No entanto, levadas às últimas consequências, a perspectiva psicopatológica-psiquiátrica incorre em um paradoxo, justamente quando esses aspectos românticos compõem e expressam a recepção das obras. Na recepção estética, os aspectos da psicopatologia tem seus valores transmutados. No contato dos pianistas com a música de Schumann, os aspectos indesejáveis que compõem a doença mental do compositor, ao se expressarem como música, transformam-se em aspectos dotados de profundo valor humano e cultural, vinculados de maneira inequívoca com a criatividade artística. Aspectos que os intérpretes reconhecem em si mesmos.

Nesse ponto, a perspectiva psiquiátrica apresenta uma ambiguidade insolúvel: afinal, por que os aspectos reconhecidamente doentios, que caracterizam o indivíduo louco, aquele que é excluído da normalidade e da cultura, transformam-se em aspectos positivos, culturalmente válidos e elogiáveis, quando se transformam em obra? Essa constatação não contrariaria, a partir do seu próprio interior, a perspectiva psiquiátrica que tem como função estabelecer justamente modelos de como o homem se desvia da sua normalidade, biológica e/ou culturalmente desejável? Em que se fundamentaria, de maneira coerente, essa passagem da loucura da exterioridade para a interioridade da cultura, passagem mediada pela arte? Como justificar que a obra de um indivíduo excluído da cultura, entendido como doente mental, tenha sua obra incluída na cultura?

Esse paradoxo atravessa, a nosso ver, a perspectiva psiquiátrica-psicopatológica, marcando-a com uma ausência que lhe é constitutiva, ausência que se faz presente de forma abundante na visão romântica: a crítica à sociedade moderna, fundamentada na normalidade e na disciplinarização dos indivíduos, na adaptação e controle sociais, que favorecem o achatamento das subjetividades, a exclusão do incomum e a desespiritualização da vida do

homem. Reconhecendo a verdade da loucura que se revela na arte, e incapaz de criticar o processo social do qual é parte integrante, a perspectiva psiquiátrica entra em curto-circuito. Curto-circuito, como quisemos demonstrar no início do nosso trabalho, que se fundamenta justamente na captura do fenômeno da loucura por uma antropologia objetivante e normalizadora (da qual faz parte a própria psiquiatria), que aferra a loucura à verdade da subjetividade humana. A partir desse ponto, o campo da psicopatologia tem que, a todo momento, reatualizar suas formas de exclusão ao se deparar, como em um espelho retorcido de si mesma, com as vozes inquietantes que se elevam do interior do homem. Vozes que se elevam daquela mesma região que foi nomeada, por todas as psicologias e ortopedias morais, como delírio, como não-ser, como desrazão.

... tentei, sobretudo, ver se há uma relação entre essa nova forma de exclusão ( a psiquiátrica) e experiência da loucura , em um mundo dominado pela ciência e pela filosofia racionalista... A loucura não pode ser encontrada no estado selvagem. A loucura só existe em uma sociedade, ela não existe fora das normas de sensibilidade que a isolam e das formas de repulsa que a excluem ou a capturam. Assim, podemos dizer que na Idade Média, e depois na Renascença, a loucura está presente no horizonte social como um fato estético e cotidiano; depois no século XVII- a partir da internação- a loucura atravessa um período de silêncio, de exclusão. Ela perdeu essa função de manifestação, de revelação, que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (por exemplo, Lady Macbeth começa a dizer a verdade quando fica louca); ela se torna derrisória, mentirosa. Enfim, o século XIX se apossa da loucura e a reduz a um fenômeno natural, ligado à verdade do mundo. Desse ato de posse positiva, derivaram, por um lado, a filantropia desdenhosa manifestada por toda a psiquiatria com respeito ao louco e, por outro lado, o grande protesto lírico encontrado na poesia, de Nerval a Artaud, e que é um esforço para tornar a dar a essa experiência da loucura uma profundidade e um poder de revelação que haviam sido aniquilados na internação (Foucault, 1961/ 2010, p.163)

Nesse ponto, fica clara a articulação da perspectiva psiquiátrica com a visão romântica. Elas nascem em um mesmo momento histórico. A corrosão da episteme clássica - que nivela a organização de todos os fenômenos segundo as regras universais da representação - dá origem a uma nova episteme, em que a historicidade própria de cada fenômeno se aloja no saber, dispersando este em campos heterogêneos, que respondem a modos diferentes de organização, tendo em vista agora a investigação incessante dos limites específicos da representação em cada um desses campos engendrado (Foucault, 1999). Nesse contexto, em que uma nova forma do saber se entrelaça com a emergência da racionalidade moderna, mutuamente apoiada em suas instituições e formas sociais correlatas, e a partir da captura da loucura como objeto positivo do conhecimento, não só o louco, mas o próprio sujeito - não o sujeito transcendental da filosofia, mas o indivíduo concreto e finito - se torna passível de ser

objeto de interrogação, inquietação, problematização da formulação mesma de um saber psicológico. A verdade dessa criatura não será mais procurada em sua relação com a história natural (homem como animal), ou na transcendência das representações (homem como sujeito da metafísica), mas nas dinâmicas específicas de sua alma, do seu desejo, nos seus impulsos, nos acidentes de sua vida - conceitos, vale dizer, cuja naturalização oculta que eles são engendrados a partir da captura da loucura pelo saber/poder psiquiátrico (Foucault, 1961/2010, p.521)<sup>81</sup>.

... o momento essencial da objetivação, no homem, constitui uma coisa e única com a passagem para loucura. A loucura é a forma mais pura, a forma principal e primeira do movimento com o qual a verdade do homem passa para o lado de objeto e se torna acessível a uma percepção científica. O homem só é capaz só se torna *natureza* para si mesmo na medida em que é capaz de loucura. Essa passagem espontânea para a objetividade, é o momento constitutivo no devir-objeto do homem. (Foucault, 1961/2010, p.518)

Ou seja, é só quando o homem é aprisionado na objetividade da doença mental é que pode surgir um saber positivo-legitimado como conhecimento *geral* e *objetivo*- sobre a sua interioridade *singular*. Daí a ambiguidade constitutiva do projeto da psicologia, quando esta se cruza com a visão romântica:

...O *homo psychologicus* é um descendente do *homo mente captus* ... Uma vez que só pode falar da alienação, a psicologia portanto só é possível na crítica do homem ou na crítica de si mesma. Ela está sempre, por natureza, na encruzilhada de dois caminhos: aprofundar a negatividade do homem ao ponto extremo onde o amor e a morte pertencem um ao outro indissolúvelmente, bem como o dia e a noite, a repetição atemporal das coisas e a pressa das estações que se sucedem- e acabar por filosofar a marteladas; Ou exercer-se através das retomadas incessantes, dos ajustamentos do sujeito e do objeto, do interior e do exterior, do vivido e do conhecido...Era necessário, por sua própria origem, que a psicologia fosse antes isso, ao mesmo tempo que negava sê-lo. Ela faz parte inexorável da dialética do homem moderno, às voltas com sua verdade, o que significa que ela nunca esgotará aquilo que está no nível dos conhecimentos verdadeiros (Foucault, 1961/2010 , pp.522-523)

Mas, se a psiquiatria e o romantismo, imersos em uma mesma forma de sensibilidade, formulam seu conhecimento da interioridade humana - “psicologias” que se encontram no seu

---

<sup>81</sup> Sobre os pontos aqui levantados, remetemos às considerações do Capítulo “ O Círculo Antropológico”, da obra “História da Loucura”, que versa sobre as transformações operadas no campo da percepção da loucura a partir do século XIX. Em especial, destacamos a consideração do conceito de “loucura moral” (assentada fundamentalmente no desvio social), conceito que revela “uma dessas verdades obscuras que dominaram toda a reflexão do século XIX sobre o homem”, a saber, a dependência da ideia de homem como objeto científico da captura da loucura pela instituição psiquiátrica, alienação da vontade do louco na vontade do médico (Foucault, 1961/2010. pp.518-523)

núcleo fundamental, a saber, a loucura, verdade do sujeito -, esses campos se encontram em posições diametralmente opostas no que tange a relação entre o sujeito singular, a loucura e o processo civilizatório. A psiquiatria pertence positivamente a esse último, o que atesta seu empreendimento de submeter o indivíduo, desde a teorização até a prática, à normalidade decalcada das formas sociais. Já a visão romântica, afirmando o conflito inconciliável entre o sujeito singular e a sociedade moderna, objeto de crítica incessante, encontra na loucura a expressão de uma subjetividade irrestrita (abissal e infinita) que se opõe ao seu mundo social. Daí, como aponta Beguin (1946), a impossibilidade de conciliação entre qualquer psicologia, pois estas visam objetivar a subjetividade humana, e a mentalidade romântica. Essa pertença comum e conflito, como pudemos ver, chega até nossos tempos, tal como atesta o paradoxo que se aloja na percepção dos intérpretes de Schumann.

Nesse campo dilemático, a arte, objeto da cultura e ao mesmo tempo expressão lírica da subjetividade irrestrita, tem uma existência propriamente ambígua, ponto privilegiado de encontro e, ao mesmo tempo, de distanciamento. Ela é um tenso interstício no qual e através do qual a loucura pode, destituída de seus poderes enigmáticos, passar ao campo da cultura, onde se situa, entre outros, o campo da psicopatologia. E, paradoxalmente, é o campo da cultura ocidental em que esta se vê, potencialmente, arrastada para a sua relação originária com a Loucura, lugar em que ameaça dissolver a imagem unificada e segura que o homem ocidental tem de si mesmo. Imagem, como aponta Foucault, construída sempre a partir dessa relação ambígua - quase sempre implícita, quando não oculta - com a Loucura, sua experiência-limite. É o Desmedido que, em sua exclusão, traça todas as possibilidades do pensável. Para melhor iluminar esse último ponto, reproduzimos a seguir como Foucault entende essa relação do homem moderno com a loucura, no contexto do desaparecimento virtual dessa nossa cultura, devorada pelas areias do tempo:

Restará somente o enigma dessa Exterioridade. Qual era, então, perguntar-se-á, essa estranha delimitação que atuou, desde o ponto mais longínquo da Idade Média até o século XX e, talvez, mais além? Porque a cultura ocidental rejeitou para os confins aquilo mesmo que ela teria podido, afinal, reconhecer-se em que, de fato, ela própria reconheceu-se de modo tortuoso? Porque ela formulou claramente, a partir do século XIX, mas também desde a Idade Clássica, que a loucura era a verdade desnuda do homem e, no entanto, a colocou em um espaço neutralizado e pálido no qual ela era como que anulada? *Por que ter compilado as palavras de Nerval ou de Artaud, por que se ter encontrado nelas, e não neles?*... O jogo bastante familiar de nos mirarmos do outro lado de nós mesmos na loucura, e de nos formos na escuta de vozes que, vinda de muito longe, nos dizem do modomais próximo possível o que somos, esse jogo, com suas regras, suas táticas, sua sinvenções, suas astúcias, suas ilegalidades toleradas, não será mais, e para sempre, senão um ritual complexo

sujas significações terão se reduzido a cinzas... não se saberá mais como o homem pôde colocar a distancia essa figura de si mesmo, como ele pôde fazer passar do outro lado do limite aquilo mesmo que era apegado a ele e ao qual ele era apegado... É a relação com a loucura... que será, e para sempre, perdida. Saberemos apenas que nós outros, ocidentais idosos de cinco séculos, fomos sobre a superfície da Terra essas pessoas que, dentre outros traços fundamentais, tiveram este, o mais estranho de todos: mantivemos com a doença mental uma relação profunda, patética, difícil talvez de formular para nós mesmos, mas impenetrável a qualquer outra, e na qual experimentamos o mais vivo de nossos perigos, e, talvez, nossa verdade mais próxima. Dir-se-á não que estivemos *a distância* da loucura, mas *na distância* da loucura (Foucault, 2010a, pp.211-212).

E, a partir dessas considerações, se podemos entender melhor as ambiguidades constitutivas da recepção da obra de Schumann com a qual nos deparamos na perspectiva psicopatológica, nesse ponto, resta uma pergunta: se a bipolaridade de Schumann- movimento que atravessa sua vida e se expressa em sua obra, portanto expressão autêntica de sua loucura - não é explicada pela psiquiatria, mas levanta questões que problematizam essa racionalidade, quais seriam essas questões específicas que a bipolaridade do compositor cria?

Feitas as considerações sobre as relações entre o campo da psicopatologia e o romantismo, retornemos à percepção dos intérpretes, sobretudo à última perspectiva que apreendemos nesse campo de recepção da relação vida-obra de Schumann: a perspectiva poética. Como procuramos indicar anteriormente, é ela que tece as relações mais íntimas com a visão romântica, que a explora com maior profundidade e, por intermédio dela, acreditamos ser possível chegar mais perto de uma resposta à questão acima formulada.

Cabe observar, entretanto, que tal perspectiva não se associa a uma visão romântica construída a partir de um pensamento de sobrevoos, que toma a experiência romântica de Schumann como exterioridade e objeto de reflexão, para apenas repor, sem a consciência necessária à crítica, os mesmos conceitos e noções que pertencem ao romantismo. A perspectiva poética dos intérpretes encontra a visão romântica a partir do interior desta: a experiência do poeta-compositor, sua relação com a existência, os conflitos inerentes à sua missão artística. Se os românticos tiveram uma visão de mundo, o trabalho fenomenológico não deve sobrevoá-la, mas nela mergulhar, habitá-la, e, em estilo perspectivista, ir até suas últimas consequências. consequências.

Nesse sentido, segundo a perspectiva poética, a música de Schumann faz emergir, para quem com ela entra em contato, uma dimensão afetiva, imprevisível, enigmática, em que se identificam os adjetivos “poético” e “subjetivo”. Nessa dimensão, as várias experiências do

homem em seu mundo são libertas, através do trabalho livre da subjetividade e da imaginação criativa, da aparente separação com que elas se revelam na experiência cotidiana.

Consequentemente, nessa dimensão, o controle racional, entendido como estabelecimento de significados fixos, objetivos e imutáveis, está suspenso. Os sentidos permanecem abertos, em constante mutação, pois eles se oferecem como gestos de uma subjetividade atuante, de forma oscilante e produtiva.

Através do contato com essa música, e o conseqüente deslocamento do espectador-intérprete para essa região enigmática que nos referimos, surge a figura do compositor. Mas ela não se apresenta através de um personagem biográfico, ou na figura do doente mental. Ela surge na presença inelutável de um tipo específico de sensibilidade, que foi a sensibilidade de Schumann.

Trata-se de uma sensibilidade essencialmente aberta ao mundo, aos movimentos tumultuosos, à multiplicidade e à ambigüidade que marcam a existência humana. Esses aspectos da realidade apresentam-se, no interior do indivíduo sensível que foi Schumann, de uma forma essencialmente poética.

Essa percepção íntima e artística exterioriza-se na música que revela, subjacente à aparente banalidade e diversidade que compõem a realidade cotidiana, uma dimensão estética, uma vida simbólica e significativa, um modo de ser artístico, propriamente musical do mundo, modo de ser que Schumann escutava em seu interior. Ou seja, essa sensibilidade poética é o ponto de partida de um trabalho musical que tem como objetivo unir arte e vida. Mas não primordialmente fazer da arte uma representação sentimental da vida cotidiana. O projeto de Schumann, segundo a perspectiva poética, seria, a partir da sua vida interior e sensibilidades excepcionais, revelar que a vida tem nos seus aspectos poéticos sua face mais significativa. Nesse ponto, a vida subjetiva e a vida do mundo misturam-se, isto é, mistura-se o interior e o exterior, tornando-se ambas manifestações propriamente estéticas, um modo de ser poético do indivíduo e das coisas.

Nessa medida, parece-nos que segundo essa perspectiva poética, Schumann, em larga medida, se identifica com a concepção do gênio romântico, da experiência “maníaca” deste, tal como a desenvolvemos previamente nesse trabalho. O gênio romântico, como descrevemos, é o homem que possui essa “sensibilidade específica”- o sentido universal, que conhece o universo por analogia - homem que, a partir de seu interior, se conecta com a vida

cósmica, e estabelece outra relação com o real: ele habita o mundo poeticamente, ele é a interioridade habitada pelo mundo, é “literalmente insano, sujeito e ao mesmo tempo objeto, alma e universo” (Beguin, 1946p.207). Conectado com tudo que “trabalha, fermenta e agita” no caos interior, ele consegue sentir, para além do visível e do objetivável, uma poesia que subjaz ao mundo, uma mesma essência estética e transcendente, que une o que existe em uma única festa cósmica. E essa experiência da transcendência poética, interior ao homem e ao mundo, exige a exteriorização em atividade artística, pois a obra de arte é um pequeno momento de um processo de subjetivação do mundo e, ao mesmo tempo, de ampliação desmedida da subjetividade; enfim, uma *poetização da existência*, marcada pela individualidade e alteridade indiscerníveis, núcleo da missão redentora e apocalíptica do gênio romântico, fundamento último de sua existência criadora.

Nesse sentido, Schumann pode ser compreendido como um gênio romântico:

*[...] Eu imagino Schumann como um cara que acordava de manhã, ia tomar um café, e no caminho da rua ia vendo as pessoas, as coisas, e vinham melodias sem parar em sua cabeça; e olhava para dentro e tentava entender como aquilo virava música dentro dele, a composição era uma experimentação dessa vida musical [...] é como se ele olhasse para o mundo, para as paixões, para os gestos da pessoas, e em tudo ele escutasse música, e aí ele faz um peça que é essa música, que ta escondida no dia a dia (Helena, quinta entrevista)*

Em carta de Schumann para Clara, datada de 1838, parece revelar-se que o compositor também tinha essa visão de si mesmo como artista, assim como do objetivo da sua música:

Eu sou afetado por tudo que se passa no mundo, e penso isso tudo do meu próprio jeito, política, literatura, e as pessoas; em seguida, eu desejo expressar meus sentimentos e encontrar uma saída para eles na música. É por isso que minhas composições são por vezes difíceis de entender, porque elas estão conectadas com interesses distantes; e elas são às vezes surpreendentes, pois tudo que acontece me impressiona e me impele a expressar em música ... Eu só posso falar da música em frases quebradas, embora eu penso muito sobre isso... Por esse motivo também outros compositores da atualidade não me agradam, pois - além da sua falta de habilidade técnica - eles se alongam em lugares comuns líricos. O ponto mais elevado que esse tipo de música alcança não chega ao ponto que a minha música começa. O primeiro pode ser uma flor. O segundo é um poema, isto é, pertence ao mundo espiritual. O primeiro vem de um impulso da natureza pura, o segundo se origina da consciência da mente poética. ( Schumann,1983, p.260, citado por Vermes ,2007, p.94)

Importante apontar que, nessa perspectiva poética articulada ao romantismo, os aspectos particulares da obra de Schumann tomam um sentido muito específico. Sua obra é uma síntese musical da sua experiência pessoal. Mas, não no sentido de uma experiência

autobiográfica ou de uma interioridade fechada em si mesma. Sua obra é a revelação de uma visão musical da realidade, esta elevada à sua “aparência fêérica”, mágico-poética, realidade que se funde com a subjetividade humana; subjetividade, vale ressaltar, que se expressa não nos conteúdos que a determinam, mas por sua forma específica de existência; forma propriamente indeterminada e infinita, fundamentada na liberdade da *fantasia*, termo este que, como apontamos anteriormente, no romantismo, condensa a liberdade específica da subjetividade romântica.

Nesse sentido, as múltiplas referências, as formas caleidoscópicas, as constantes oscilações, quebras entre os movimentos musicais e no interior destes, são aspectos que caracterizam a música para piano de Schumann. Tais formas são a expressão, segundo a perspectiva poética, de suas ambições de realizar uma arte musical com características muito particulares: ela deve formalizar esteticamente a apreensão múltipla, fragmentária, pessoal-poética do mundo que é intrínseca à percepção humana; ela deve, em sua forma, expressar, para além de si mesma, o gesto de criação do qual é originária e que a transcende e, assim, revelar a presença do compositor; portanto, ela deve ser polissêmica, livre, obedecendo às demandas expressivas, não aos modelos pré-estabelecidos, assim como deve, paradoxalmente, formalizar atitudes como a improvisação e a experimentação. Mais ainda: tal obra deve expressar um projeto profundamente humano, em seus júbilos, inquietações, angústias e fracassos. Se a vida e as emoções do compositor são capturadas pelos intérpretes – e, nesse ponto, a perspectiva biográfica atravessa a poética, fornecendo elementos vitais à percepção estética -, elas surgem já mediadas pela atitude do compositor, seu gesto formativo consciente, em correspondência com sua poética. , que necessariamente acolhe, no vórtice que é sua atividade artística, esses elementos da sua história e da sua vida interior, que são o *motivo*, entre outros, mas não o conteúdo final, que se revela na sua composição.

Nesse ponto, fica clara a opção de Schumann, em boa parte de suas obras, pela *poética romântica do fragmento*. É através do fragmento que Schumann pode expressar o Carnaval, as formas poéticas, mutantes, que representam o mundo e a alma enlaçados pela inquietação criativa, livre e errante do poeta.

A forma do fragmento em Schumann, que possibilita uma forma compositiva livre das amarras dos modelos tradicionais, não expressa, em última medida, uma pura eguidade avultada, as oscilações sem freio de uma subjetividade afetivamente perturbada e/ou um processo malogrado de síntese psíquica. Esse modo de perceber e interpretar a instabilidade



constitutiva da obra schumanianna faz eco com as concepções de quase 200 anos atrás, de certa crítica que via nas obras de piano de Schumann apenas uma falta fundamental em relação aos modelos tradicionais produzidos para os ouvidos habituados à mediocridade e à banalidade (Schumann, 1987). Do ponto de vista estético, ambas as concepções, a crítica do louco e do artista que porta um projeto excêntrico, são conservadoras, refratárias à abertura à alteridade. Tomam os gestos humanos como necessariamente exemplos ou fracassos em relação a modelos pré- estabelecidos, em relação ao já sabido e experimentado, desconhecendo assim que o espírito humano não necessariamente se conforma à dialética da Completude e da Falta absolutas. São concepções desespiritualizadas, cuja incompreensão se baseia na atitude de tomar a obra segundo parâmetros externos à sua vida própria, e não segundo à reconstrução do ponto vista *interno* à obra, ponto em torno do qual gravita sua própria existência- e também a existência do artista (Merleau-Ponty, 1975) -, lugar em que ela revela sua totalidade expressiva, como aponta Moritz já no fim do século XVIII, e onde ela revela a ideia poética que a motiva, como aponta Schlegel, este no campo do Romantismo Alemão. Nesse sentido, tomar o ponto central de uma obra que é justamente a proposta de não ter um centro, ser o reino do *intermezzo* - reino da passagem rápida entre os diferentes, contrários e heterógenos -, essa tomada do ponto central surge como um desafio especial à crítica e à interpretação (Perrey, 2001). Mais recentemente, Roland Barthes, a propósito da sua interpretação pessoalíssima das Kresleirianas Op.16, refaz a mesma crítica, assim como tenta sondar esse ambíguo “ponto-intermezzo” em que apoia, paradoxalmente sem centro, a música de Schumann :

Eu ouço dizer: Schumann escreveu tantas peças pequenas porque *ele não sabia como desenvolver*. Uma crítica repressiva: o que você se nega a fazer é o que você pode fazer... a verdade é mais parecida com isso: o corpo<sup>82</sup> schumanniano *não fica no lugar*

---

<sup>82</sup> Anteriormente, já apontamos a identificação que Barthes da palavra corpo com os conceitos românticos de “alma”, “sentimento e “coração”. Transcrevemos a seguir o trecho, para melhor elucidar nosso uso das ideias de Barthes:

“Alma”, “sentimento”, “coração” são nomes românticos para o corpo. Tudo é claro, no texto romântico, e nós traduzirmos o termo efusivo-moral por um termo pulsional-corporal - no que não existe dano: a música romântica é salva, uma vez que o corpo retorna para ela- na medida em que, pela música, de fato, o corpo retorna à música. Restaurando o corpo ao texto romântico, nós corrigimos a leitura ideológica, já que essa leitura, na nossa opinião corrente, não faz nada mais que inverter (esse é o gesto de qualquer ideologia) as moções do corpo em movimentos da alma. (Barthes, 1993, p.308).

Pensamos que o ponto central de Barthes é recuperar a música romântica das interpretações puramente idealistas-metafísicas, que de fato são parte de algumas leituras da música realizadas no século XIX -como a de Hegel, segundo Daulhaus (2003)-, e poder escutar nessa música os movimentos indeterminados da existência em sua concretude, o que esclareceria a ligação da sua leitura do corpo com a noção de pulsão da psicanálise (

(uma transgressão retórica maior). Não é um corpo meditativo. Ele às vezes faz um gesto meditativo, mas não assume uma atitude meditativa, persistência infinita, é a postura débil de assentamento. É um corpo pulsional, que se desloca para trás e para frente, transforma-se em outra coisa - pensa em outra coisa; este é um corpo atordoado (intoxicado, distraído, e, ao mesmo tempo, ardente). De onde surge a *inveja* ( vamos reter o significado psicológico da palavra: de *invidia*, olhar obliquamente) do *intermezzo* (Barthes, 1993, p.300).

E ainda:

O *intermezzo*, consubstancial a toda obra schumanianna, mesmo nos episódios que não carregam seu nome, tem a função não de distrair mas de deslocar: como o vigilante *chef* de molho, ele [o *intermezzo*] impede o discurso de fixar-se, de espessar-se, de desdobrar-se, de retornar obedientemente a cultura do desenvolvimento; é por este ato renovado ( dado que todo ato de fala é renovado) que o corpo agita e perturba o canto da expressão artística. No limite, existe apenas *intermezzi*: o que interrompe é, por seu turno, interrompido, e assim começa tudo de novo. Poder-se-ia dizer que o *intermezzo* é épico (com o sentido que Brecht deu a esta palavra): com suas interrupções, seus movimentos imprevisíveis, o corpo começa a criticar (colocar em crise) o discurso que, sob a aparência de arte, outros tentaram colocar sobre ele, sem ele (Barthes, 1993, p.300)

Ora, como vimos, a obra de Schumann, segundo os intérpretes, a dimensão propriamente estética da música de Schumann é justamente essa “*realidade do intermezzo*”, que se abre à vida subjetivo-poética do próprio espectador e intérprete. Criada pela música do compositor, projeto conscientemente formulado, surge outra realidade, na qual, como dito, os significados fixos, a imutabilidade das representações, são questionados e dissolvidos na indeterminação.

Isso é possível porque o fragmento, tal como utiliza Schumann, é tanto produto da imaginação produtiva aliada a um sofisticado trabalho intelectual quanto formalização desta, e nisso se ao imaginário intersubjetivo, na apreensão de um universo múltiplo, sobredeterminado, que não cessa de autoproduzir-se nas mais diversas manifestações, identificando a subjetividade e uma totalidade poética. Ponto em que esclarece, ao nosso ver e através da noção de fragmento romântico, a emergência na recepção da música pelos intérpretes de uma abertura para uma dimensão instável, carregada afetivamente,

---

Frayze-Pereira, 2010, p.325). De fato, em outros textos sobre música do mesmo autor, fica clara a vinculação da sua noção de corpo e sua noção de imaginário com a psicanálise lacaniana (Barthes, 1993)

propriamente inefável, em que as palavras “loucura”, “interioridade”, “subjetividade” e “poesia” se equivalem.

Essa dimensão acolheria, portanto, uma intextualidade típica do fragmento. Não apenas os textos literários, ou os textos decalcados das imagens, das cenas cotidianas e dos discursos culturais que existiam na época de Schumann, mas também o texto que é a própria biografia e a vida interior de Schumann, assim como o texto que é a sensibilidade, vida interior e valores dos intérpretes. Mas, acolhidos pela forma musical, na recepção estética, todos esses “textos” seriam “agitados, perturbados e deslocados”, transformados por meio de uma experiência de indeterminação que seria típica da música de Schumann, que “decifra” e ao mesmo tempo “encifra” a realidade- em uma palavra, poetiza-a (Barthes, 1993, p.249).

Segundo a percepção poética dos intérpretes que entrevistamos e as concepções românticas sobre a música, essa indeterminação transcendente seria a essência da linguagem musical, essência em que se fundamenta a relação desta linguagem com a subjetividade infinita, a vida interior profunda, e com seu correlato expressivo, o modo originário de ser do cosmos: a estrutura harmônica, os ritmos, choques e fusões, desenvolvimentos e expansões, ascensões e aniquilamentos que caracterizam a existência (como visto no capítulo 4). A música fala, segundo os românticos, não apenas o que a linguagem conceitual, a imagem, a percepção não alcança. Ela é aquilo que se fala na linguagem e no mundo e, ao mesmo tempo, transcende-os (Barthes, 1993).

Assim é que, segundo Roland Barthes, essa indeterminação fundamental torna a música uma experiência de loucura. Ao ser produzida e reproduzida na intimidade e pela singularidade, ao fazer a passagem imediata da existência concreta para a linguagem, ao fundir significante e significado, a música escapa à “tirania da significação” logocêntrica:

Semiologia clássica não tem se interessado pelo referente; isso foi possível (e sem dúvida necessário) porque no texto articulado existe sempre uma tela do significado. Mas, em música, um campo significante e não um sistema de signos, o referente é inesquecível, pois aqui o referente é o corpo. O corpo passa para dentro da música sem nenhum substituto que não o significante. Essa passagem- essa transgressão - transforma a música em *loucura*: não apenas a música de Schumann, mas toda música. Em relação ao escritor, o compositor é sempre *louco* (e o escritor nunca pode ser, já que ele está condenado a significar) (Barthes, 1993, p.308)

Nesse sentido, escutar a música, e de um modo mais geral *escutar verdadeiramente*, como surge na perspectiva poética dos intérpretes, é se abrir à perda das referências,

experiência de ir até um desconhecido que desnorteia, que causa medo e fascínio. Ou seja, uma região intersubjetiva, governada pelo ingovernável que é o desejo, forma pura da relação com a alteridade:

A injunção a ouvir é a interpelação total de um sujeito por outro: ela coloca acima de tudo sobre o contato quase-físico desses sujeitos (pela voz e pelos ouvidos); ela cria transferência: “escute-me”... O reconhecimento do desejo do outro não pode, portanto, ser estabelecido em neutralidade, bondade ou liberalidade [...] reconhecer o desejo implica que se entre nele e que, em última instância, encontre-se nele. Escutar apenas acontecerá na condição de se aceitar o risco... Existe algo maravilhoso nessa canção, secreta, simples, e cotidiana, o que tem sido imediatamente reconhecido... uma canção do abismo que, uma vez escutado, abre um abismo em cada palavra e seduz para se desaparecer nela [...] Eu estou determinado a ouvir [...] e portanto essa relação é erótica, mas não toda “subjetiva”. Não é o sujeito psicológico em mim que ouve; o prazer que esse sujeito procura não vai reforçá-lo, mas, ao contrário, vai destruí-lo (Barthes, 1993, pp.251-276)

Pensamos que essa abertura ao desejo - como tem sido nomeada insistentemente na contemporaneidade a experiência de uma transcendência indeterminada, estrangeira e inefável - pode ser ouvida na obra de Schumann, testemunhando como esse homem ouviu a si mesmo e ao seu mundo. Em larga medida, essa abertura também se realizou na percepção poética dos intérpretes, atestando a intersubjetividade constitutiva que dá vida a essa obra. É nessa abertura que solicita a livre perda de si, que a loucura irrompe, com o temor e fascínio, não custa repetir, que lhe são características, como também são características do desejo e da arte.

Portanto, a dimensão do “*intermezzo*” que se configura no interior da obra de Schumann seria uma forma propriamente *musical* do Absoluto Inefável romântico, dado que justamente na experiência da linguagem musical, a mentalidade romântica encontra a experiência pura desse modo de totalidade. E em alguma medida, esse inefável musical se configuraria, na nossa contemporaneidade, como uma experiência do *desejo* e da *loucura*, demonstrando como essa dimensão que aspiravam os românticos ainda assedia, em alguma medida, dotada de outras qualidades e nomeada de forma diferente, a nossa subjetividade em sua atualidade.

Em meio desse campo tumultuoso e incerto, irrompe o tema da loucura de Schumann.

Dentro da perspectiva poética, a loucura é inerente à experiência em que a face prosaica do mundo é estilhaçada, e a arte que subjaz a toda realidade invade a interioridade humana, assediando-a com visões excessivas e fascinantes, experiência espiritual que solicita a criação artística para se realizar plenamente, ser exteriorizada, expressa e comunicada.

A loucura é também entendida com uma experiência limite, extremamente dolorosa, em que a individualidade é sobrecarregada, potencialmente até o ponto da sua destruição, pelos influxos da poesia do mundo e pela correspondente demanda expressiva. Por um lado, fascinante, por outro, terrível, a sensibilidade propriamente estética, portanto, revelaria que a loucura não é um evento exterior à linguagem artística, que a determinaria e a expressaria. Ela é um elemento intrínseco à experiência artística, enquanto abertura da interioridade à dimensão estética da realidade humana.

Como desenvolvemos anteriormente, essa experiência *propriamente estética e cósmica*, que guarda o risco da perda de si, a desindividualização, a fragmentação e dispersão da subjetividade, é o risco próprio à experiência maníaca do poeta romântico. Em sua missão de reinventar o real à imagem da liberdade da sua vida interior, o risco é que sua vida seja consumida pelo abismo da experiência poética.

Nessa medida, a experiência da loucura de Schumann, em sua face maníaca, seria *interior* à sua própria atividade compositiva - nisso se diferencia a perspectiva poética das perspectivas biográfica e psicopatológica, onde o pathos é visto como experiência que não tem sua causalidade na obra, mas antes é seu motivo, e que nela pode se expressar. Ele teria, em algum momento da sua existência, confrontado a sua *finitude humana* com a *infinitude* da vida musical cósmica que sempre atravessou e agitou seu interior.

Esta é exatamente a interpretação de Barthes:

A música de Schumann tem alguma coisa de radical que a torna uma experiência existencial mais do que social e moral. Essa radicalidade tem relação com a loucura, mesmo que a música de Schumann seja constantemente “razoável”, na medida em que ela se submete obedientemente ao código da tonalidade e à regularidade formal do melisma. A loucura já se encontra em estado germinal no interior da visão, na economia do mundo com o qual o sujeito Schumann mantém uma relação que o destrói pouco a pouco, enquanto a própria música tenta se construir. Marcel Beaufis disse muito bem tudo isso: ele esclarece e nomeia esses pontos em que a vida e a música realizam trocas, uma se destruindo, a outra, se construindo (Barthes, 1979, p.9)

Nessa medida, resta uma pergunta essencialmente trágica: esse desenlace, vitória final da loucura, representaria o fracasso ou o sucesso do projeto musical de Schumann? Representaria a impossibilidade do gênio romântico de fundir-se à sua obra ou, pelo contrário, representaria justamente essa possibilidade? Para qual Schumann deveríamos agora olhar:

para aquele que viveu as dores infinitas que a destino lhe reservou, ao torna-lo vaso de eleição de uma música do mundo que destruiu sua individualidade ? Ou para aquele que ainda vive em sua obra, personalidade transcendente que venceu a finitude, transmutou-se em música , esta que ainda nos atravessa e expressa o gesto de outro que nos convida a nos abrir para esse gesto , no interior de nossa própria escuta, a esquecermos de nós mesmos na mesma festa cósmica. Enfim, de que forma, em que linguagem, com que visão do Ser, poderíamos nos comunicar com a experiência existencial do compositor?

Ora, a perspectiva biográfica ilumina a experiência melancólica de Schumann. Já a perspectiva poética ilumina a sua experiência maníaca. Resta ao trabalho fenomenológico unir ambas as perspectivas em uma mesma loucura artística, a bipolaridade tipicamente romântica da qual falamos anteriormente. Não submetendo a mania poética à melancolia biográfica, mas iluminando essa melancolia a partir da perspectiva poética, que expressa o projeto do compositor.

Como afirma Frayze-Pereira (2010), apoiado em Merleau-Ponty (1975), a obra de um autor é inseparável de sua existência. É por meio dela - pelos signos que a cultura lhe empresta e pelos sentidos que seus encontros engendram - que o artista, humano ancorado ao mundo, realiza a sua obra. Isso implica que, de certa maneira, o olhar que detêm nos aspectos endopoiéticos da obra, momento necessário do pensamento, terá que em algum momento se lançar à existência do artista, caso queira continuar a se relacionar conseqüentemente com a obra. No caso de Schumann, em especial, acusar a consideração da dimensão biográfica de “psicologista”- crítica tão comum dos historiadores da arte à psicologia e à psicanálise (Frayze-Pereira, 2010) - não se fundamenta de modo algum. Dado que é parte do projeto do compositor expressar seus sentimentos e visão de mundo via música, negar um papel à dimensão biográfica é, justamente, negar problemáticas que estão no interior da sua obra, pelo menos tal como a experiência de recepção revelou, em especial em sua perspectiva poética. Por outro lado, como levantamos nesse trabalho, toda perspectiva biográfica e psicológica contem em si o perigo de reduzir a obra de arte a uma espécie de belo confessionário das vida e dos sentimentos dos artistas (Frayze-Pereira, 2010), deixando em aberto várias questões, entre elas, a caráter ontológico da experiência estética, que se articula com o fato de que a obra de arte cria, dentro desse mundo, sua linguagem e mundo próprios. Portanto, diante de qualquer obra de arte, e especialmente na obra de Schumann, ficaria a questão: como fugir, ao mesmo tempo, do esteticismo que nega à obra de arte o solo vital de onde ela surge, e do psicologismo, que encontra na vida e na obra uma mera

complementaridade, um circuito fechado onde se trocam as formas, mas não os conteúdos, estes psicológicos e biográficos. Restaria ao trabalho do pensamento fornecer novas chaves acerca do modo com que a obra e a arte se articulam com a vida do artista.

Pensamos que, nas ideias de Merleau-Ponty, encontramos algumas respostas. Segundo esse autor, a obra se relaciona com a existência não porque as experiências de vida mundanas do artista a determinam e nela se expressam. A obra se relaciona à existência na medida em que ela revela o modo específico com que essa existência esteve às voltas com o seu projeto, com seus dilemas e respostas fundamentais, ao qual a obra é uma entre outras respostas. Nesse sentido, obra e vida se comunicam não porque ambas contem os mesmo conteúdos determinados, mas porque ambas fazem parte de uma mesma experiência de liberdade do ser, por natureza indeterminado. Nesse sentido, qualquer leitura biográfica ou psicológica do artista não se realiza como fato supremo e determinante, mas como mais um texto da cultura - as “circunstâncias da vida” - , texto oferecido ao próprio artista e aos seus outros, e que possui suas próprias lacunas, limitações e contradições, como pensamos ter apresentado em nosso trabalho. Pensando em Schumann, lemos Merleau-Ponty quando este filósofo escreve sobre a vida e a obra do pintor Cézanne:

Pode-se dizer ao mesmo tempo que a vida de um autor nada nos revela e que, se soubéssemos sonda-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra [...] Assim as “hereditariedades”, as “influências”- os acidentes de Cézanne-, são o texto que, da sua parte, a natureza e a história lhe doaram para decifrar. Proporcionaram apenas o sentido literal da obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a esse dado um sentido figurado que antes delas não existia. Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe a sua obra, é porque conhecemos sua obra antes e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos à obra. Os dados de Cézanne que enumeramos e de que falamos como condições prementes, se devessem figurar no tecido do projeto que era, só o poderiam propondo-se-lhes como o que tinha a viver, deixando indeterminada a maneira de o viver. Tema de início obrigatório, eles são recolocados na existência que os envolve, apenas monograma e emblema de uma vida que se interpreta a si mesma livremente (Merleau-Ponty, 1975)

Ou seja, se não é necessário a Merleau-Ponty separar a existência do artista de sua obra, é porque, aos olhos do filósofo, a vida não se confunde com o registro biográfico ou com a representação do psiquismo. Assim, se é na obra a realizar que o viver encontra seu apoio e motivo, é porque a obra é o espaço onde a vida encontra as condições de elaboração da liberdade que fundamenta seu ser. Liberdade que não se realiza para além das determinações, *mas por meio delas*, o que faz com que a liberdade seja uma situação ambígua, entre a imanência do destino e a transcendência da indeterminação:

Se desde o nascimento sou projeto, impossível distinguir em mim o dado do criado, impossível portanto designar um só gesto que não seja senão hereditário ou inato e que não seja espontâneo, mas também absolutamente novo em relação a esta maneira de estar no mundo que me é desde o início. É o mesmo dizer que nossa vida é inteiramente construída ou inteiramente dada. Se há uma verdadeira liberdade, só pode existir no percurso da vida, pela superação da situação dada de partida e sem deixarmos, contudo, de ser nós mesmos - eis o problema. Duas coisas são certas a respeito da liberdade: que nunca somos determinados e que não mudamos nunca, que, retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos. Cabe-nos entender essas duas coisas ao mesmo tempo e como a liberdade irrompe em nós sem romper nossos laços com o mundo (Merleau-Ponty, 1975)

Assim, como aponta Merleau-Ponty, é preciso assumir que toda vida de artista, na arte que este realiza, contem sentidos enigmáticos que expressam a transcendência dessa existência. Nessa medida, se estamos interessados na arte, é preciso procurar a vida que a ela se articula e a sustenta. Mas, como? Sondando o destino que a cultura reservou ao sujeito, os conflitos ocasionados por seus encontros, os sucessos e fracassos de sua vida finita, as alegrias e sofrimentos dessa vida humana. Para em seguida, nela encontrar, por frestas iluminadas por sua obra, a forma de um projeto, o diálogo com uma linguagem poética à qual esse sujeito pertencia, mas também com a qual ele se debatia, até que a morte o separou, encerrando o diálogo que poderá ser retomado por seus pósteros, seus receptores e intérpretes. De qualquer modo, devemos buscar não como fundamento último da relação vida e obra a aproximação e o afastamento que uma realiza em relação a outra. Mais exatamente, devemos buscar na poética do artista a comunicação que vida e obra realizam, ponto a partir do qual a obra de arte faz com que o artista forneça os modos com os quais seu espírito poético iluminou aquela proximidade e aquele afastamento. Iluminação que revela, em última instância, o modo como o artista, em sua obra, livremente interpretou o que é *vida* e o que é *obra*. Devemos, portanto, ir em busca desse gesto do artista, que transparece em sua obra, e que nos abre, como seus receptores, para a sua biografia; uma busca que não do que aconteceu, mas do ponto a partir do qual certa perspectiva, a visão do artista sobre a existência, poderá deslocar a nossa, abrindo-nos para algo novo que, então, poderá nos transcender.

Nesse sentido, a experiência de uma festa musical e cósmica - tal como descobrimos na recepção propriamente poética da música do compositor - não colocaria outra luz sobre a vida de Schumann?



De fato, nas circunstâncias da sua vida, assim como nas manifestações dos seus sofrimentos, é inegável a presença de uma relação ambígua com seu mundo. Em todos os passos da sua vida, Schumann tentou comunicar-se timidamente com seu mundo, e nele realizar sua existência em meio ao pleno reconhecimento e felicidade: procurou o sucesso artístico e a aclamação pública, procurou relações intensas e profundas, o reconhecimento de seus próximos, a felicidade de um amor vivido em sua plenitude com Clara, sua mulher e parceira. Assim, teríamos que reconhecer que Schumann tentou, com todas as suas forças, viver por meio desse mundo, e nele encontrar acolhimento para sua existência.

No entanto, seus conflitos com a sociedade do seu tempo, as dúvidas acerca da escolha entre uma vida comum que o destino social lhe reservou e o destino artístico que se fazia ouvir no seu interior, os desencontros entre suas aspirações e o modo de vida que lhe era oferecido, todos esses aspectos marcaram intensamente a vida desse homem pelo sentimento de não-pertencimento, pela impossibilidade de adaptação e encontro com o seu mundo. Todos esses aspectos, tornavam a relação de Schumann com seu mundo ambígua, desdobrando-se em um progressivo desterro espiritual. Daí podemos ler com certa clareza, todos os seus gestos de recolhimento interior. Nesse afastamento de um real sem-sentido, impossível de habitar, podemos ler a solidão que colore intenso monólogo interior, experiência que Schumann foi vivendo cada vez mais intensamente, conforme seus conflitos e fracassos desdobravam-se. O fracasso de encontrar equilíbrio para sua vida no mundo exterior não é compensado em sua vida interior. Esta também é marcada pela inquietação, pela angústia, por uma ânsia inenunciável, pelas dúvidas acerca de seu talento para a arte e também para a vida.

Portanto, essa experiência propriamente melancólica- constante oposição entre o sujeito e o mundo, constante oposição entre o sujeito e sua situação de finitude- não foi vivida por Schumann como experiência de liberdade. Falta à atitude de Schumann perante a vida o grande gesto romântico de negação desta, que foi o gesto de Hölderlin e Cowper, para citar outros gênios românticos. Sua reclusão para o interior foi vivida como destino inexorável, experienciado de forma tragicamente ambígua- o encontro consigo mesmo e seu interior nunca substituiu o desejo do mundo-, como foi ambígua sua relação com a sociedade, ambiguidade que não pode ser meramente reduzida a uma oposição radical ou dialética entre o sujeito e o mundo. E, de modo similar, sua música não pode ser compreendida por uma radical recusa da representação do mundo, como se fosse a realização de uma música “pura” (Vermes, 1977), ou compreendida por uma dialética do conflito e do reencontro, forma da

totalidade, como, por exemplo, segundo Barthes (1993), pode ser constatada na música de Beethoven e Mahler.

No entanto, toda essa experiência de sofrimento do homem em sua finitude só é compreendida, tal como a recepção da sua música nos revela, a partir de sua relação com o Infinito. Desde a sua mais tenra infância, Schumann foi um desses espíritos singulares para quem o mundo comum, aquele visto pelos olhos comuns que eram os dos outros, é irreal, desvitalizado e desespiritualizado, em uma palavra, vazio. E isto porque, na interioridade do compositor, esse mesmo mundo se abria como um abismo poético. Através de seus olhos e de sua escuta, o compositor sempre pode ouvir os apelos de um mundo fantástico, mutante e metafórico, onde tudo que existe é despido de sua aparência limitada e se une em uma mesma festa cósmica, dimensão estética da existência : mundo da Noite e do Sonho, mas também da Loucura já que esta é também a metáfora , no romantismo, tanto para o estado do sujeito quanto para o estado do mundo, ambos abertos à irracionalidade que os habita, para os movimentos caóticos com os quais constantemente criam-se e destroem-se as formas, revelando a atuação de uma subjetividade infinita. É na experiência fascinante e aterrorizante, de todo modo excessiva e originária, que Schumann encontrou as forças para sua obra, dado que ele, em sua finitude, era vaso de eleição de uma totalidade poética.

Como vimos, com apoio em Barthes, entre outros críticos da vida e obra de Schumann, assim como por intermédio da recepção dos intérpretes que entrevistamos, essa é a experiência em que mais profundamente se enraíza a música do compositor. Sua missão poética foi, através da música, recriar a experiência desse mundo. Mundo habitado não pelas oposições e pela totalidade, mas pela pura diferença e , paradoxalmente, pela pertença profunda de toda diferença a um mesmo Absoluto Inefável. Um mundo que é um Carnaval, diferença e mistura infinitas. Mundo, diríamos merleau-pontyanamente, estruturalmente ambíguo e inacabado. Nessa missão poética, a liberdade de interpretar *livremente*- diríamos, seguindo os românticos, *musicalmente*- a sua existência e a necessidade incontornável de fazê-lo são inseparáveis. Em sua música ele quis colocar toda a sua existência, reformula-la em termos musicais.

Mas a experiência desse excesso também foi o ponto de equilíbrio de sua existência, mesmo, e principalmente, quando essa experiência progressivamente consumiu a sua vida. Todas as suas dúvidas, os conflitos, as angústias e os fracassos de Schumann, sua experiência de fragmentação subjetiva, suas evasões para o seu interior e o retorno dessa viagem com a

composição em mãos, todos os atos só se tornam legíveis a partir de uma ânsia informulável, o desejo de um infinito, de uma transcendência enigmática que falava ao seu interior, que exigia um trabalho artístico de reinvenção do real por meio da música. Ou seja, todos esses fatos de sua vida só podem ser plenamente compreendidos, tendo em vista que: "... a vida não explica a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que essa obra a fazer exigia essa vida. ", e que toda vida de Schumann " só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra futura (Merleau-Ponty, 1975, p.122)

No entanto, em Schumann, o equilíbrio que sua vida encontrava em sua obra era, paradoxalmente, uma exigência de desequilíbrio, deslocamento, um modo de viver que toma a forma errante do inefável musical. O sentimento do vazio e do excesso, da mania e da melancolia, são aspectos de uma mesma experiência de indeterminação que foi a de Schumann, experiência de desamparo e liberdade que, interpretados à maneira deste artista singular, tornam a sua vida e a sua música uma mesma aventura:

Verdade é que as condições de existência só podem determinar uma consciência por intermédio das razões de ser e das justificações que a si mesma se dá, que só podemos ver adiante de nós e sob aspectos de fins o que nos é, de tal modo que a nossa vida toma sempre a forma de um projeto ou da escolha e assim nos parece espontânea. Mas dizer acima de tudo que somos o designio de um futuro implica dizer que o nosso projeto já está designado com nossas primeiras maneiras de ser, que a escolha já está feita em nosso primeiro sopro (Merleau- Ponty, 1975, p.122)

Sua música é a forma que ele realizou a ambígua relação ao Mundo e ao Infinito, circuito propriamente bipolar. Experiência de errância, entre os abismos do vazio e do excesso, experiência própria do poeta romântico. Mas, de um modo mais profundo, Schumann ofereceu uma visão, ou melhor, uma audição de como o mundo pode ser absorvido em uma transcendência musical, essa região do ser que tudo acolhe, transforma, torna ilimitado e inominável. Trata-se de uma transcendência, com suas experiências indizíveis, segundo a qual a vida de Schumann se recolheu, e que constituiu a sua experiência trágica, testemunhando o excesso da dimensão poética na qual o homem moderno, em sua existência psicológica, encontra sua verdade mais profunda, o seu reencontro consigo mesmo, e a destruição da sua finitude às portas da Noite do Ser. Nessa noite, a individualidade do homem, a existência separada do cosmos, mergulha e se desfaz. Essa experiência potencial, promessa e ameaça, que habita a música de Schumann. Daí a individualidade, em Schumann, ser sempre uma estrutura precária e poetizada; lembremos do gesto fragmentário, não apenas

de Florestan e Eusebius, apenas da uma das soluções poéticas para o sujeito e para a música. Vale a pena ler o que diz Barthes:

Nos tocamos aqui, acredito eu, na singularidade de Schumann: nesse ponto de fusão em que se encontram seu destino (a loucura), seu pensamento e sua música. Este ponto foi visto por Beaufils: “Seu universo é sem luta”, ele diz. Isto é, à primeira vista, um diagnóstico bem paradoxal para um músico que sofreu e tão cruelmente a contrariedade de seus projetos (casamento, vocação) e cuja música sempre estremeceu com os saltos do desejo (abatimentos, esperanças, desolações, embriaguez). No entanto, a “loucura de Schumann (isto não é, sem dúvida, um diagnóstico psiquiátrico, o que me horrorizaria em muitos aspectos) é devida (pelo menos pode se dizer assim) ao fato de que a ele “falta” uma estrutura conflituosa [...] do mundo: sua música não se baseia em nenhum confronto simples, e se assim posso dizer, “natural” (naturalizado pela cultura anônima). Nada do maniqueísmo beethoveniano, ou mesmo da fragilidade schubertiana (tristeza terna do sujeito que se vê diante da morte). A música de Schumann é ao mesmo tempo dispersa e unária, continuamente refugiada sob a sombra luminosa da Mãe (o *lied*, abundante em Schumann, é, eu acredito, a expressão dessa unidade maternal). Em suma, falta a Schumann o conflito (necessário, dizem, à boa economia do sujeito “normal”), precisamente na medida em que, paradoxalmente, ele multiplica seus “humores” (outra noção importante da estética schumanianna: “humoresques”, “mit Humor”): assim como ele destrói a pulsão (joguemos com as palavras; diremos também: a pulsação) da dor vivendo-a de uma forma pura, ele extenua o ritmo, generalizando a síncope. Para ele, o mundo externo é diferenciado, mas conforme os movimentos artificiais do Carnaval. Schumann “ataca” sem cessar, mas sempre no vazio (...) Nossa época deseja as belas imagens dos grandes conflitos (Beethoven, Mahler, Tchaikovski). [...] E existem muitos Wagnerianos, Mahlerianos, mas Schumannianos, não conheço ninguém além de Giles Deleuze, Marcel Beaufils e eu mesmo [...] Amar Schumann [...] é de uma certa maneira assumir uma filosofia da Nostalgia, ou, para usar uma palavra nietzschiana, da Inatualidade, ou ainda, para arriscar dessa vez com a mais schumanianna das palavras: da Noite.[ Amar Schumann] inevitavelmente conduz o sujeito que experimenta esse amor e o pronuncia a se posicionar no seu tempo segundo as injunções do seu desejo e não segundo as da sua socialidade (Barthes, 1979, pp.14-16).

Chamemos de Absoluto Inefável, festa cósmica, poesia, desejo, subjetividade, loucura, ou puramente música, não importa. Esse “reino do intermezzo” que se abre na obra de Schumann chega até nós. A música de Schumann faz com que confrontemos, como modernos, a nossa própria vida interior, suas polaridades e oscilações, seus conflitos inelutáveis, a oposição entre o mundo banal e o mundo poético. Mas, para além e mais profundamente, nos leva até uma região de nós mesmos que se abre para uma transcendência, para um Abismo, uma abertura para o infinito e a liberdade que nos interroga, e faz com que nós interroguemos. É assim que nos comunicamos com a loucura de Schumann, já que ela, na sua obra, se revela como também nossa. Isso é possível porque, como diz Merleau-Ponty, a obra de arte é o momento em que o artista se apossa da sua experiência muda e solitária, e

sobre ela produz um gesto que se destaca do fluxo da vida individual e enraíza essa mesma experiência em outras existências:

Então a obra de arte terá juntado essas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente [...] vindo a indivisa habitar vários espíritos, em todo, presumidamente, espírito possível, como uma aquisição para sempre (Merleau-Ponty, 1975)

Nesse ponto de comunicação intersubjetiva, mediada pela obra, como pretendemos mostrar ao longo do nosso percurso, parafraseando Merleau-Ponty, não faz diferença ser Schumann ou ser bipolar, pois a sua doença não é um fato absurdo e um destino para se tornar uma possibilidade geral para a existência humana. Mais especificamente, possibilidade geral para nós “ocidentais, velhos de cinco séculos”, bipolares por excelência, dado que somos assaltados constantemente pelo *vazio* de uma existência desespiritualizada, assim e possuímos uma relação ambígua, potencialmente trágica, com essa dimensão infável da linguagem artística- exemplar no caso da música-, na qual encontramos nossa verdade, a mais profunda da nossa subjetividade, o ponto em que ela se revela como uma experiência *excessiva* de indeterminação, Indeterminação na qual encontramos uma promessa de liberação da subjetividade do *vazio* que nela se instalou, ao mesmo tempo em que somos ameaçados pela dissolução na Noite que se abre a partir do nosso interior, mas o transcende.

Nesse sentido, não faz diferença ser louco ou ser poeta. Se, como coloca Barthes (1991, p.292), o poeta, no limite da sua experiência de solidão (que a experiência da singularidade irreduzível a cultura), deve aceitar com uma de suas máscaras a face gloriosa do louco, isso se dá porque, inversamente, é a face do poeta que é uma das mais gloriosas máscaras da loucura. Isso significa dizer, com Foucault, que a figura do poeta, tal como emerge no século XIX, é a expressão do reencontro, a partir dos interior do homem, da experiência trágica da loucura, o espaço dos dilaceramentos essenciais da cultura ocidental; reencontro que se realiza justamente após o silenciamento da loucura na experiência clássica, e concomitantemente à captura da loucura pela individualidade subjetiva. Nesse espaço, a *linguagem apocalíptica da loucura* - a raiz calcinada do sentido, as vãs formulações, as dores concretas guardadas em arquivos empoeirados, os delírios indecifráveis, a afronta aos poderes surdos do mundo (Foucault 1961/2014)-, transmuta-se, através de um gesto intempestivo e poético de recusa do mundo prosaico e da objetivação do homem, em *lirismo do sonho* e em uma verdade profunda do coração, a partir de onde se revela o modo de ser fundamental do Real, este transformado em uma experiência propriamente *estética*. Esse gesto poético revela que ambas as experiências, a do louco e a do poeta, se alojam e se

realizam sob o signo da margem e da indeterminação, ainda que a exterioridade de uma e interioridade da outra marquem suas diferenças. Diferenças que são expressão do itinerário da loucura entre a Renascença e o século XIX, entre a emergência do indivíduo moderno e a consolidação dessa individualidade como subjetividade psicológica. O trecho a seguir é longo, mas é essencial que seja reproduzido, de modo a confirmar nossas articulações entre a mentalidade romântica e a crítica da cultura de Michel Foucault:

Aquilo que a loucura diz de si mesma é, para o pensamento e a poesia do século XIX, igualmente aquilo que o sonho diz na desordem de suas imagens: uma verdade do homem, bastante arcaica e bem próxima, silenciosa e ameaçadora: uma verdade abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade e a mais difundida entre as coisas; uma verdade que é a retirada profunda da individualidade do homem e a forma incoativa do cosmos [...] Assim, no discurso comum ao delírio e ao sonho, são reunidas a possibilidade de um lirismo do desejo e a possibilidade de uma poesia do mundo; uma vez que loucura e sonho são simultaneamente o momento da extrema subjetividade e o da irônica objetividade, não há aqui nenhuma contradição: a poesia do coração, na solidão final e exasperada de seu lirismo, se revela, através de uma imediata reviravolta, como o canto primitivo das coisas; e o mundo durante tanto tempo silencioso face ao tumulto do coração, aí reencontra suas vozes [...] Aquilo que há de próprio à linguagem da loucura na poesia romântica é que ela é a linguagem do fim último e do recomeço absoluto: fim do homem que mergulha na noite e descoberta, ao fim dessa noite, de uma luz que é das coisas em seu primeiro começo [...] A loucura fala a linguagem do grande retorno: não o retorno épico das longas odisséias, no percurso indefinido dos mil caminhos

Para além do longo silêncio clássico, a loucura reencontra assim sua linguagem. Mas uma linguagem com significações bem diferentes; elas esqueceu os velhos discursos trágicos da Renascença onde se falava do dilaceramento do mundo, do fim dos tempos, do homem devorado pela animalidade. Ela renasce, essa linguagem da loucura, mas como uma *explosão lírica*: descoberta de que no homem o interior é também o exterior, de que o ponto extremo da subjetividade se identifica com o fascínio imediato do objeto, de que todo fim está voltado à obstinação do retorno. Linguagem na qual não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem (Foucault, 1961/2010, pp.510-512).

Ou seja, cada um ao seu modo, ou trocando de lugar em espelhos retorcidos, o poeta e o louco se encontram em uma região fundamental da nossa cultura, justamente seu Exterior, em que se realiza a ruptura trágica entre a linguagem, o sujeito e o mundo. Dilaceramento vivido como experiência imaginária e abissal, da qual emerge uma linguagem ambígua, potencialmente apocalíptica ou redentora, marcada ora pelo excesso, ora pela falta, mas sempre configurando uma experiência de crítica ao instituído, à aparente transparência do homem e do mundo, à ausência de enigmas e à limitação do Real. Experiência crítica que

afirma a transcendência da existência- transcendência do mundo, do sujeito e da linguagem- como uma experiência *fundamentalmente indeterminada*; experiência que é a linguagem poética, que comumente, no nosso tempo, chamamos de “arte”:

Daí, sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face a face da poesia e da loucura[...] Trata-se de uma nova experiência da linguagem e das coisas. Às margens de um saber que separa os entes, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do homossemantismo: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de se proliferar. O poeta garante a função inversa; sustenta o papel *alegórico*; sob a linguagem dos signos e sob o jogo das distinções bem determinadas, põe-se à escuta de uma “outra linguagem”, aquela, *sem palavras nem discurso*, da semelhança. O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem; o louco carrega os signos com uma semelhança que acaba por apaga-los. Assim, a orla exterior da nossa cultura e na proximidade de suas divisões essenciais, estão ambos na situação de “limite”- postura marginal e silhueta profundamente arcaica- onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação (Foucault, 1999, p.68)

E, assim, concluímos nosso trabalho que, ao mesmo tempo que desdobra e ilumina algumas problemáticas, lança mais sombras sobre a questão da experiência da loucura, em sua forma trágico-musical. Como vimos, se a loucura só existe em uma sociedade, como aponta Foucault, o trabalho de investigação da experiência da loucura passa pelo exame das formas culturais por meio das quais essa experiência é possível. Mas, tal trabalho não nos levou a reencaminhar a relação arte-loucura ao saber psiquiátrico-psicopatológico e atribuir a essa relação o signo da falta, entendendo-a como desvio da normalidade. Por outro lado, este trabalho de investigação não nos levou, muito menos, a atribuir as causas do sofrimento de Schumann somente à inadequação da sociedade da sua época em acolher sua singularidade, como se, sob a luz atual de uma psicologia humanista, pudéssemos ver na relação entre o homem e a arte uma possibilidade de redenção plena, atribuindo à arte uma mera função terapêutica, que poderia ter salvo a vida de Schumann de seu destino trágico. Essas visões, a disciplinar e a humanista, como bem observa Foucault (1997), nas suas diferenças superficiais, guardam uma mesma missão: retribuir ao homem moderno uma imagem de si integrada e transparente, operação que oculta a natureza conflitiva e trágica que fundamenta a experiência dessa modernidade. É também a missão de reencaminhar a arte a uma zona de apreciação purificada e pacífica, sem mistérios e conflitos, negando o espaço em que a arte ocidental, se abre para uma dimensão desconhecida que interroga justamente os fundamentos desse ocidente e suas formas socioculturais, assim como interroga se é possível uma compatibilidade entre o sujeito psicológico e os abismos abertos pela dimensão estética da existência. Não seria na experiência estética, entre outras, a experiência em que a

individualidade moderna encontraria os dilaceramentos que lhe são fundamentais, assim reencontrando a experiência de indeterminação que lhe é própria e originária? Não seria esse momento dramático em que essa mesma individualidade implodiria a partir de seu centro, destruindo a imagem de homem que a aprisiona em si mesma? Terror e fascínio do reembarque na Nau dos Loucos, mas embarque que agora se realiza a partir da interioridade.

Problematizando as perspectivas psiquiátrica e humanista, assim como a perspectiva de um romantismo idealizado e banalizado - que se colocaria ingenuamente do outro lado da cultura, para apenas encontrar em si os sonhos de reintegração que são os que essa mesma cultura elabora secretamente -, restou ao nosso trabalho ir até a região onde a experiência schumanianna se faz mais radical. Mergulhando no reino do *intermezzo*, onde nossa própria apreensão do sujeito e da arte se dispersa, se fragmenta, dá origem a diversas perspectivas, a signos que não cessam de se transformar; onde nada é seguro e permanente, e tudo é fascinante. Despertando em nós mesmos essa vida enigmática e plural - de Schumann e de sua obra - e deixando que seu excesso nos atravessasse, desembocamos na mesma experiência com que começamos o trabalho, isto é, a experiência do silêncio diante da obra. Mas essa experiência, agora, não é de pura perplexidade. Investida pela música de Schumann, esse silenciamento que se faz em nós é agora pleno de sentido, assim como vazio de significado. Se não pudemos oferecer uma resposta positiva e objetiva à questão da relação ente arte e loucura é porque, como pudemos aprender com o gesto pessoalíssimo de Schumann, esta relação pode ser apreendida por meio do outros e do mundo, mas não pode ser esclarecida, de uma vez por todas, a partir da exclusão de nossa própria subjetividade do campo criado por essa interrogação. A relação arte-loucura só pode ser apreendida na relação de ambas essas formas da alteridade – a arte e a loucura - conosco mesmos, caso aceitemos o risco - aí está a ambiguidade - de nos abandonarmos a nós mesmos, e enfrentarmos de modo consequente nossos próprios dilaceramentos. Desse ponto em diante, o silêncio da interrogação poderá dar origem a novos gestos inseguros e livres que, por sua vez, poderão reatualizar a relação entre a loucura e a arte.

Maurice Blanchot (2010), outro grande espírito francês, observa que em algum momento deveríamos nos arriscar a deixar que o fogo da crueldade poética nos consumisse, que no nosso caso se revela nos enigmas da linguagem musical, tal como a conceberam os românticos, entre eles, Schumann. Merleau-Ponty diz que a experiência musical está “*muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa que não as épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, suas explosões, seus turbilhões*”, fazendo com que a fenomenologia se



abra para a experiência abissal da subjetividade que foi a do romantismo e , mais além, para a Naus dos Loucos - esse lugar ambíguo criado na renascença, anterior a captura da loucura pela interioridade, lugar que dá origem à errância da subjetividade moderna e da linguagem poética, entrelaçadas entre si. Mas é Foucault quem nos fornece as relações da linguagem musical de Schumann com a Loucura. Em “ Loucura Ausência de Obra”, texto em que o autor discorre acerca do ponto em que a loucura se libera da subjetividade e migra definitivamente para a experiência literária, o autor descreve essa “loucura da linguagem” em termos que nos lembram a experiência schumanianna, atestando que a “linguagem da loucura” possui afinidades importantes com a experiência musical. Segundo Foucault, a loucura se instala na linguagem

...para começo de jogo, em uma dobra essencial da palavra. Dobra que escava do interior e, talvez, até o infinito. Pouco importa então, o que se diz em uma semelhante linguagem e as significações que aí são liberadas. É essa liberação obscura e central da palavra no coração dela própria, sua fuga incontrolável para uma moradia sempre sem luz, que nenhuma cultura pode aceitar imediatamente. Não é em seu sentido... mas, é em seu jogo que uma palavra é transgressiva ... A loucura apareceu não como a astúcia de uma significação escondida, mas como uma prodigiosa reserva de sentido. É preciso entender, como convém, essa palavra “reserva”: muito mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez. (Foucault, 2014, p. 215- 216).

Foi, em larga medida, na direção dessa experiência que nossos esforços de pesquisa se colocaram. Resta agora ao leitor avaliar nossos sucessos e fracassos diante desse abismo.

## Referências

- Andreasen, N. C., Glick, I.D. (1988). Bipolar Affective Disorder and Creativity: Implications and Clinical Management. *Comprehensive Psychiatry*, 29(3), 207-217.
- Argerich, M. *Conversation Nocturne* (2002). DVD/ Film de George Gachot.
- Bakhtin, M. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec.
- Barros, G.A.S.(2001). Considerações sobre a “voz interior” na Humoreske de Robert Schumann. *Cadernos do Colóquio Schumann*, 4(1), 54-72.
- Barthes, R. (1978). Aimer Schumann. In M. Beaufils. *La musique pour piano de Schumann* (pp. 9-16 ). Paris: Phébus.
- Barthes. R. (1991). The Romantic Song. In R. Barthes, *The Responsibility of Forms* (pp.286-292) . Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Beaufils, M. (1979). *La musique pour piano de Schumann*. Paris: Phébus.
- Becker, H.(1999). Sobre Metodologia. In *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo, Hucitec.
- Benjamin, W. (1975). *Modernos e a Modernidade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Benjamin, W. (1999). *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Iluminuras.
- Berlim, I. (2015). *Raízes do Romantismo* (I.M.Lando, trad.). São Paulo: Três Estrelas.
- Blanchot, M. (2010). O Athenaeum. In M. Blanchot, *A Conversa Infinita: a ausência de livro*, (pp.101-111). São Paulo: Escuta.
- Blanchot, M. (2010). A cruel razão poética. In M. Blanchot, *A Conversa Infinita: a ausência de livro*, (pp.21-27). São Paulo: Escuta.
- Bornheim, G. (1978). Filosofia do Romantismo. In J. Guinsburg (Org), *O Romantismo* (4ª ed.) (pp.75-112). São Paulo: Perspectiva.
- Braunschweig, M.E.Y. (2013). *Biographical Listening: Intimacy, Madness and the Music of Robert Schumann*. PhD thesis, Graduate Division, University of California, Berkeley.
- Braunschweig, M.E.Y.(2010, November 26). *To Listen To Schumann, Bring a Couch*. The New York Times, p.AR24.
- Brow,T.A (1968). *The aesthetics of Robert Schumann*. New York, Philosophical Library.
- Carpeaux, O.M.(1978). Frosa e Ficção no Romantismo. In J. Guinsburg (Org), *O Romantismo* (4ª ed.) (pp.157-166). São Paulo: Perspectiva.
- Caznok, Y.B. (2002). Confesso que ouvi. *Faficop-Educação*, 2(1), 38-51.
- Caznok, Y.B.(2016). Alguns segredos da escuta musical. *Ide* (São Paulo, Impresso), 60 (1) , 127-138.

- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Cauquelin, A. (2005). *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Chernaik, J. (2011). Schumann's Doppelgangers: Florestan and Eusebius revisited. *The Musical Times*, 152(1917), 45-55.
- Dahlhaus, C.(2003). *Estética Musical*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- Daverio, J.(1997). *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*.New York: Oxford University Press.
- David, C. (1970). L'homme au double. In *Schumann* (Col. Génies et réalité). Paris: Hachette.
- Del Porto, J. A. (2004). Evolução do conceito e controvérsias atuais sobre o transtorno bipolar do humor. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, 26(III), 3-6.
- Duarte, L.F.D. (2004). As pulsões românticas e as ciências humanas no ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* , 19(55),6-18.
- Elia, S. (1978). Romantismo e Linguística. In J. Guinsburg (Org), *O Romantismo* (4ª ed. (pp. 113-136). São Paulo: Perspectiva.
- Escande, M. (1987). Des rapports entre créativité, narcissisme, dépressivité et dépression. À propos de R. Schumann. *Psychologie médicale*, 19(10), 1777-1779.
- Falbel, N. (1978). Os Fundamentos Históricos do Romantismo. In J. Guinsburg (Org), *O Romantismo* (4ª ed.) (pp.23-50). São Paulo: Perspectiva.
- Ferris, D. (2013). The Fictional Lives of the Schumanns. In Kok & Tunbridge (Orgs.), *Rethinking Schumann* (pp.357-394). New York: Oxford University Press.
- Figueiredo, L.C. (2012). *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação 1500-1900*. São Paulo: Escuta.
- Foucault, M. (1999). *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Foucault, M. (2010). *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva. (original publicado, 1961).
- Foucault, M. (1977). *Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense (original publicado, 1963).
- Foucault, M. (2014a). A Loucura, a Ausência da Obra. In M. Foucault, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise* (3ª edição) (pp.210-219). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2014b). A Loucura só existe em uma sociedade. In M. Foucault, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise* (3ª edição) (pp.162-164). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (1961/ 2014). Prefácio (Folie et déraison). In M. Foucault, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise* (3ª edição) (pp.152-161). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- Foucault, M. (1954/2014). Introdução (in Binswanger). In M. Foucault, *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise* (3ª edição) (pp.71-132). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M.(1997). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.
- Frayze-Pereira, J. A. (2010). *Arte, Dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição.
- Frayze-Pereira, J. A. (1995). *Olho d'Água*. Arte e Loucura em Exposição. São Paulo: São Paulo: Escuta.
- Frayze-Pereira, J. A. (1982/1994). *O que é loucura*. São Paulo, Brasiliense, 11ª ed.
- Freijo, A.I.N. (2013). *Robert Schumann: “o autor prolongado”*: Implicações do pensamento do primeiro romantismo alemão no Lied de Schumann. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Freire, M.C.M. (1991). *Olhar Passageiro*. Percepção e Arte Contemporânea na Bienal de São Paulo. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Galvez, J. F., Thommi, S. & Ghaemi, S.N. (2011). Positive aspects of mental illness: a review in bipolar disorder. *Journal of Affective Disorders*, 128 (1), 185-190.
- Glazer, E. (2009). Rephrasing the madness and creativity debate: What is the nature of the creativity. *Personality and Individual Differences*, 46 (1), 755-764).
- Green , A.(1994). *Revelações do Inacabado*. Rio de Janeiro: Imago.
- Goethe, J.W.(2015). *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM.
- Gutt. E.K. (2013). *Crianças e adolescentes em risco para esquizofrenia e transtorno afetivo bipolar: um estudo comparativo*. Tese de Doutorado, Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Henke, R. (2002). *Performace and Literature in the Comédia dell`arte*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holliger, H. (1987). *Cânticos da Manhã*. Tradução de Jorge Almeida. Revista Osesp Fevereiro/ Março, n/c: 46-51.
- Iorio A.L. (2003). Robert Schumann: quando Eusebius e Florestan se desconstruíram para sempre. Uma reflexão sobre música e psicopatologia. *Casos Clin. Psiquiatria* [online]. Janeiro , vol. 5, no. 1-2. [www.medicina.ufmg.br/ccp](http://www.medicina.ufmg.br/ccp)
- Jamison, K. (1993). *Touched with fire: Maniac-depressive illness and the artistic temperament*. New York: Simon and Schuster.
- Jamison, K. (1997/1995). *Maniac-depressiv illness and creativity* . Scientific American.
- Jauss, H.R. ( 1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jensen, E. F. (2005). *Schumann*. Nova Iorque: Oxford University Press.

Johnson, S.L., Murray, G., Fredrickson, E.A., Youngstrom, S.H., Bass, J.M., Deckersbach, T. et al. (2011). Creativity and bipolar disorder: Touched by fire or burning with questions?. *Clinical Psychology Review*, 32 (1), 1-12.

Junior, J.A. (2005). Robert Schumann (1810-1856): a música como tradução da literatura. *Itinerários*, 23(1), 205-216.

Kogan, R. (2004). *The Life and Works of Robert Schumann* [DVD]. Yamaha Corporation of America.

Kok, R., & Tunbridge, L. (Org.). (2011). *Rethinking Schumann*. New York: Oxford University Press.

Lacoue-Labarthe, P., & Nancy, J. L. (1988). *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*. Albany: Suny.

Löwy, M. (2012). *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. (2. Ed). São Paulo: Perspectiva.

MacAuslan, J. (2013). *Schumann's music and Hoffmann's fictions*. PhD. Thesis, University of Manchester, Manchester.

Matos, O. (1987). A melancolia de Ulisses: A dialética do Iluminismo e canto das sereias. in Novaes, A. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras.

Merleau-Ponty, M. (1980/1975). A dúvida de Cézanne. *Merleau-Ponty*. Col. Os Pensadores, Abril Cultural. (original, 1966).

Merleau-Ponty, M. (1980/1975). O Olho e Espírito . *Merleau-Ponty*. Col. Os Pensadores, Abril Cultural. (original, 1966).

Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. (2a ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Michaelis, C.F. (1808). Sobre o elemento ideal da música (Mário Videira, trad.). In M. Videira, *A linguagem do Inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão* (pp.199-201). Dissertação de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Michelat, G. (1987). Sobre a utilização de entrevista não-diretiva em sociologia. In: Thiollent, M. *Crítica Metodológica, Investigação social e Enquete Operária*. São Paulo: Polis, pp.191-211.

Mittner, L. (1964). *Storia Della Letteratura Tedesca II: Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino: Giulio Einaudi.

Moritz, K. P. (2009a). Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. In Sabino, J. F. Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia* (pp.108-114). Dissertação de Mestrado, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Moritz, K. P. (2009b). Determinação do fim de uma teoria das belas artes . In Sabino, J. F. Sabino, *Ensaio de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia* (pp.120-121). Dissertação de Mestrado , FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- Nunes, B.(1978). A Visão Romântica. In J. Guinsburg (Org), *O Romantismo*. São Paulo (4ª ed.) (pp.51-74): Perspectiva.
- Novalis, F.V.H. (2006). *Fragmentos são sementes*. Seleccção e tradução de João Barrento. Lisboa: Roma.
- Michelson, L., & Vallada, H. (2005). Fatores genéticos e ambientais na manifestação do transtorno bipolar. *Rev Psiq Clín*, 32(1), 21-7.
- Murray, G., & Johnson, S. L. (2010). The clinical significance of creativity in bipolar disorder. *Clinical Psychology Review*, 30 (1), 721-732.
- Novalis, F. V. H. (1988). *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras.
- Oliveira, R.; & Frayze-Pereira, J.A. (2014). Tatuagem, ritual, arte e moda. In: Aranha , C. (org). *Desenhos da pesquisa: Conhecimento/Produção*. São Paulo: MAC-USP, 303-318.
- Oliveira, Richard de, & Frayze-Pereira, J. A. (2015). Entre os filmes "Cisne Negro" e "O Lutador": duplos, alegorias e a questão da morte da significação. *Ide*, 37(59), 129-143.
- Oliveira. S.R. (2011). Byron e os românticos brasileiros. *Scripta* (Belo Horizonte), 15 (29), 143-159.
- Ostwald, P. (2010). *Schumann: the inner voices of a musical genius*. Boston : Northeast University Press.
- Panofsky, E. (2013). *Idea: Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte* (2ª ed.)(Paulo Neves, trad.).São Paulo: Martins Fontes.
- Pareyson, L. (2000) *Problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes.
- Pereira, T.P., Lourenço, S., & Ferreira-Lopes, P. (2014). Subjective Appropriation of Musical Form in Schumann's Carnival, Op. 9. *Citar Journal*, 6(2), 7-14.
- Perrey, B.J. (2002). *Schumann's Dichterliebe and Early Romantic Poetics: Fragmentation of Desire*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Quarantini, L.C., Sena, E.P., & Oliveira, I.R. (2005). Tratamento do transtorno esquizoafetivo. *Revista de Psiquiatria Clínica*, 32 (1), 89-97.
- Queiroz, M.I.P. et al. (1988). *Experimentos com histórias de vida*. São Paulo: Vértice.
- Queiroz, M. I. P.(1983). *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ USP.
- Raykoff, I. (2011). Schumann's Melodramatic Afterlife. In R. Kok e L. Turnbridge (ed.), *Rethink Schumann* (pp.157-182). New York: Oxford University Press.
- Rilke, R. M. (1995). *Cartas a um jovem poeta*. Paulo Rónai (trad.). Rio de Janeiro: Editora Globo.
- Rocca, C. C., & Lafer, B. (2006). Alterações neuropsicológicas no transtorno bipolar Neuropsychological disturbances in bipolar disorder. *Rev Bras Psiquiatr*, 28(3), 226-37.

- Rocha, Z. (1996). *Paixão, violência e solidão: o drama de Abelardo e Heloísa no contexto cultural do século XII*. Recife: Editora Universitária UFPE.
- Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenfeld, A., & Guinsburg, J. (1978). Romantismo e Classicismo. in J. Guinsburg, *O Romantismo* (4ª ed.) (pp.261-274). São Paulo: Perspectiva.
- Roudinesco, E. et al. (1994). *Foucault: Leituras da História da Loucura*. Rio de Janeiro.: Relume Dumara.
- Sams, E. (2011). *The Songs of Robert Schumann*. New York : Faber Finds.
- Santosa, C.M., Strong, C.M, Nowakowska, C., Wang, P.W., Rennie, C.M. & Ketter, T.A. (2007). Enhanced creativity in bipolar disorder: A controlled study. *Journal of Affective Disorder*, 100(1), 31-39.
- Sass, L.A. (2001). Schizophrenia, modernism, and “creative imagination”: On creativity and psychopathology. *Creativity Research Journal*, 13(1), 55-74.
- Schlegel, F. (1997). *Dialeto dos Fragmentos*. São Paulo: Iluminuras.
- Schlegel, F. (1994). *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo, Iluminuras, 1994.
- Schumann, R. (1877). *Music and Musicians*. Fanny Raymond Ritter (trad.). London: William Reeves.
- Scippa, Â. M. (2000). Bases biológicas dos transtornos psiquiátricos. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, 22(3), 149-150.
- Silva. E.M. (2011). Clara Schumann: Compositora X Mulher de Compositor. São Paulo: Ficções.
- Simmel, G. (2004). A cidade grande e a vida do espírito. *Mana*, 11(2):577-591.
- Spink, P. (2003). Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, 15(2): 18-42.
- Starobinski, J. (2014). A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire. São Paulo: 34.
- Starobinski, J. (1978) .Préface. In: Jauss, H.R. Pour une esthétique de la réception. Paris, Gallimard, p 7-19.
- Stricker, R. (1984) .Robert Schumann: le musicien et la folie. Paris: Gallimard.
- Süssekind, P. (2008). Shakespeare, o gênio original. Rio de Janeiro: Zahar.
- Suzuki, M. (1998). O Gênio Romântico. São Paulo: Iluminuras.
- Todd, L. (1994). Schumann and His World. Princeton: Princeton University Press.
- Tunbridge, L. (2004). Schumann as Manfred. *The Musical Quarterly*, 87 (3), 546-569.
- Waizbort, L. (2006). Chaves para ouvir Schumann (paralipomena à Kreisleriana-I). *Novos Estudos-CEBRAP*, 75(1): 185-210.

Weisberg, R. W. (1994). Genius and madness?: A Quasi-experimental test of the hypothesis that manic-depression increases creativity. *Psychological Science*,5(6): 361-367.

Wolf, J. (1982) *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar.

Young, E. (1759). Conjectures on Original Composition in a letter to the author of Sir Charles Grandson. In: Adams, H. (Ed.) (1970), *Critical theory since Plato* (p.338-347) . New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Videira, M. (2009). *A linguagem do Inefável: música e autonomia estética no Romantismo Alemão*. Dissertação de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Van den Hoogen, E. (2013). Sem Título. *Revista Osesp* Fevereiro/Março, n/c: 44.

Vermes, M. (2007). *Crítica e Criação: Um Estudo da Kreisleriana Op.16 e Robert Schumann*. Cotia: Ateliê Editorial.

Zanini, W. (1978). *A Arte Romântica*. In J. Guinsburg (Org), *O Romantismo* (4ª ed.) (pp.185-208). São Paulo: Perspectiva.

Uchida, M. (2013). Mitsuko Uchida on Schumann's Piano Concerto. Recuperado em 12/04/2015, em <https://www.youtube.com/watch?v=u1vYu56xY9w>