

ANDRÉ LUIZ IORIO

MÚSICA E PSICOSE

EM

ROBERT SCHUMANN

abordando o encontro de duas fenomenologias

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica sob orientação do Prof. Doutor Alfredo Naffah Neto.

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

BANCA EXAMINADORA

A minha esposa Andréa e meus filhos Laura e Bruno

Agradecimentos

Ao Prof. Alfredo Naffah, pela orientação serena e pela paciência

À Profa. Yara Caznok, pelas sugestões e pelo apoio dado

Ao Prof. Nelson Coelho Jr, pelas sugestões dadas

Ao amigo e professor Marcio Guedes, pelas intermináveis discussões musicais que me ajudaram muito

À professora Isolde Rieder, que me ajudou muito na tradução do alemão

Ao amigo Antônio Augusto Simonetti dos Santos, pela grande ajuda na formatação do texto

Resumo

O autor tenta abordar a relação entre a vida de Robert Schumann, suas obras musicais e sua psicose. Uma extensa análise fenomenológica foi realizada envolvendo as correspondências (cartas) desde sua juventude até a maturidade, seu diário pessoal e de casamento e suas partituras. Em termos metodológicos, o autor relaciona a fenomenologia da música com uma análise fenomenológico existencial. No que diz respeito à fenomenologia da música, o texto está focado na tradição da estética fenomenológica que inclui autores como Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Thomas Clifton. No que diz respeito à abordagem existencial fenomenológica, o autor tenta construir um diálogo com a tradição da fenomenologia psiquiátrica do início do século XX envolvendo Karl Jaspers, Eugene Minkowski e Ludwig Binswanger. A análise musical começa a partir da análise objetiva e culmina com o desenvolvimento de uma abordagem fenomenológica, com ênfase especial à corporalidade, materialidade, tempo, espaço e *pathos*. O autor conclui que a música de Schumann expressa as forças escondidas que estavam sempre presentes em sua vida atormentada.

Palavras-chave: fenomenologia, música, psicopatologia, psicose

Summary

The author tries to approach the relation between Robert Schumann's life, his musical works and his psychosis. An extensive phenomenological analysis has been developed involving the letters from his youth to maturity, his personal diary and wedding diary and his musical scores. In methodological terms, the author relates the phenomenology of music and an existential phenomenological analysis. Concerning the phenomenology of music, the text is focused on the tradition of phenomenological aesthetics which includes authors as Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne and Thomas Clifton. Concerning the existential phenomenological approach, the author tries to build a dialogue with early twentieth century phenomenological psychiatric tradition involving Karl Jaspers, Eugene Minkowski and Ludwig Binswanger. Musical analysis starts from objective analysis and culminates in the development of a phenomenological approach with special emphasis to corporality, materiality, time, space and *pathos*. The author concludes that Schumann's music expresses the hidden forces that were always present in his tormented life

Key words: phenomenology, music, psychopathology, psychosis

ÍNDICE ANALÍTICO

1. Introdução.....	1
1.1 O percurso até o atual problema de investigação	1
1.2 Justificativa do objeto de investigação	4
2. O percurso metodológico e seus problemas	6
2.1 Primeiro problema – Redução versus Afinidade – o problema do <i>ego</i> <i>transcendental</i>	10
2.2 Segundo problema – Transcendentalidade versus Imanência sensível – o problema de escapar ou não ao neokantianismo.....	11
2.3 Terceiro problema – Sobre a ontologia da música – o problema da música enquanto obra (partitura) e enquanto performance (execução)	12
2.4 Quarto problema – Sobre as fontes documentais	14
2.5 Quinto problema – Sobre a natureza anti-sistemática da investigação fenomenológica frente às metodologias qualitativas da atualidade	15
3 O conceito de fenomenologia a partir de Heidegger	16
3.1 Da fenomenologia à estética fenomenológica	18
3.1.1 A fenomenologia transcendental husserliana - A noção de retenção e protensão	19
3.1.2 A fenomenologia existencial em Merleau Ponty - a afinidade entre sujeito e objeto – a temática da conaturalidade	23
3.1.3 A estética fenomenológica em Mikel Dufrenne - A noção de objeto estético	26
3.2 A fenomenologia da música em Thomas Clifton	34
3.2.1 Temporalidade	38
3.2.2 Espacialidade	44
3.2.3 Afetividade	53
3.2.4 Jogo de elementos	58
3.3 A antropologia fenomenológica de Ludwig Binswanger	61
3.3.1 O autismo em Binswanger através das desproporções antropológicas.....	64
3.3.2 O autismo em Minkowski.....	67

3.3.3 A problemática <i>jasperiana</i> : compreensibilidade, processo e desenvolvimento	68
4. Da fenomenologia da música à fenomenologia das psicoses: uma aproximação	70
4.1 Romantismo: das concepções filosóficas e estéticas à noção de sublime	70
4.2 A música como horizonte da fragmentação da subjetividade	75
4.2.1 Robert Schumann - descrição da história.....	75
4.2.2 Os primórdios de um modo psicótico de ser	90
4.2.3 Entre o mundo da poesia e o mundo da prosa.....	94
4.2.4 De volta a Leipzig	95
4.2.5 A complexa relação entre Schumann, Clara e Friedrich Wieck.....	105
4.2.6 A partir de 1840.....	115
5. Os mundos na existência de Schumann	139
5.1 O mundo terreno.....	139
5.2 O mundo das personas	144
5.3 O mundo da música – a escalada aos céus	146
5.4 Fenomenologia da Música de Schumann – As Gestalten primordiais – Os a priori	148
5.4.1 A estrutura schumanniana.....	148
5.4.2 A rítmica schumanniana	158
5.4.3 Os contornos schumannianos	170
5.4.4 Temporalidade e Espacialidade.....	188
5.4.4.1 Os gestos schumannianos.....	188
5.4.4.2 Os fundos – pequenos turbilhões	199
5.4.4.3 Passagem – após movimentos vigorosos – do <i>coral figurado</i> ao <i>coral desfigurado</i>	200
5.4.4.4 A harmonia em Schumann – apenas uma breve exposição	201
5.4.4.5 Narratividade – <i>do contar uma história à história contada</i>	217
5.4.4.6 O <i>Pathos</i> em Schumann	223
6. A crescente desproporção dos mundos.....	227
7. A fenomenologia genética da música de Schumann.....	230

8. A fenomenologia da música de Schumann em suas relações com a fenomenologia da psicose em Schumann.....	234
9. Considerações finais	244
10. Referências Bibliográficas:	245

Música e Psicose em Robert Schumann: abordando o encontro de duas fenomenologias

1.Introdução

Este texto constitui uma reflexão sobre música e psicopatologia, tendo como foco a relação entre a vida e a obra do compositor alemão Robert Schumann. Como toda pesquisa que culmina na proposição de uma tese de doutorado, passando das indagações iniciais até o surgimento de uma verdadeira e inédita problemática de investigação, houve um longo percurso de constatações e de reflexão. Percurso esse que abarcou parte de minha própria trajetória existencial e que esteve lado a lado com minha formação intelectual. Ao invés de começar versando sobre a temática em si, optei por resumir todo esse percurso que me levou até a atual problemática de investigação.

1.1 O percurso até o atual problema de investigação

Foi durante o início de minha adolescência que surgiu o meu primeiro contato com a música de Schumann, basicamente quando tive a oportunidade de ouvir o *Carnaval opus 9* e a *Cenas Infantis opus 15*. Para um estudante de piano, pareceu-me uma música fascinante e de muita profundidade psicológica, profundidade cujo grau só anos mais tarde teria idéia mais precisa. Alguns anos adiante tive contato com peças mais complexas como a *Kreisleriana opus 16* e a *Fantasia opus 17*. Nesse mesmo período, tive acesso a algumas informações biográficas sobre Schumann, com especial ênfase ao seu catastrófico desfecho pessoal, mais precisamente ao fenômeno psicótico. Concomitantemente, nessa época eu progredia meus estudos musicais e ingressava em uma faculdade de medicina.

Na faculdade de medicina e fazendo estudos musicais paralelos, comecei a indagar se era possível uma aproximação entre a vida e a obra artística de um indivíduo, mais precisamente entre a vida de um compositor e sua música. Decorrem daí duas questões que para mim eram relevantes. Em primeiro lugar,

como estudante de medicina, *vida* era um constructo reduzido a informações objetivas, na maioria delas relacionadas a variáveis biológicas. Em segundo lugar, como estudante de música, o *logos* musical não oferecia condições para falar da vida de um compositor, mas tão somente de sua linguagem musical. Assim, nem medicina nem música ofereciam um vocabulário suficiente para dar conta da problemática entre vida e obra. Ambas careciam do horizonte da subjetividade, algo que fui percebendo como um elo indispensável à ligação entre vida e obra.

Portanto, eis meu primeiro objeto de investigação: a relação entre vida e obra, nascida de minha perplexidade ante a vida e a obra de Robert Schumann. Minha impotência frente a essa problemática era confirmada pelo senso objetivante tanto da medicina como da análise musical pura. Nesse momento, já ao final da graduação em medicina e com boas noções de harmonia e contraponto, eu me defrontava com um problema ainda insolúvel. E mesmo o estudo de percepção musical, com toda a sua aproximação com o sensível, trazia ainda um senso discriminativo objetivante problemático. Estudos paralelos em filosofia, apesar de esboçar uma luz promissora, também me eram insuficientes àquela altura.

O contato com a psiquiatria, no entanto, trouxe uma reviravolta. Refiro-me ao que chamarei duas camadas de contato. Primeiramente o contato prático com os pacientes, suas biografias, histórias de vida e suas produções, que eu me atrevo a chamá-las de “obras”. Em segundo lugar, o contato com a psiquiatria fenomenológica através da *Psicopatologia Geral* de Karl Jaspers. Nesta, em que pese ainda seu rigor descritivo também objetivante e sua determinação em não se constituir uma fenomenologia transcendental¹, tive acesso a um autor que se preocupava com a relação entre vida e obra².

¹ Jaspers caracteriza sua *psicopatologia geral* muito mais no sentido de uma *psicologia descritiva dos fenômenos da consciência* do que como uma *busca de essências* no sentido de Husserl. (JASPERS, 1987, p. 71)

² Jaspers fez análises patográficas de artistas, presentes no livro “Gênio y Locura – Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin”. Aguilar, Madrid, 1956

Mas quais eram, efetivamente, as questões suscitadas na relação entre vida e obra, quais seriam suas perguntas fundamentais? Várias foram as perguntas que surgiram:

1. Qual era a aproximação entre a vida de um compositor e sua obra?
2. Como podemos fazer essa aproximação?
3. Seria a obra um encobridor da vida?
4. Ou seria a obra algo revelatório da própria vida?
5. Seria a obra uma parte da vida, ou seja, uma extensão do *sujeito-pessoa*?
6. Seria a obra um *outro sujeito*, além ou aquém do *sujeito-pessoa*?

Essas foram apenas algumas questões ou problemas de investigação que foram suscitadas até então. Mas Jaspers, com todas as limitações de sua psicopatologia descritiva, foi uma porta de entrada para a busca de outras fenomenologias, tanto a busca de fenomenologias psiquiátricas como as de Minkowski e Binswanger, bem como a um aprofundamento no estudo das fenomenologias filosóficas, sobretudo Husserl e Merleau-Ponty.

Entretanto, mesmo com a possibilidade de melhores recursos para abordar a problemática entre vida e obra, restava ainda uma outra questão até então impossível de responder: como abordar a música, uma arte não figurativa, não facilmente passível de ser colocada em palavras através de descrições? Em outros termos, como descrever a música de forma que mantenha um elo ou nexo estrutural com a descrição musical propriamente dita? Como fazer uma descrição totalizante sem esquecer a própria engrenagem musical? Como descrevê-la sem se afastar dela própria? Aqui residia um problema bastante complicado.

A fenomenologia caminha bem, ao meu ver, na questão da obra a partir da vida, mas apresenta dificuldade na questão da vida tendo como ponto de partida a obra. Pior ainda em se tratando da obra musical, quando carecemos de imagens, representações e figuras, como presentes na literatura e na pintura por exemplo. Portanto, até aqui, surgia uma problemática da problemática. Vida e obra já seriam passíveis de serem investigadas mas tendo como ponto de partida a vida e como ponto de chegada a obra, principalmente no que dizia respeito à música. Faltava um elo: uma fenomenologia da obra. Antes de abordar esta questão, retornarei a

uma outra problemática que fora esquecida, mas que teria importantes paralelos com a problemática da obra musical em relação à vida de um compositor. Trata-se da questão das psicoses na psiquiatria.

A tradição psiquiátrica aborda a psicose de forma objetivante, como doença, transtorno, distúrbio, etc. Mesmo a metapsicologia, que poderia ser uma saída metodológica, encontra dificuldades quando se defronta com as psicoses. Termos como sintoma ou defesa – sem falar no termo doença – ainda trazem um ranço objetivante e causalístico, como algo “*causado por...*” ou “*decorrente de...*” ou “*algo com a função de...*”, confirmando a questão. Assim, mesmo sanado o problema da fenomenologia da vida, havia ainda dois outros problemas: o problema de uma fenomenologia da obra e o problema de uma fenomenologia da psicose. Como obra e psicose poderiam ser extensões ou *quase-sujeitos* e como poderiam se entrelaçar com o *sujeito-pessoa*?

Dois desenvolvimentos posteriores me permitiram chegar finalmente ao meu presente objeto de investigação. Na esfera psiquiátrica fenomenológica, foram os trabalhos de Minkowski e Binswanger que abriram caminho a uma fenomenologia das psicoses. Na esfera da obra musical, foi a estética fenomenológica de Mikel Dufrenne que, partindo de Merleau-Ponty, abriu caminho para uma fenomenologia da obra musical. Esse caminho culmina com a fenomenologia da música proposta por Thomas Clifton. Feitas essas ponderações, defino finalmente meu presente objeto de investigação e tema desta tese: *o encontro da fenomenologia da música com a fenomenologia da psicose em Robert Schumann*. Ao definir tal objeto de investigação, defino também o objetivo desta pesquisa, qual seja: *compreender a relação entre música e psicose partindo de uma investigação fenomenológica sobre a vida e a obra do compositor alemão Robert Schumann*.

1.2 Justificativa do objeto de investigação

A relação entre vida e obra constitui algo bastante estudado e, em si, não justificaria o desenvolvimento desta tese. Várias biografias e patografias abordam esta questão e mais um estudo biográfico ou patográfico não contribuiria de

maneira justificada. Mas um estudo de Schumann, tendo como percurso o método fenomenológico, já constituiria um novo olhar, diferente de biografias históricas. Entretanto, ainda assim seria um pequeno avanço; portanto, não justificável. Seria apenas uma redescritção diferenciada das biografias já publicadas³. Um estudo fenomenológico da música de Schumann traz, por outro lado, contribuições mais significativas porque a fenomenologia da música é uma disciplina recente e ainda a ser explorada. Carecem ainda muitos estudos fenomenológicos em música, isso sem esquecermos dos riscos de se tentar fazer fenomenologia da música com relação aos vieses de uma análise fenomenológica não se tornar predominantemente análise musical pura ou de não se transformar em uma poética pura da música. Um estudo fenomenológico do fenômeno psicose em Schumann também não traria contribuições maiores, haja visto uma extensa produção nesse tema, parte da qual será utilizada para dar suporte a esta tese. Por outro lado, um estudo que busque entrelaçar fenomenologias é algo inédito e, por si, justificado, porque traz um percurso novo e original. Seria, portanto, o entrelaçamento inédito do “como” deste percurso, somado à profundidade da temática musical e ao contexto já consagrado da fenomenologia das psicoses que, dentro do meu olhar, justificaria definitivamente esta tese.

Além do ineditismo temático, este trabalho visa suscitar uma nova direção à fenomenologia em termos transdisciplinares, aproximando diferentes fenômenos - música, loucura e existência - considerados às vezes inegociáveis por certas disciplinas, e aproximando diferentes fenomenologias - descritiva, transcendental e existencial. Em relação às contribuições do pólo temático propriamente dito, esta tese visa proporcionar um alargamento da compreensão da loucura e uma ampliação da compreensão da relação entre existência e produção artística. Em relação ao pólo epistemológico, visa compreender os momentos de elasticidade e de rigidez do método fenomenológico quando se atreve a invadir disciplinas distantes.

³ Vide, por exemplo, Ronald Taylor “Robert Schumann: His Life and Work”, New York: Universe, 1982 e Peter Ostwald “Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius”, Boston: Northeastern University Press, 1985

2. O percurso metodológico e seus problemas

Definida a problemática de investigação e definido o objeto de investigação e o objetivo desta pesquisa, defronto-me com a questão acerca dos passos necessários à consecução desta empreitada. Esses passos culminarão com a feitura de análises fenomenológicas em nível da música de Schumann e em nível da existência de Schumann, para posteriormente – mas na prática quase concomitantemente - serem entrelaçadas as pontes de ligação entre essas duas fenomenologias. Serão essas pontes de ligação que darão condições para a síntese final desta tese, a saber, a relação entre música e psicose. Entretanto, como primeiro passo, preciso inicialmente definir o que se entende por fenomenologia nesse trabalho, bem como os problemas dessa definição. Como segundo passo após uma conceituação de fenomenologia, tentarei partir da explicitação de fenomenologias filosóficas para a explicitação de uma estética fenomenológica, ou seja, partirei das fenomenologias de Husserl e Merleau-Ponty para chegar à aplicação do método fenomenológico à obra de arte, tendo como ponto de chegada a estética fenomenológica de Mikel Dufrenne. Através da explicitação de uma fenomenologia estética em geral, partirei então para uma fenomenologia aplicada à música, culminando com o trabalho de Thomas Clifton. Trata-se, portanto, de um segundo passo longo. O objetivo desse segundo passo é definir e justificar categorias gerais para uma análise fenomenológica da música.

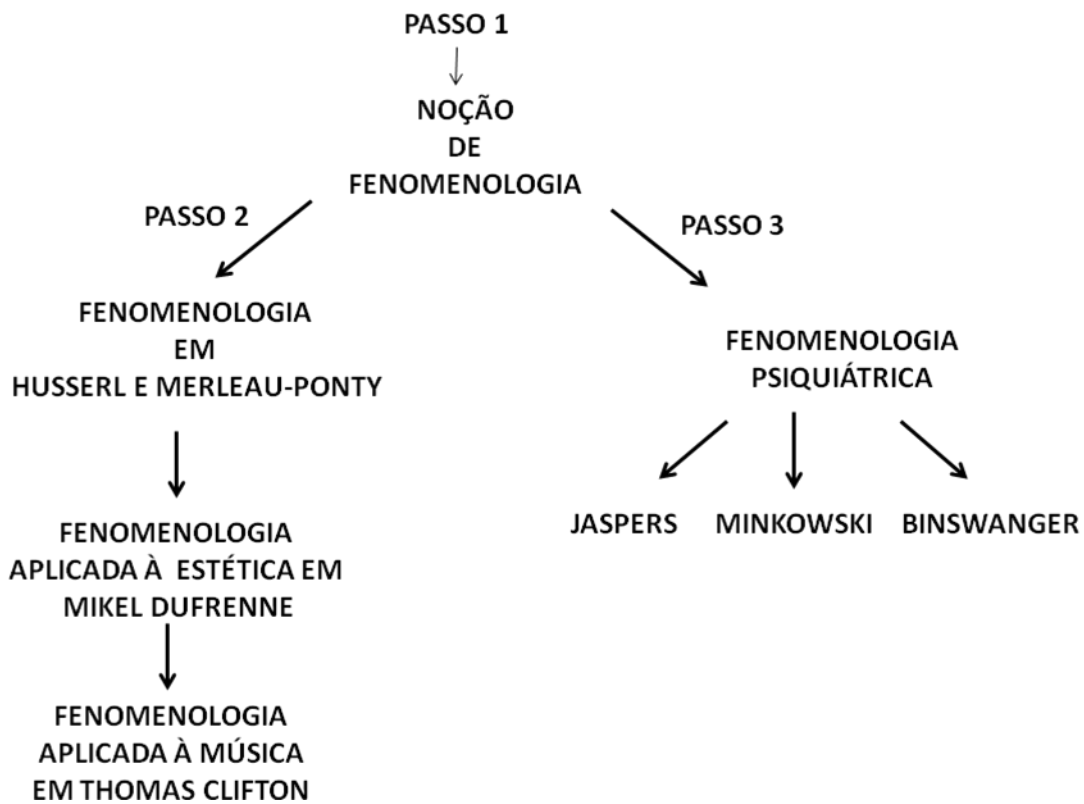
O terceiro passo envolve ir ao outro pólo desta pesquisa, a saber, a fenomenologia das psicoses. Para tanto, partirei da tradição psiquiátrica fenomenológica, sobretudo através de Karl Jaspers, Eugene Minkowski e Ludwig Binswanger. Mas por que esses autores? Justifico essa escolha pelas seguintes razões:

1. São considerados grandes representantes do movimento fenomenológico em psicopatologia.
2. A problemática de Jaspers em relação a sua noção de compreensão, desenvolvimento e processo.
3. A importância da noção de autismo em Minkowski.

4. O importância da noção de autismo em Binswanger e o modo em que ele constrói sua análise existencial.

O objetivo deste terceiro passo é obter pontos de referência seguros a partir da tradição fenomenológica para desenvolver a minha própria análise fenomenológica da existência de Schumann. Resumirei esses três passos metodológicos esquematicamente a seguir:

Figura 1



Definidos esses três primeiros passos, parto então para o quarto passo: a definição dos *a priori* ou categorias tanto do campo da fenomenologia da música quanto do campo da fenomenologia psiquiátrica. Essas categorias (temporalidade, espacialidade, afetividade, corporalidade, materialidade) não serão apenas citadas, mas descritas. Esquematicamente:

Figura 2

PASSO 4

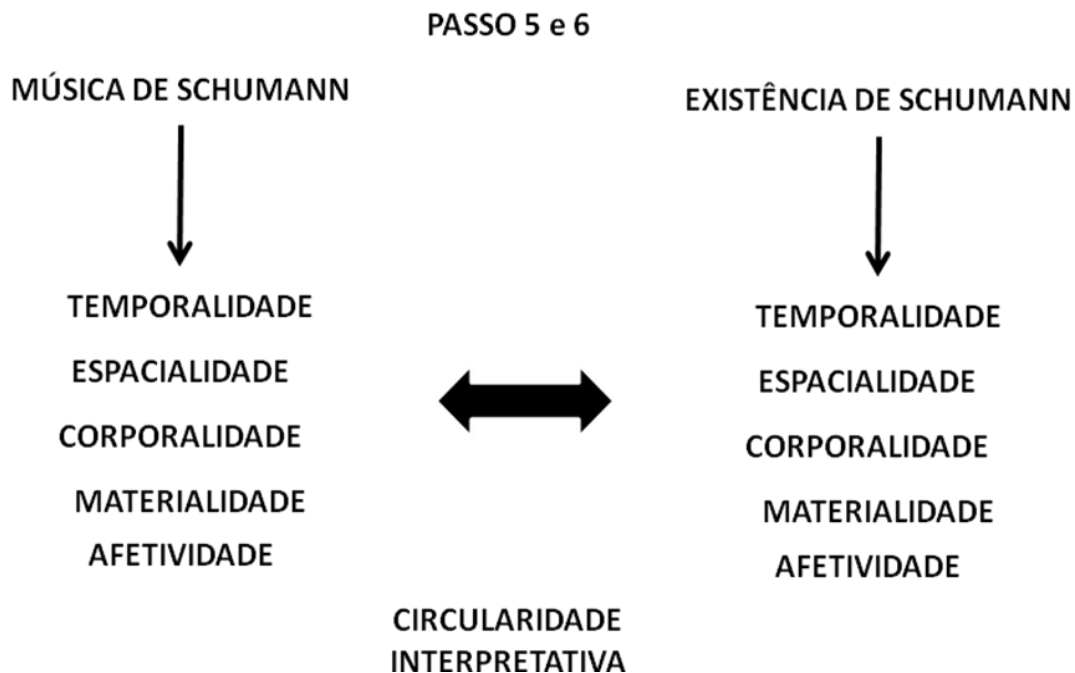


O passo seguinte à definição e esclarecimento das categorias ou *a priori* é aplicá-lo à música e à existência de Schumann, ou seja, é o trabalho aprofundado de descrição da música de Schumann e de sua existência para, dentro do possível, *reduzi-lo*⁴ *fenomenologicamente* em termos dos *a priori* definidos anteriormente. Nota-se que essa primeira etapa do trabalho é muito mais transcendental do que hermenêutica, muito mais ligada à transcendentalidade do que à imanência propriamente dita. Sendo assim, portanto, uma etapa muito mais dirigida à busca de categorias gerais de análise do que a um livre círculo descritivo e interpretativo acerca de como os fenômenos são em seu ser. Isso foi uma opção por razões metodológicas que serão retomadas adiante. O sexto passo, finalmente, consistirá em tentar fazer as pontes de ligação entre a análise fenomenológica da música de Schumann e a análise fenomenológico existencial de Schumann, onde obviamente entrará a questão da fenomenologia da psicose. Esses dois passos - passo cinco e passo seis - serão desenvolvidos de forma entrelaçada, imbricada, como se fossem um passo único, concorrendo neles momentos ligados a uma fenomenologia transcendental – o olhar dirigido *aos a priori* – e momentos ligados a

⁴ O termo *redução* é um termo complicado em fenomenologia. Pressupõe, em última instância, a referência a um *sujeito transcendental*, noção também não menos complicada. Acabei utilizando esse termo no texto mais pela noção de *a priori* do que pela pressuposição de um *sujeito transcendental*. Merleau-Ponty faz uma crítica a esse conceito, evidenciando os limites do processo de redução.

uma fenomenologia existencial – o olhar dirigido a uma boa circularidade interpretativa. É importante frisar que a circularidade interpretativa envolve a chamada fenomenologia existencial e abarcaria o momento genético estrutural, não mais uma descrição estática dos fenômenos mas derradeiramente o seu aspecto propriamente pré-conceitual, pré-objetivo e ante-predicativo. Trata-se de buscar uma aproximação com a fenomenologia de Husserl do *Lebenswelt* na *Krisis*, com a fenomenologia do visível e invisível em Merleau-Ponty e suas noções de *Carne* e *Quiasma* e com Heidegger na analítica existencial. Trata-se de uma etapa menos *transcendental* no sentido de um *a priori* fixo e mais hermenêutica no sentido de uma circularidade interpretativa que buscaria sair da dicotomia sujeito-objeto. Esquematicamente:

Figura 3



A partir desses últimos dois passos, como síntese final do trabalho será abordada a questão sobre a relação entre música e psicose. Definidos em linhas gerais e de forma sistemática os passos metodológicos, me dedicarei agora a abordar e tentar solucionar alguns problemas inerentes ao método proposto.

Esses problemas oscilam entre questões de ordem teórica acerca da fenomenologia enquanto método e questões de ordem prática. São eles:

2.1 Primeiro problema – Redução versus Afinidade – o problema do *ego transcendental*

Esse problema, ao qual intitulei “Redução versus Afinidade” remonta às diferenças de direcionamento sobretudo entre as fenomenologias de Husserl e Merleau-Ponty. Numa primeira etapa do percurso de Husserl, a essência dos fenômenos é passível de ser capturada por uma intuição categorial e que, em última instância, pressupõe um sujeito, o chamado *ego transcendental*. Nesse sujeito apriorístico, em relação de anterioridade ao *sujeito-pessoa*, estariam as regras fundamentais a partir das quais um determinado fenômeno se dá enquanto fenômeno, sendo o *eidós* uma instância normativa, ou seja, as normas para a possibilidade de ser de determinado fenômeno, independentemente de suas variantes. Em outras palavras, independentemente de um quadrado ser grande ou pequeno, apresentar linhas curtas ou grossas, excessos esses pertencentes ao que chamamos de aspecto transcendente, o modo de ser de um quadrado obedece a regras ou condições apriorísticas como ter quatro lados ou ter ângulos retos entre eles, que seriam estariam ligadas ao seu *eidós*. Mas a idéia que quero trazer se refere ao fato de que em Husserl seu método remete a uma *consciência que capta*, num processo que se denomina *redução transcendental*. Em Merleau-Ponty, como veremos mais adiante, não haveria mais *redução transcendental*, mas *afinidade* ou *familiaridade* entre sujeito e objeto. A perspectiva *husserliana* se encaixa de forma muito mais fácil dentro da perspectiva da fenomenologia enquanto metodologia qualitativa, pois segue a idéia de *categorias apreendidas por um sujeito*. Esta tese de doutorado, que dialoga sempre com várias fenomenologias, em muitos momentos fará uso desta terminologia *husserliana*. Mas isso não significa necessariamente um compromisso teórico do trabalho com essa fenomenologia, mas apenas e tão somente uma necessidade prática de sermos em alguns momentos mais “objetivos” ou “categoriais”. Isso não invalida, em minha opinião, momentos menos “objetivos” ou menos “categoriais”, quando

fazemos uso de metáforas ou recursos interpretativos outros, mais distantes de uma apreensão categorial ou busca de definir uma essência.

2.2 Segundo problema – Transcendentalidade versus Imanência sensível – o problema de escapar ou não ao neokantianismo

Esse segundo problema é continuação direta do primeiro. Basicamente reside no quanto podemos ou não escapar ao *neokantianismo*, entendendo o *neokantianismo* como uma doutrina que prega o sujeito como portador de condições *apriorísticas* para o conhecimento, suas categorias transcendentais. Isso leva a uma subjetividade que se resume primordialmente em um sujeito do conhecimento, ainda separado do mundo. A doutrina *husserliana* é, em última instância, *neokantiana*, em que pese também suas influências *cartesianas*. Só na *Krisis* é que Husserl vai tentar escapar do *neokantianismo* e se dedicar a uma fenomenologia chamada genética em contraposição a uma fenomenologia estática, no sentido de buscar os fios intencionais mais primordiais anteriores à cisão sujeito-objeto. Isso se aproximaria de Merleau-Ponty, desde a *Fenomenologia da Percepção* até *O Visível e o Invisível* e da analítica existencial de Heidegger, tendo Binswanger como pano de fundo na clínica psiquiátrica. Cunhei o termo *circularidade interpretativa* ou *hermenêutica* a esse momento de busca do pré-conceitual, do pré-objetivo e do ante-predicativo, fase posterior a uma fenomenologia da delimitação de *a priori*⁵.

Do ponto de vista prático, em muitos momentos não escaparei à transcendentalidade nesta tese, como se fossem possíveis categorias perenes ou a captação de “verdades objetivas”. Saliento que isso mais uma vez ocorre mais por motivos práticos do que por compromissos teóricos. Isso não anularia uma circularidade interpretativa mais comprometida com a descrição livre da imanência sensível dos fenômenos, ou seja, de um ponto de vista que não acredita em captação alguma, pois na medida em que captamos fenômenos em categorias, perderíamos o próprio fenômeno. Não vejo nenhum antagonismo decisivo entre

⁵ Conforme Nelson Coelho Jr, em relação às perspectivas de Merleau-Ponty e Binswanger, “para um (Merleau-Ponty) o ontológico é imanente à experiência sensível, para o outro (Binswanger) é determinado por estruturas *a priori*” (Coelho Jr, 2001, p.16)

uma visão categorial transcendentalista e uma visão hermenêutica existencial, desde que partindo de um ponto de vista pragmático, e entendendo pragmático do ponto de vista rortiano⁶, como contingencial, finito, anti-essencialista e anti-representacionalista. Assim, o compromisso é muito mais um compromisso prático em fazer uso de descrições e redescrições úteis do que chegar a um saber infinito e essencialista.

2.3 Terceiro problema – Sobre a ontologia da música – o problema da música enquanto obra (partitura) e enquanto performance (execução)

Esse já é um problema metodológico inerente à música. A música chegaria a mim, ou inversamente, eu chegaria a ela, através de dois caminhos que apresentam modos de ser bastante distintos. O primeiro seria o modo de ser da música enquanto obra musical - como partitura - através da utilização da notação musical. O segundo seria o modo de ser da música enquanto performance, como quando vou a um concerto ou escuto uma gravação. A esse respeito, convém consultar a ontologia da música explicitada exaustivamente por Roman Ingarden. Esse autor faz uma dissecação fenomenológica desses *modos de ser* da música, trazendo questões importantes em relação a nossa percepção.

A fortiori, no tone formation of a higher degree, for example, a melody of an individual performance of a musical composition, is a “content” of any experience, any process of consciousness. In the corresponding act of perception there is contained a special intention – which we call the non-intuitive content of the act – which is directed to the heard melody. This intention is, of course, something mental, but is also radically different from the heard melody. And not only the content but also the qualities of this intention, which is immanent in the act of auditory perception, are completely different from the qualities of the melody. It is,

⁶ No seu constante e infundável diálogo com Heidegger, Richard Rorty faz críticas veementes à noção de verdade como correspondência. Essa temática está abordada em profundidade em “Ensaio sobre Heidegger e outros”, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999 e em “Contingência, ironia e solidariedade”, São Paulo: Martins Fontes: 2007.

moreover, cognized in a completely different manner than the melody, namely, by performing an immanent reflexive perception, while the individual melody, sounding here and now, is apprehended in a sensible auditory perception. The same can be said of all the elements and features of an individual performance of any musical composition: They are all definite objectivities or objectual features or parts, to which we are intentionally directed when performing an act of perception; but they are not mental “contents”....The musical work is transcendent, in a still higher degree than the performances, to the perceptual experience in which the individual performances are given, and in which and by no means of which and, so to speak, on the basis of which the work is intended and apprehended in its “personal” selfhood. The musical work forms a transcendence of the second degree. For just that reason, musical compositions are nothing mental and nothing “subjective” (that is, belonging to the structure of the subject), but are rather objectivities of an altogether special kind and mode of being...⁷ (Ingarden, 1989, p.21-2)

O trecho acima traz considerações importantes pois, em primeiro lugar, coloca o modo de ser da partitura – obra musical – num grau mais elevado em termos ontológicos. Isso é relevante em termos metodológicos porque, do ponto de vista do senso comum, a partitura poderia ser vista mais como uma mera

⁷ *A fortiori*, nenhum conjunto de notas de um grau mais alto, por exemplo uma melodia de uma performance individual de uma composição musical é o “conteúdo” de qualquer experiência ou qualquer processo de consciência. No ato perceptivo correspondente está contida uma intenção especial – que chamamos o conteúdo não intuitivo do ato – que está dirigido à melodia escutada. Essa intenção é, obviamente, algo mental, mas também é radicalmente diferente da melodia escutada. Mas não apenas o conteúdo, as qualidades dessa intenção, que é imanente no ato da percepção auditiva, são completamente diferentes das qualidades dessa melodia. É, sobretudo, processada cognitivamente de maneira completamente diferente da melodia, no caso pela execução de uma percepção reflexiva imanente, ao passo que a melodia individual, soando aqui e agora, é apreendida em uma percepção auditiva sensível. O mesmo pode ser dito em relação a todos os elementos e características de uma *performance* individual de qualquer composição musical: eles são todos objetos definidos ou traços objetivos, ou partes, aos quais estamos intencionalmente direcionados ao executar um ato perceptivo. Mas eles não são “conteúdos” mentais... A obra musical é transcendente - num grau ainda mais elevado em relação às *performances* - à experiência perceptiva nas quais as *performances* individuais são dadas, e na qual e na base da qual, como condição *sine qua non*, a obra é intencionada e apreendida no seu si próprio “pessoal”. A obra musical forma uma transcendência de segundo grau. Justamente por essa razão, composições musicais não são nada mentais e nada “subjetivas” (isto é, pertencente à estrutura do sujeito) mas objetividades de um conjunto de tipo especial e modo de ser....

prescrição, colocando a *performance* – a escuta musical de uma determinada gravação - numa condição mais favorável e indicada para uma análise fenomenológica. Sobretudo no caso da fenomenologia, que tem grandes afinidades com o fenômeno da percepção. Em relação a essa última, Ingarden separa percepção auditiva de percepção reflexiva imanente, separando uma instância mental de uma instância transcendental. Ingarden coloca a partitura numa *transcendência* mais elevada. Com base nisso, a presente tese não prescindirá da partitura, mesmo a fenomenologia tendo como base a experiência do vivido imediato. A partitura, portanto, não será meramente uma forma de ilustração da música, mais seu fundamento mais puro e um grande reforçador perceptivo da vivência musical.

2.4 Quarto problema – Sobre as fontes documentais

Esta tese tem relações com uma pesquisa baseada em fontes históricas no caso de Schumann e, como toda a pesquisa nesse sentido, precisa estar embasada em dados seguros. Evitei, por conseguinte, utilizar informações prioritariamente de biografias históricas sobre Schumann e utilizei, como recursos seguros, as seguintes fontes:

1. As cartas entre Schumann e sua esposa Clara em três volumes – *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann*, editado por Eva Weissweiler e traduzido do alemão para o inglês por Hildegard Fritsch e Ronald Crawford, publicado pela *Peter Lang, New York*, em 1994
2. O diário de Schumann de 1827 a 1838 – *Tagebücher* em alemão, editados por Georg Eismann e publicado pela *Veb Deutscher Verlag für Musik - Leipzig* em 1971
3. As cartas da juventude de Schumann – *Jugendbriefe* em alemão, organizadas por Clara Schumann e publicadas pela *Breitkopf und Härtel-Leipzig* em 1886 – edição original
4. O diário de casamento de Schumann e Clara de 1840 até a viagem a Rússia – *The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann*, editado por

Gerd Nauhaus e traduzido do alemão para o inglês por Peter Ostwald, publicado pela *Northeastern University Press, Boston*, em 1993

5. *Life of Robert Schumann with Letters 1833-1852*, escrito por Von Wasielewski e A. E. Alger e publicado pela *William Reeves (London)* em 1878
6. *Clara Schumann: An Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letters*, escrito por Berthold Litzmann e publicado pela Macmillan (London) em 1913
7. Partituras: foram coletadas pela biblioteca virtual de domínio público www.imslp.org, cujo acervo conta com edições da Breitkopf Härtel, disponíveis para coleta

2.5 Quinto problema – Sobre a natureza anti-sistemática da investigação fenomenológica frente às metodologias qualitativas da atualidade

A presente pesquisa não é uma pesquisa qualitativa com instrumentos estruturados ou semi-estruturados para coleta e análise de dados, nem uma pesquisa histórica propriamente dita, mas sim uma pesquisa fenomenológica baseada num caso clínico tendo uma triangulação de dados com fontes históricas documentais e dados de partituras para uma análise fenomenológica musical. Diferentemente de pesquisas qualitativas que empregam dispositivos estruturados ou semi-estruturados para coleta de dados, como entrevistas e questionários, não houve, no presente trabalho, uma padronização prévia de coleta, pois entraria em contradição com o escopo de uma investigação fenomenológica propriamente dita onde a captação de dados e a intuição de categorias não obedeceria a uma padronização temporal do tipo “período específico de coleta de todos os dados” e “período posterior para análise de todos os dados coletados”, como se fosse possível, a partir da fenomenologia, separar esses períodos. No meu entender acerca da fenomenologia enquanto método, não é possível separar esses momentos, pois a fenomenologia traz a idéia primária de um contato imediato com o que aparece, com momentos reflexivos e novos contatos imediatos concomitantemente. Assim, à medida em que os dados foram coletados de fontes

bibliográficas, diários, cartas e partituras, a análise foi prosseguindo concomitantemente com novas apreensões, bem como circulando interpretativamente. Nesse sentido, este trabalho é mais fiel à fenomenologia do ponto de vista epistemológico filosófico do que a uma sistematização do método fenomenológico em pesquisa qualitativa. Assim, método e objeto caminharam juntos e não um antecedendo o outro. Isso não significa que a pesquisa não possui uma sistemática, apenas uma sistemática diferente do habitual.

Feitas todas essas considerações metodológicas, parto então para o trabalho propriamente dito, começando por uma exposição do conceito de fenomenologia a partir de Heidegger.

3 O conceito de fenomenologia a partir de Heidegger

Uma ampla e detalhada conceituação de fenomenologia foi descrita por Martin Heidegger na primeira parte de *Ser e Tempo*. Heidegger separa inicialmente as noções de *fenômeno* e *logos*, para em seguida sintetizar o conceito de fenomenologia. A noção de *fenômeno* estaria relacionada a “o que se mostra em si mesmo...” (Heidegger, 2004, p. 58) ao passo que a noção de *logos* teria como base o “deixar e fazer ver...” (Heidegger, 2004, p. 63). Estes seriam os movimentos mais originários embutidos nessas noções. Algumas considerações adicionais merecem ser citadas. Dentre elas, o fato de que “o que se mostra em si mesmo...” (Heidegger, 2004, p. 58) pode tanto aparecer, ser aparência ou manifestação quanto ocultar-se e obscurecer-se, sendo naturais ambas as formas (aparecer e ocultar) de ser dos entes. Além disso, o “deixar e fazer ver...” (Heidegger, 2004, p. 63) pode tanto indicar razão e fundamento, no sentido de algo que sempre está presente em toda interpelação e discussão, como também relacionamento e proporção, no sentido de algo que se tornou visível em sua relação com outra coisa (Heidegger, 2004, p. 64-5). Feitas estas considerações, a noção heideggeriana de fenomenologia se aproximaria de “deixar e fazer ver o que se mostra em si mesmo”, em outras palavras “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo” (Heidegger, 2004, p. 65).

Diferentemente de Husserl, a noção *heideggeriana* de fenomenologia constitui uma extrema radicalização da própria fenomenologia husserliana, mergulhando o ente em contato direto e imediato com o mundo, não mais restando espaço para a noção de consciência, com seu resíduo idealista⁸.

⁸ *Ser e Tempo* de Martin Heidegger é uma obra que coloca a questão do conhecimento num enquadramento radical, tanto pela recusa da noção de consciência pura de Husserl e por enfrentar toda uma atmosfera neokantiana ao seu redor. A ontologia fundamental proposta por Heidegger busca uma nova maneira de conceber a noção de teoria, na medida em que se ancora na hermenêutica, tendo como fundo as noções diltheanas de *historicidade* e *mundo da vida*. Heidegger se interessa pelos impasses das teorias da consciência, a fim de desenvolver sua própria teoria. Heidegger pretende demolir as fundações metafísicas impostas pelas ontologias tradicionais. Para tanto, sua hermenêutica da finitude tem como base a exclusão da noção de *Deus* e a exclusão das verdades eternas como fundamento, ou seja, como hipóteses com algum privilégio além da própria finitude do conhecimento. Nessa mesma linha, a noção de *mundo natural* também é abandonada pela analítica existencial. Mundo, portanto, seria a nossa própria versão de mundo, ao contrário de um conceito externo e concreto de mundo. E, portanto, não seria na relação entre *Deus* e *mundo*, paradigma de todas as ontologias tradicionais criticadas por Heidegger que se revelariam os enigmas centrais da existência. São justamente essas duas noções abandonadas por Heidegger que serviriam de base para as teorias da consciência. Em outros termos, a noção de uma fundação eterna e imutável (*Deus*, *Verdade*, *Ideia*, *Sujeito Transcendental*, *Cogito*, *Saber Absoluto*, *Inconsciente*, *Técnica*, etc) e a noção de objeto (*mundo*, algo externo e separado do sujeito) seriam os alicerces das teorias do conhecimento a partir das ontologias tradicionais. Mas *mundo*, não mundo natural, seria uma noção central para Heidegger, constituindo um horizonte de compreensão, um existencial no sentido da analítica existencial. Juntamente com *mundo*, toda a hermenêutica da finitude seria fundada na *praxis*, na ação como motor central no horizonte da compreensão. A teoria seria, portanto, uma prática do *ser no mundo*. Seria justamente o existir, o fazer, o *estar-aí-no-mundo*, que seria anterior a toda e qualquer teoria do conhecimento e anterior a toda e qualquer subjetividade fundante. Mas essa evidência estaria encoberta, ocultada. Encoberta pela cotidianidade, pela alienação diária e até pela linguagem predicativa e separadora em sujeito e objeto. Heidegger atacará Husserl, mostrando que o *mundo* não seria mais capturável pela intuição de categorias, não seria mais passível de ser reconduzido à consciência como conhecimento apodítico. Ataca assim a concepção essencialista de Husserl e todo o ranço da tradição metafísica que viria junto com esse essencialismo. Nessa linha, criticando Descartes, o *mundo* não mais poderia ser espelhado pela consciência, na medida em que a própria noção de consciência estaria diluída no *estar-aí-no-mundo*. Um mundo não espelhável corrói então a noção de representação, sobretudo a noção de verdade como correspondência entre representação e coisa representada. Assim, o percurso de Heidegger iria das representações às coisas mesmas como mundo, no horizonte da compreensão humana. Assim, o conhecimento para Heidegger seria uma *praxis* de *estar-aí-junto-às-coisas*, não uma capacidade cognitiva de apreender categorias essenciais, passíveis de serem representadas numa mente, num sujeito transcendental fundamental. Seria portanto a digressão, o discursar sobre as contingências da finitude, ao contrário das essências necessárias da eternidade. O conhecimento, portanto, não se daria num ente eterno fora do mundo. Por isso, o exercício hermenêutico como prática do conhecer, só se torna viável a partir da exclusão da teologia (*Deus*, ente eterno) e do mundo natural (*mundo* fora do ente) como fundamentos. É a partir dessas considerações que se pode pensar na idéia de um método tendo como base uma fenomenologia existencial. Nesse sentido, Heidegger ao criticar Husserl passa das metáforas da luminosidade (transparência, espelhamento, reflexão) para a metáfora geométrica (círculo da compreensão). Assim, a teoria se transformaria em uma compreensão do *ser no mundo* e o pensamento se transformaria numa *práxis*. Método e objeto seriam pensados em uma totalidade, dentro do círculo da compreensão, ou seja, na linguagem. Teria como base a busca de um conhecimento aquém do discurso (a dimensão antepredicativa) e além das teorias da consciência. Mas método e objeto não estariam separados como nas epistemologias tradicionais ainda contaminadas pela tradição. O estar a caminho do objeto seria concomitante à procura de um caminho. Romper-se-ia o paradigma de separação entre sujeito e objeto. Nesse *estar a caminho* e à procura, haverão sempre momentos de encobrimento, de ocultação do fenômeno, daí a necessidade de uma relação circular prática onde o *estar-aí* instaura o mundo e por ele é instaurado. Outra questão relevante acerca de um método a partir de uma fenomenologia existencial seria pensar método e objeto numa relação circular sem privilegiar um momento como ponto de partida. Seria um contínuo movimento de entrar em contato com transparências provisórias que sempre terão de ser refeitas, a partir de um horizonte inesgotável. Com base nessas considerações, esta tese estará sempre em uma certa tensão com a própria tradição acadêmica do conhecimento, que tende no final a construir um observador imparcial

Entretanto a fenomenologia de Merleau-Ponty, embora não se propondo a se tornar uma ontologia, se aproximaria mais da concepção *heideggeriana*. É na sua *Fenomenologia da Percepção*, e na imediaticidade e originariedade do contato entre eu e mundo, que Merleau-Ponty se aproximaria da fenomenologia de *Ser e Tempo*. Diferentemente de Husserl, em que o ego transcendental seria o ponto chave da possibilidade de significação embutida na fusão sujeito-objeto, Merleau-Ponty acentua a *co-naturalidade* como chave da possibilidade de significação, tendo como base uma afinidade entre sujeito e objeto, entre eu e mundo (Merleau-Ponty, 2006, p.296). O significado co-nasceria a partir dessa relação de afinidade, e não seria mais ditado pelo sujeito. Em última instância, poderia até se considerar que se nessa ordem de elementos fundidos – sujeito e objeto – alguém viesse anteriormente, seria o objeto anterior ao sujeito; em outras palavras, o sujeito seria projeto do objeto e não o objeto como ditado pelo projeto de um sujeito/ego transcendental.

O presente texto encontrará sempre um foco de tensão e conflito, que transitará sempre entre fenomenologias transcendentais e existenciais, entre os *a priori* - construídos após um trabalho fenomenológico-descritivo - e a circularidade de uma hermenêutica fenomenológica contrária a toda e qualquer intuição categorial. Em outros termos, entre a *transcendentalidade* inerente à utilização da fenomenologia aplicada como método da estética e da psicopatologia e a *imanência sensível* dos fenômenos na perspectiva da fenomenologia existencial.

3.1 Da fenomenologia à estética fenomenológica

A partir da diferenciação da fenomenologia existencial de Merleau-Ponty, foi possível o surgimento de uma fenomenologia da experiência estética através dos trabalhos do fenomenólogo francês Mikel Dufrenne. Concordando com as premissas de Merleau-Ponty, Dufrenne constrói sólidas bases de uma fenomenologia da experiência do contato vivencial com as obras de arte, com especial destaque à experiência vivencial musical (Dufrenne, 1967, p.314-44;

dos fatos, mesmo nas metodologias qualitativas. Tensão inevitável em se tratando da relação entre existencialismo e mundo instituído.

1998, 78-88). Muito recentemente, nos anos oitenta, o fenomenólogo americano Thomas Clifton aprimora e expande as conseqüências dos trabalhos de Merleau-Ponty e Dufrenne, construindo uma proposta mais detalhada da fenomenologia da música, enfatizando as dimensões de tempo, espaço, afetividade e jogo de elementos. Nesse percurso da fenomenologia filosófica à fenomenologia aplicada à experiência da música, destacamos as seguintes contribuições para o tema:

1. A fenomenologia transcendental husserliana - A noção de retenção e protensão
2. A fenomenologia existencial em Merleau Ponty - A afinidade entre sujeito e objeto e a temática da conaturalidade
3. A estética fenomenológica em Mikel Dufrenne - A noção de objeto estético
4. A fenomenologia aplicada à escuta musical proposta por Thomas Clifton - As dimensões tempo, espaço, afetividade e jogo de elementos

3.1.1 A fenomenologia transcendental husserliana - A noção de retenção e protensão

Husserl tem como ponto de partida, em sua *Idéias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica*, a noção de mundos que se interpõem, que perfilam e que se movimentam o tempo todo em nossa consciência. Seriam mundos deslizantes concomitantes que se movimentariam segundo nossos atos de consciência – percepção, imaginação, lembrança, etc. *Husserlianamente* falando, nós seríamos essa movimentação nos horizontes desses inúmeros mundos que vão se atualizando e se virtualizando. Movimentação não só do ponto de vista espacial, mas também do ponto de vista temporal.

O que ocorre com o mundo que até aqui apresentei na ordem do ser na presença espacial, também ocorre em relação à ordem do ser na sucessão do tempo. O mundo que agora está à minha disposição, e manifestamente em todo o agora em que eu estiver desperto, tem um horizonte temporal infinito, tanto numa direção como noutra, tem seu passado e seu futuro conhecidos e desconhecidos, imediatamente vivos e sem vida (Husserl, *Idéias*

para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica, 2006, p. 74)

O fundamento dessa movimentação de mundos, onde aí também se incluiria o mundo circundante natural e nossa atitude natural em relação a ele, seria a noção de fluxo de vividos proposta anteriormente em outra obra, as *Lições elementares para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*, escrita em 1905. Nesse texto Husserl faz uma análise fenomenológica do tempo enquanto fluxo, mais precisamente como fluxo de vividos. Assim toda a consciência, no sentido fenomenológico, estaria atada ao tempo, a uma sucessão ou concomitância de vividos temporais, estando cada vivido ligados uns aos outros. Eles estariam numa espécie de trama tecidual, podendo estabelecer diversos tipos de relações entre eles. O modo fundamental de acesso a essa trama seria a reflexão, o direcionamento do eu para os vividos e a constatação da necessária referência dos vividos ao eu. No nível da imanência, essa referência ao eu seria uma referência a um eu transcendental, também chamado de ego transcendental, que faz referência a um observador ideal⁹.

É importante salientar que a reflexão no sentido husserliano não tem nada a ver com noções intelectuais de reflexão como processo *mediato* como notado em outras escolas filosóficas, como um processo intelectual onde são procedidas várias “rotações” ou “dobras” do pensamento. A esse respeito, na segunda meditação cartesiana, Husserl faz severas ponderações acerca da idéia de transformar a consciência em objeto de estudo através de uma ciência de conceitos fixos. Também nessa meditação, Husserl alude à idéia do fluxo de vividos como um fluxo heraclitiano, um movimento fugidio que nunca retornaria a si. (Husserl, 2001, p. 67).

A reflexão fenomenológica seria então a condição sobre a qual todo o vivido que não se tem “sob o olhar” passaria a ser “notado”, constituindo um objeto para o eu. O olhar reflexionante também passaria a ser um vivido, um novo vivido. Num

⁹ Essa referência ao ego transcendental se refere em Husserl muito mais a uma subjetividade transcendental do que a um ego de plenas posses e controles sobre os fenômenos. Seria muito mais um princípio de interioridade do fluxo, um testemunho último com supremacia perante todo e qualquer ponto de vista exterior.

primeiro momento como efetivamente vivido, do irrefletido ao refletido, o que Husserl chama de “agora” que também se daria como “tendo sido há pouco”, no chamado processo de retenção que falaremos adiante. Mas essa passagem do irrefletido para o refletido, faz Husserl aludir à idéia de uma certa transformação ou modificação de consciência, da orientação do ato de consciência. Isso é relevante na medida em que a percepção imanente seria então uma reflexão, onde a partir de uma mudança do olhar, haveria uma transformação do olhar para algo dado em um determinado momento da consciência “para a consciência desse algo” (Husserl, 2006, p. 171). Mais adiante, a idéia de reflexão não se limitaria ao vivido perceptivo imediato, podendo se aplicar à recordação de algo.

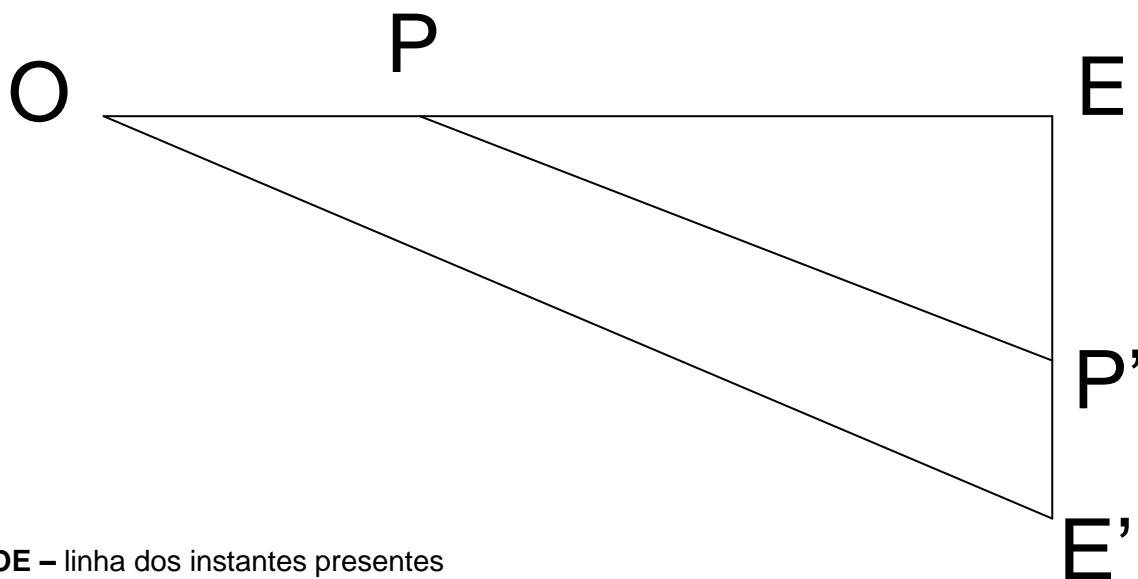
... ao recordar o decorrer de uma peça musical, esta vem primeiro irrefletidamente à consciência no modo do “passado”. Faz parte, no entanto da *essência* de algo assim conscientizado a possibilidade de refletir sobre o seu ter-sido-percebido. Igualmente para a expectativa, para a consciência que olha na outra direção, na direção daquilo que “virá”, subsiste a possibilidade de essência de desviar o olhar disso que virá para o seu será-percebido. (Husserl, *Idéias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica*, 2006, p. 172).

Assim Husserl vai delimitando todo esse fluxo do devir que constitui o vivido. Nesse fluxo haveria uma geração originária, partindo de uma essência, de um *eidos* que não se alteraria. O fluxo teria uma fase fluida da originariedade, como consciência de um “agora”, mas um fluxo constante de recordações primárias e expectativas primárias como consciência de um “antes” e de um “depois”. Os termos recordação primária e expectativa primária já trazem a idéia de uma fundamental diferenciação entre processos primários – a retenção e protensão – e processos secundários – a recordação e a expectativa inatualizada do futuro.

Os conceitos de retenção e protensão foram propostos por Husserl em seu livro de 1905, as *Lições elementares para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Nesse texto, fica determinada a equivalência entre tempo e fluxo: tempo é fluxo e fluxo é tempo. Em outras palavras, um constitui o modo de ser do outro. Também ficaria determinado nesse texto a noção do caráter temporal

toda e qualquer vivência e noção de um tempo único, englobante de todos os acontecimentos e onde se daria a realidade. O fundamento da vivência temporal, ou da consciência fenomenológica do tempo, estaria no conceito de retenção. A retenção seria o que ocorre logo após ter se desenrolado em nós a recepção de um processo temporal. Mesmo já ultrapassado esse tempo, nós o retemos. A retenção não equivale necessariamente à duração real do fato temporal. Um exemplo significativo seria a percepção de uma melodia musical. A cada audição de uma determinada nota, fica retido em nossa consciência (fluxo de vividos) o fluxo melódico anterior enquanto uma totalidade, o que Husserl denominaria “consciência do agora mesmo passado” (Husserl, 1994, p. 64). A retenção teria uma dupla intencionalidade. Haveria uma intencionalidade *através* das fases como consciência do “ainda” e uma intencionalidade *voltada para a totalidade* do fluxo, para a constituição do objeto imanente, a retenção como recordação primária. Husserl propõe um diagrama para representar a estrutura fenomenológica do tempo.

Figura 4



OE – linha dos instantes presentes

OE' – descida na profundidade

EE' – contínuo das fases (o instante presente com seu horizonte de passado)

(Husserl, 1994, p. 61)

O segmento EE' seria a consciência da duração OE empurrada para o passado, colocada em uma perspectiva segundo as retenções que se deram ao longo do vivido. Seria o ponto final da consciência de duração. O segmento OE' representaria o ponto originário O numa sequência de estados perspectivos ao longo da duração. Esse esquema retomaria a noção de uma dupla intencionalidade na estrutura transcendental do tempo. A cada instante teríamos uma consciência do através das fases, o "ainda", e uma consciência de uma totalidade através das retenções. Da mesma forma, Husserl proporia o termo protensão a essa expectativa futura em relação ao fluxo temporal. Tanto esse passado em profundidade quanto essa antecipação do devir futuro estariam na estrutura fenomenológica transcendental do tempo. Entretanto, o conceito de retenção tem uma importância mais fundamental na medida em que traz à tona a noção de intencionalidade. Essas são relevantes nesse texto, na medida em que serão retomadas na fenomenologia aplicada à música de Thomas Clifton, como veremos adiante.

3.1.2 A fenomenologia existencial em Merleau Ponty - a afinidade entre sujeito e objeto – a temática da conaturalidade

A filosofia *merleau-pontiana* caracteriza a empreitada fenomenológica não como a explicitação de um ser anterior aos fenômenos, mas sobretudo a busca da fundação do ser. Haveria, assim, um ser antes do conhecer, uma espécie de reencontro do contato ingênuo com o mundo para aí darmos um estatuto filosófico ao mesmo. Contrariando Husserl, Merleau-Ponty recusaria a noção de um ego transcendental para se apoiar na facticidade direta, na presença do dado visado, que residiria na experiência sensível. Haveria também uma recusa da noção de causalidade e uma valorização da noção de irreducibilidade de cada ordem do real, estando o princípio fundamental na originalidade irreducível das estruturas. Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção*, salienta que a percepção traria, a cada momento, uma *re-criação/re-constituição* do mundo; tendo como base o campo perceptivo; este constituiria uma superfície de contato enraizada no mundo e teria uma influência direta sobre a subjetividade. A partir de uma crítica

ao empirismo, Merleau-Ponty busca retirar o corpo e o eu empírico do papel de objeto atribuído a eles. Ele prossegue sua exposição postulando que todo o ato reflexivo se daria sobre uma base pré-pessoal (consciência pré-pessoal). Seria um pré-sujeito que se imbricaria com um pré-objeto, estando a significação no imbricamento desses dois. Nesse sentido, o filósofo alerta para a necessidade de uma alternativa entre o empirismo e o idealismo, uma nova postura que não desemboque no em-si empirista e na volta absoluta do sujeito no para-si: “A sensação não é um estado ou qualidade, nem consciência de um estado ou qualidade” (Merleau-Ponty, 2006, p. 281).

Merleau-Ponty passa a direcionar sua argumentação para a noção de que as sensações estariam sempre inseridas num modo-de-ser no mundo, numa certa montagem pelo qual o sujeito é adaptado ao mundo. A experiência mundana do homem seria anterior a qualquer pensamento acerca do mundo, o próprio mundo se imporia em toda sua evidência sendo esta a derradeira experiência primeira. Então a noção de redução nessa ótica não teria como foco o retorno a um ego transcendental como em Husserl, mas fundamentalmente voltar ao mundo, encontrar a mundanidade das próprias essências. Assim, a subjetividade merleau-pontiana seria uma subjetividade caracterizada por um sujeito-corpo-sensação-modo-de-ser-no-mundo: “...o azul é aquilo que solicita de mim uma certa maneira de olhar...é um campo ou atmosfera oferecida à potência de meus olhos e de todo o meu corpo” (Merleau-Ponty, Fenomenologia da Percepção, 2006, p. 284).

Mas de onde viria a significação na ótica *merleau-pontiana*, levando-se em conta uma rejeição tanto do empirismo quanto do idealismo? É nesse momento que o filósofo apresenta sua noção de conaturalidade, fundamento de sua fenomenologia e o ponto de discórdia em relação à perspectiva *husserliana*. Mais do que uma significação motora e vital, o sensível seria o próprio ser no mundo e a sensação é tida como uma comunhão. É aí que se estabelece um jogo contínuo, uma troca constante entre sujeito e objeto. O último solicitando uma forma de existência, um certo modo-de-ser, cabendo ao primeiro interagir com o mundo proposto pelo objeto via sensação, o sujeito entraria em sintonia e faria seu o modo-de-ser do objeto, encontrando neste suas regras. Assim, Merleau-Ponty

tenta superar a dicotomia sujeito-objeto e propõe retornar ao mundo vivido aquém do mundo objetivo a fim de reencontrar os fenômenos, a camada de experiência viva, onde o outro e as coisas nos seriam dados, propondo o sistema *eu-outro-as coisas* no estado nascente. Passa, assim, a defender uma forte afinidade entre sujeito e objeto, entre o eu e o mundo, onde o significado co-nasceria dessa interação.

...a unidade do sujeito ou do objeto não é uma unidade real, mas uma unidade presuntiva no horizonte da experiência; é preciso reencontrar, para aquém da idéia de sujeito e da idéia do objeto, o fato de minha subjetividade e o objeto em estado nascente, a camada primordial em que nascem tanto as idéias como as coisas. (Merleau-Ponty, 2006, p. 296)

Através dessa concepção tão interdependente entre o eu e o mundo, a filosofia *merleau-pontiana* visa transcender a problemática sujeito-objeto herdado do empirismo e do idealismo, escapando assim da proposição de um *modo de ser* estático e determinado das coisas e *um modo de ser* que mobilizaria uma espécie de espírito absoluto independente do mundo perceptível externo.

...o sensível me restitui aquilo que lhe emprestei, mas é dele mesmo que eu o obtivera. Eu, que contemplo o azul do céu, não sou diante dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdobro diante dele uma idéia de azul que me daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele “se pensa em mim”, sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado...” (Merleau-Ponty, 2006, p. 289)

Num momento posterior, em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty explora com maior profundidade ainda essa zona de imbricamento entre o eu e as coisas, o corpo e o mundo. Desenvolve, com um talento descritivo notável, essa intersecção entre o sujeito e o objeto. Propõe uma nova metáfora, a *Carne*.

...Se, reciprocamente, apalpa e vê, não é porque tenha diante de si os visíveis, como objetos: eles estão em torno dele, até penetram em seu recinto, estão nele, atapetam por fora e por dentro seus olhares e suas mãos. Se os apalpas e vê, é unicamente porque, pertencendo à mesma família, sendo, ele

próprio, visível e tangível, utiliza seu ser como meio para participar do deles, é porque cada um dos dois seres é para o outro o arquetípico, e os corpos pertencem à ordem das coisas assim como o mundo é a carne universal... (Merleau-Ponty, 2005, p. 134)

Merleau-Ponty passa a pensar mais profundamente nesse *entre*, nessa zona intermediária que faz com que percamos nossa habitual tendência a separar as coisas como meras exterioridades. É como se ele buscasse uma linguagem comum ao sujeito e ao objeto, ou como se tentasse romper esse derradeiro limite. A carne seria essa “textura que regressa a si e convém a si mesma” (Merleau-Ponty, 2005, p. 142). Nessa mesma obra, Merleau-Ponty resgata uma noção que já tinha abordado na sua *Análise do Comportamento*, noção que se aproximará do *a priori* de Dufrenne, e que terá utilidade nesta tese. Trata-se da noção de *Gestalt*. Esta é concebida não como uma essência ou idéia, mas um “não-sei-o-quê que anima o contorno” (Merleau-Ponty, 2005, p. 193). A *Gestalt* não seria a-espacial ou a-temporal mas “escaparia ao espaço/tempo como série de acontecimentos em si” (Merleau-Ponty, 2005, p. 142). Ela estaria reinando por toda parte, mas nunca poderia dizer “está aqui” (Merleau-Ponty, 2005, p. 142). Enquanto Merleau-Ponty trabalha essa noção pela sua indefinível, em termos conceituais tradicionais, porém consistente, *presença*, Dufrenne vai desenvolver seu *a priori* numa releitura e transformação das restrições impostas ao *a priori kantiano*. É uma das temáticas a ser desenvolvida a seguir.

3.1.3 A estética fenomenológica em Mikel Dufrenne - A noção de objeto estético

Concordando com a noção de afinidade e co-naturalidade entre sujeito e objeto defendida por Merleau-Ponty, e direcionando seus esforços para uma estética fenomenológica, Mikel Dufrenne determina um estatuto do objeto estético, sua própria vocação. Defende que a obra de arte seria, essencialmente, um objeto a ser percebido, encontrando tanto a plenitude do seu ser como o seu próprio valor na plenitude do sensível (Dufrenne, 1998, p.51). Defende, também, que o

sentido do objeto estético estaria ligado ao estilo, enquanto uma maneira de fazer como maneira de dizer, propondo um sentido não conceitualizável, implícito e totalmente envolvido no sensível. Seria um sentido nascente, irrefutável, mas sem prova. Para Dufrenne o sentido seria, de certo modo, *um pré-sentido*. Ele resumiria e expressaria, através de uma qualidade afetiva inexprimível, a totalidade sintética de um mundo.

...A cadeira de Van Gogh não me conta uma história das cadeiras, ela me oferece o mundo de Van Gogh, o mundo no qual as paixões têm uma cor porque as cores são paixões...o objeto estético significa – ele é belo com condição de significar – certa relação do mundo com a subjetividade, uma dimensão do mundo; ele não me propõe uma verdade a respeito do mundo, ele me descortina o mundo como fonte de verdade... (Dufrenne, 1998, p. 52-3)

Objeto estético e mundo

O mundo seria o fundo de todos os fundos. A idéia de mundo seria vivenciada como uma experiência imediata de um horizonte imanente a todo e qualquer objeto real. Na medida em que o mundo é a garantia do objeto, esse fundo de todos os fundos seria a garantia da forma. O objeto não só perfilaria sobre o mundo, ele chamaria para si o mundo e o confirmaria. No caso do objeto estético, ele se negaria a estar integrado à cotidianidade do mundo. O seu fundo seria próprio e os objetos ao redor deles estariam para confirmar sua originalidade e propriedade. Assim a percepção estética estaria muito mais destinada a isolar e separar o objeto estético do que necessariamente ligá-lo a outros objetos, preservando assim sua total autonomia. Da mesma forma, a percepção estética instauraria um fundo próprio ao objeto estético, uma certa região do espaço e do tempo que a nossa atenção circunscreveria. Seria uma espécie de *epoché* do objeto estético, onde tudo o que não lhe pertence seria colocado entre parênteses e tudo que chamasse à realidade seria tido como inoportuno. Essa operação desrealizaria o real, mas lhe daria ampla autonomia. Seria uma autonomia que num certo grau escaparia ao determinismo histórico, sendo que sua criação não se explicaria inteiramente pelas circunstâncias ao redor da criação, nem pelo

conhecimento da psicologia do autor. Da mesma forma, o devir futuro de uma obra de arte também não seria explicado completamente pelo contexto histórico.

Assim o objeto estético traria consigo uma negação do mundo cotidiano e uma eternidade própria. Em que pese isso, o objeto estético necessitaria de um corpo material para se manifestar. Isso é evidente nas artes que são executadas - as artes performáticas - como a música e o teatro. A forma seria o imutável em cada interpretação que pode receber diferentes corpos para se manifestar. O objeto estético, ao negar o mundo cotidiano, constitui seu próprio mundo e transcende sua condição de coisa ou objeto qualquer. Ele propõe ao mundo seu próprio mundo. Ele expressaria a consciência do artista, expressando uma subjetividade. Assim se justificaria porque existiria tão forte identificação entre o mundo do objeto estético e o mundo do seu autor – por exemplo: o mundo de Van Gogh, o mundo de Schumann, etc.

Mas quais seriam as qualidades *apriorísticas* desse mundo? Essa atmosfera que conferiria unidade ao mundo proposto pelo objeto estético teria como qualidade o sentimento ou *a priori* afetivo. Essa coesão interna ou atmosfera de mundo só se justificaria pela lógica do sentimento. Além disso, tal mundo não seria concebido como uma estrutura segundo espaço e tempo, mas seria potência de espaço e de tempo como de objetos. Um princípio de espaço e tempo próprio, a expressão de um espaço e tempo pré-objetivo. Com relação ao tempo, é interessante tomar como exemplo o objeto musical. Haveria uma duração própria do objeto musical onde o tempo objetivo só seria um meio exterior ao objeto para fazer aparecer esta temporalidade interior de um mundo sem objeto (pré-objetivo). O tempo objetivo – mostrado e dito, mas não vivido – seria um tempo sem temporalização.

Mas como seria a relação entre a expressão e a representação? A expressão seria a própria possibilidade da representação, ela precederia e anunciaria a representação. Por sua vez, a representação seria a realidade da expressão. Assim a estrutura do objeto estético seria composta pela junção da expressão e da representação, além do estilo que lhe daria forma. O mundo da representação necessitaria do mundo da expressão pois esta traria a unidade na

multiplicidade. No caso da expressão musical, esta não resultaria dos objetos representados, ela *tenderia a* suscitar representações, *pré-imagens* que invocariam um mundo. A expressão, assim, transfiguraria a representação conferindo um sentido inesgotável, finito mas ilimitado, diferentemente da realidade.

Numa tentativa de aproximar sua fenomenologia estética da fenomenologia existencial *heideggeriana*, Dufrenne compara o movimento da expressão com a noção de *transcendência do Dasein*. Expressar seria então transcender-se através de um sentido e a luminosidade – qualidade de uma atmosfera – faria surgir uma nova visada do objeto (Dufrenne, 1967, p.247). O princípio de tempo e espaço expressos pelo objeto estético pela estrutura e pelos artifícios da representação convidariam o expectador a se associar, fundando a objetividade do tempo e garantindo a intelegibilidade do discurso. A música por ser não representativa nos faria acender diretamente a uma atmosfera. O objeto estético, considerado como uma coisa que se ultrapassa através de seu sentido, pode ser considerado um *quase-sujeito*.

Os *a priori* afetivos

O sentimento no sentido da estética fenomenológica em Dufrenne seria uma resposta a uma determinada estrutura afetiva do objeto, uma propriedade do objeto. Isso fundaria a noção de que todo *objeto é para um sujeito*. As qualidades afetivas seriam uma forma de se constituir em totalidade e como resultariam numa atmosfera própria a cada objeto estético, elas são designadas de forma antropomórfica: a tragicidade de MacBeth, a serenidade de Bach, etc. Essas qualidades afetivas caracterizariam uma certa atitude de um sujeito complementar a uma certa estrutura do objeto. Dufrenne recorda a noção de *a priori* de Kant colocando-o como a característica de um conhecimento que logicamente – e não psicologicamente – seria anterior à experiência, reconhecendo-se nele as características de necessidade e universalidade. Entretanto, invertendo a relação do *a priori* não partindo somente do sujeito, mas partindo também do objeto, Dufrenne chegaria a uma tripla determinação (Dufrenne, 1967, p.546): o *a priori*

seria primeiro constituinte do objeto e não conhecimento em-si; em seguida, seria, no sujeito, um certo poder de se abrir ao objeto e de pré-determinar a apreensão do mesmo – em termos existenciais - e, por fim, faria do objeto um conhecimento em si-mesmo *apriorístico*. Dentro dessa reciprocidade (sujeito-objeto) haveriam três patamares relacionados, a cada um, a um aspecto do sujeito e um aspecto do objeto. Seriam os patamares da presença, da representação e do sentimento. Corresponderiam no objeto aos aspectos vivido, representado e sentido, e no sujeito à atitude vivente, pensante e senciente (Dufrenne, 1967, p.546-7). Nesse aspecto, Dufrenne associa três formas do sujeito se relacionar com o objeto e do objeto se revelar ao sujeito: no nível da presença, no sentido *merleau-pontiano* da estrutura de mundo vivida pelo corpo próprio - o *a priori corporal*; no nível da representação, como possibilidade de um conhecimento objetivo do mundo objetivo no sentido kantiano; e no nível do sentimento, pelos *a priori afetivos*, que se abrem a um mundo vivido e sentido em primeira pessoa por um si profundo – um *eu profundo* (Dufrenne, 1967, p.548). Então a relação entre presença, representação e sentimento, estariam relacionadas no sujeito ao corpo, a um sujeito impessoal e a um si profundo.

Voltando à questão envolvendo expressão e representação, a qualidade ou *a priori* afetivo constituiria a alma do mundo expresso, o que o animaria. Assim o *a priori* afetivo traria uma revolução na estética na medida em que através do mundo expresso por uma obra de arte, seu autor se expressaria não ao *sujeito impessoal do conhecimento de Kant* – e que portaria uma relação com o *mundo impessoal da experiência objetiva* – mas a uma pessoa concreta que não estaria mais numa relação com o mundo impessoal da experiência objetiva, mas com um mundo que lhe é próprio onde o outro só penetraria em se comunicando com ele, a posição de um sujeito em face das coisas, no seu modo de ser no mundo. O deslocamento proposto vai mais longe, não se trataria de um mundo a ser conhecido, mas de um mundo que é expressão de um sujeito, um mundo que emanaria de um sujeito, que o prolonga e o revela, onde o sujeito se reconheceria numa relação existencial de identidade. Não se trata apenas de identificar o ato da criação de uma obra ao seu autor, mas uma determinada atitude existencial a partir da qual esse mundo

pode aparecer. Daí novamente a idéia de expressá-lo antropomorficamente ou pelo autor: a serenidade do mundo de Bach, a violência patética do mundo de Beethoven, etc. Mais profundamente, não falaríamos apenas de um mundo de determinado artista, mas de uma cosmologia, de uma teoria de mundo (Dufrenne, 1967, p.557)

Mas o deslocamento pode ser mais radical ainda. Foram propostos dois momentos: a subordinação da obra ao autor e a autonomia do objeto estético frente ao espectador. A autonomia do objeto estético o coloca em posição de solidariedade com o espectador mas a subordinação da obra ao autor ainda traz um último refúgio idealista. Esse refúgio é destruído por Dufrenne quando este considera que o autor – artista - também, solidariamente, se subordina à obra, que o autor se expressa pelo mundo da obra mas o mundo da obra também se expressaria em si (Dufrenne, 1967, p.558). Sujeito e mundo se tornam solidários – mundo de um sujeito e subjetividade de um mundo (Dufrenne, 1967, p.558). Assim o *a priori* afetivo seria uma qualidade anterior a esses dois aspectos. Entre Beethoven e o mundo de Beethoven, a qualidade afetiva passível de ser expressa pelo *a priori* afetivo seria *pré-beethoveniana*, um sentido pré-objetivo. Assim a violência patética seria uma característica de Beethoven ou da escrita *beethoveniana*? Seria anterior às duas, mas *pré-condição* para ambas. Por isso o *a priori* afetivo tornaria possível a afinidade entre sujeito e objeto.

Posteriormente, Dufrenne, de qualidade afetiva passa a falar de categoria afetiva. Enfatiza o caráter quase inapreensível por vezes que o sentimento pode se mostrar, sobretudo quando temos certeza dele, mas não conseguimos nomeá-lo imediatamente. Enfatiza também que o saber do sentimento é imanente ao mesmo e não resulta de uma generalização empírica (Dufrenne, 1967, p.578 e 580). O sentimento reanimaria o saber e este tornaria o sentimento inteligente. Salaria que a reflexão após o sentimento é necessária mas não descaracteriza o caráter imanente do saber do sentimento, apenas seria necessária na explicitação do mesmo. Dufrenne destaca que a categoria afetiva seria mais geral que as qualidades afetivas singulares, mas não resultado de uma generalização (Dufrenne, 1967, p. 578 e 580). O aspecto geral não destruiria o essencial do

aspecto singular, a tragicidade, por exemplo, seria uma categoria do trágico da singularidade humana. Mas a tragicidade advém de um sentimento imediato, como saber imanente. Supõe sempre um mundo e um sujeito, supõe um mundo concreto e um sujeito concreto, mas não um concreto encarnado, mas um concreto possível. Supõe um mundo-sujeito anterior ao mundo e sujeito concretos das pessoas. O homem seria então elemento do mundo expresso pela categoria e não consciência desse mundo. A categoria seria existencial na medida em que seria uma certa maneira de abertura a um mundo, uma dimensão da consciência recíproca da dimensão do mundo. O mundo que qualifica a categoria clama por uma consciência que seria seu correlato, como um autor impessoal: da qualidade afetiva do trágico singular de um determinado autor para a categoria mais geral da tragicidade humana por exemplo. Esta consciência impessoal, consciência de um artista possível, seria uma estrutura possível de um sujeito que pode ser implicitamente conhecido fora de toda referência a um sujeito real (Dufrenne, 1967, p. 581). Para Dufrenne, a validade das categorias afetivas estaria no fato delas expressarem uma dimensão da existência humana, longe de serem uma generalização conceitual.

...se posso empregar a palavra galante para nomear mesmo imperfeitamente o mundo de Mozart, se posso então buscar o geral no singular, é porque Mozart é mais que Mozart e chega nele a humanidade. A obra expressa uma essência singular, mas traz nela uma essência humana...(Dufrenne, 1967, p.591)

A essência singular, portanto, não encobriria uma essência humana. Ela seria uma forma de realizar uma essência humana, ao assumir sua condição humana e sua singularidade. Com a obra de arte ocorre o mesmo. Ao assumir sua singularidade, ela atesta sua universalidade. Assim, o *a priori* pré-formaria o objeto em nós mesmos, seria uma forma de constatarmos o humano em nós através do humano no objeto. Apesar do sentimento trazer em si algo de implícito e indefinível, ele seria antes de tudo um conhecimento *a priori* do homem e do mundo humano.

Dufrenne escreve um livro inteiramente dedicado ao *a priori* – *The Notion of the A Priori*. Nesta obra, Dufrenne parte da demolição das restrições da noção de *a priori* impostas por Kant

...Insofar as this conception of the *a priori* invites us to extend its domain – if the *a priori* is indeed a meaningful objective structure given in perception – we are constrained to restrict it to the formal conditions of objectivity. As a presupposition from now on, we shall say that values, affective qualities, and mythical meanings – understood as categories of feeling and imagination – are just as much *a priori* as forms of sensibility or categories of the understanding (including in these latter the *a priori* belonging to what Husserl calls material regions, e.g., the *a priori* of life and intersubjectivity)...¹⁰ (Dufrenne, 1966, p. 46)

Ao prosseguir sua análise, Dufrenne caminha em direção a Merleau-Ponty, trazendo um aspecto do *a priori* crucial no desenvolvimento desta tese: a materialidade do *a priori*. Em outras palavras, a noção de que o *a priori* é corpóreo.

...Thus we can say that the *a priori* is corporeal without being unfair to it; this means that the subject knows, or rather prepares himself to know, according to his nature, that is, with his body. If the *a priori* is nothing more than the expression of a certain familiarity with the world, this familiarity requires the participation of the body. Insofar as virtual, the formal schemes which orient logical thought - the formal *a priori* – are originally the schemes of the engagement of my conduct in the world...¹¹ (Dufrenne, 1966, p. 46)

¹⁰ Na medida em que essa concepção de *a priori* nos convida a estender seu domínio – se o *a priori* é de fato uma estrutura significativa objetiva dada na percepção – nós somos forçados a restringi-lo às condições formais da objetividade. Como um pressuposto de agora em diante, devemos falar que valores, qualidades afetivas e significados míticos – compreendidos como categorias do sentimento e da imaginação – podem ser considerados tão *a priori* quanto as formas da sensibilidade ou as categorias do entendimento (incluindo nesse último o *a priori* pertencendo ao que Husserl denominou regiões materiais, isto é, o *a priori* da vida e da intersubjetividade).

¹¹ Então podemos dizer que o *a priori* é corpóreo sem ser desleal a ele; isto significa que o sujeito sabe, ou se prepara para saber, de acordo com sua natureza, isto é, com seu corpo. Se o *a priori* não é nada mais do que a expressão de uma familiaridade com o mundo, essa familiaridade requer a participação do corpo. Mesmo que virtuais, os esquemas formais que orientam o pensamento lógico - o *a priori* formal – são originalmente esquemas de engajamento de minha conduta no mundo...

Após esta breve exposição das noções de Dufrenne, podemos caminhar, então, em direção à fenomenologia da música.

3.2 A fenomenologia da música em Thomas Clifton

Apesar das considerações anteriores acerca das concepções fenomenológicas de Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne em relação à percepção e às artes, poucos autores conseguiram construir uma proposta satisfatória em relação a uma fenomenologia aplicada à música. Um deles, e talvez uma das propostas mais consistentes, fora Thomas Clifton, através da obra *Music as heard: a study of applied phenomenology*, publicada em 1983. Basicamente, Clifton parte de Husserl, com os conceitos de retenção e protensão e fielmente segue as propostas de Merleau-Ponty, conseguindo um equilíbrio entre consistência filosófica e considerável experiência musical. Postula quatro campos fenomenais: tempo, espaço, afetividade (ou sentimento) e jogo de elementos. Dedicava atenção relevante à dificuldade de encontrarmos uma linguagem que dê conta da percepção do fenômeno musical, sobretudo na medida em que este não se conduz com palavras, mas com sons que suscitam sensações quase indefiníveis muitas vezes. Entretanto, e em concordância com a idéia de uma percepção musical que suscita uma comunhão com outras percepções, busca uma linguagem que possa descrever, bem como *reduzir fenomenologicamente*, a música.

Fenômeno seria qualquer aparição à consciência. Aparições ou essências independeriam da sua existência real concreta. Thomas Clifton ironicamente utiliza vários exemplos de fenômenos transpassando inúmeras categorias existenciais: “cadeira”, “raiva”, “marciano verde”, “raiz quadrada de -1”, “mim”, “melodia”, etc (Clifton 1983). Como fenomenólogo, Clifton salienta que é muito mais relevante a noção de “possível essência” relacionada a determinado fenômeno do que a idéia de uma essência absoluta, por assim dizer, “a essência”. Uma outra noção importante nessa fenomenologia da música é que existe um conhecimento musical já sedimentado que encobriria o nível intuitivo fundamental de doação de determinado fenômeno - o nível fundamental vivencial onde o fenômeno se daria.

Mas como o músico treinado teria de fazer para captar tais essências intuitivas? Deveria ele abdicar de todo seu conhecimento técnico musical? Clifton supõe que não, mas salienta a importância do músico treinado prestar mais atenção a essas essências intuitivas, como a graça em um minueto de Mozart ou a dramaticidade de uma sinfonia de Mahler. Clifton insiste que essas essências intuitivas não seriam tematizações acerca do que a música trataria: elas seriam *a própria música*. Assim, vivenciar a música de Mahler envolveria vivenciar a dramaticidade da atmosfera *mahleriana*. É interessante notar que o que Clifton propõe não seria um abandono dos parâmetros técnicos musicais por parte de um músico treinado, mas uma espécie de *epoché musical*, suspendendo esse *logos* com conceitos musicais prévios - pré-conceitos - por uma vivência musical tentando colocar essas pré-concepções entre parênteses, no intuito de captar uma possível essência do vivido. Adentrando mais a essa complexa - e difícil de explicar - relação entre parâmetros musicais e fenômeno musical vivencial, Clifton cita o exemplo de um pequeno trecho da Grande Fuga de Beethoven opus 133 .

Exemplo 1

FENÔMENO EXPERIÊNCIA
GESTUAL INTERVÁLICA

Fu


A experiência de intervalo, no primeiro violino, seria mais pronunciada entre a terça fá – lá bemol do que na décima ré-fá. Clifton coloca que esta relação (décima que se reduz a uma terça) é menos uma relação interváltica e, em termos primários, seria melhor traduzida por um *fenômeno gestual*. O fundamento seria o gesto e não necessariamente a distância espacial. Na minha opinião pessoal, acredito que a questão rítmica reforce, nesse exemplo, o caráter gestual (ré-fá) do que seu aspecto espacial intervalar. Prosseguindo mais adiante, Clifton cita o exemplo do intervalo de oitava como um *diapasão divisível por oito*. Ironicamente

ele coloca que, ao ouvir uma oitava, ele não vivenciaria um *diapasão divisível por oito*, mas uma vivência como uma espécie de engrossamento de uma linha ou mesmo a estratificação de um espaço. Essa ponte entre o vocabulário musical e a descrição vivencial seria então o ponto relevante. Um outro exemplo seria em relação às noções de escala e modo¹². A noção de escala seria muito mais abstrata do que a noção de modo, este último referindo-se a um espaço estruturado. O exemplo do *Romanze* de Brahms das peças opus 118 ilustraria bem.

Exemplo 2

Romanze
F Major
Op. 118, No. 5

Andante



The image shows a musical score for Brahms' Romanze in F Major, Op. 118, No. 5. The score is in 6/4 time and features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The tempo is marked 'Andante' and the performance instruction 'espressivo' is present. The score is written in F major and consists of 12 measures. The upper voice begins with a half note F4, followed by a half note G4, and then a half note A4. The bass line begins with a half note F3, followed by a half note G3, and then a half note A3. The score is written in a grand staff with a treble clef for the upper voice and a bass clef for the lower voice. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/4. The tempo is marked 'Andante' and the performance instruction 'espressivo' is present.

Ouvimos simplesmente uma melodia na voz superior e não uma escala descendente de fá. Clifton também defende que, paradoxalmente, a noção de tonalidade estaria muito ligada vivencialmente a uma forma de comportamento corporal – muito mais do que uma síntese intelectual – daí as metáforas corporais como tensão, relaxamento, repouso, distanciamento, etc. Seria então uma experiência sensorial, um movimento do corpo, um sentimento. Em relação à idéia de um movimento corporal, poderíamos dizer que, mesmo parado, existiria a intuição de um movimento do eu em possessão mútua com a música, residindo aí,

¹² Modos Eclesiásticos

as raízes vivenciais da noção de tonalidade¹³. Tomando essas tentativas que Clifton tenta fazer para relacionar a noção de fenômeno com exemplos da teoria musical, o conceito proposto de fenômeno nesse caso remontaria à idéia de uma essência não empírica, intuitivamente captável, cujo significado seria validado por uma consciência absorvida na experiência vivencial através desse significado e independente de qualquer atualização particular do mesmo. Também relevante nesse contexto é estabelecer o que seriam os critérios de uma descrição fenomenológica atentando para evitar dois extremos. O primeiro seria evitar uma descrição técnica trivial. O segundo seria evitar uma descrição “*sentimentalista*” cujo excesso se distanciaria da essência dada através do fenômeno sonoro. Assim, não estaríamos totalmente livres para interpretarmos – descrevermos – a experiência vivencial musical usando toda e qualquer referência. Seria relevante tanto não cair num vocabulário técnico explicativo – e não descritivo do ponto de vista vivencial – quanto não fugir da aparência/essência dada à consciência. Além desses dois critérios, outros critérios para uma boa descrição fenomenológica da música seriam a precisão descritiva e descrever a significação do som em detrimento ao som em si. É importante salientar também que todos esses critérios não impedem discordâncias em relação à descrição de passagens musicais já que uma descrição completa seria impossível. As discordâncias não tirariam necessariamente o valor de uma descrição, elas salientariam a importância prática de um diálogo intersubjetivo.

No âmbito de uma boa descrição fenomenológica da música, um ponto seria crucial: como utilizarmos as metáforas. Se as metáforas forem utilizadas não como um desvio do fenômeno mas como um processo criativo e revelatório¹⁴, aproximando-nos de uma possível essência do fenômeno musical vivencial, aí teremos um uso adequado das metáforas enquanto um reforço descritivo. Voltando a Husserl, a metáfora seria um recurso descritivo transcendente mais tendendo mais à imanência. Clifton, citando Husserl, enfatiza essa natureza ao

¹³ É importante salientar o paralelo entre Clifton e Merleau-Ponty na medida em que ambos considerariam a palavra como um caso particular de intencionalidade corporal, como um gesto.

¹⁴ Nesse âmbito se tornariam consistentes o uso da metáfora como fenomenologia em Bachelard e também, mas de outra forma, o uso da metáfora em Richard Rorty.

mesmo tempo transcendente e imanente da significação fenomenal (Clifton, 1983). Cita também Dufrenne na medida em que apóia a noção de metáfora como forma de apreensão de uma essência que tornaria a metáfora possível (Clifton, 1983). Finalmente, Clifton salienta a importância de diferenciarmos essências intuídas de construções feitas por um processo indutivo. Aí ele novamente apela para Husserl e Merleau-Ponty, na medida em que a universalidade fenomenológica seria um encontro intuído, captado, ao longo da doação de um fenômeno particular ao contrário de um esquema intelectual baseado em “variáveis discretas” (Clifton, 1983). A seguir tentaremos focar as dimensões ou categorias propostas por Clifton no que diz respeito a uma fenomenologia da música. Basicamente foram propostas quatro categorias: temporalidade, espacialidade, afetividade e jogo de elementos. Entretanto, em uma determinada peça musical, essas categorias irão se misturar, sendo difícil, e até desnecessário do ponto de vista fenomenológico, separá-las. Mas, por uma questão de exposição, elas serão analisadas em separado nesse momento.

3.2.1 Temporalidade

Apesar da música já ser em si uma arte temporal, ao exemplo de outras manifestações artísticas como a dança e o teatro, o tempo objetivo da música manifestado através dos parâmetros como pulsação, métrica, ritmo e andamento, não constitui a totalidade dos fenômenos temporais musicais. Sobreposta à camada musical perceptiva dos parâmetros acima citados, podemos vivenciar inúmeros outros fenômenos temporais através da multiplicidade de possibilidades de fluxo do devir temporal. Assim o devir temporal pode ser vivenciado fenomenologicamente como contínuo, entrecortado, precipitado, estável, instável, fragmentado, acelerado, etc. Isso se analisarmos o vivido como uma totalidade em fluxo. Mesmo assim, há a possibilidade de uma outra temporalidade inerente ao fenômeno que não diria respeito ao fluxo em si – entendido como modo de ser do fluir. Acredito que essa temporalidade estaria mais relacionada a um sentimento em relação às êxtases temporais – presente, passado e futuro. Seria a enunciação dessas êxtases que brotariam da interioridade do vivido musical. Tentarei mostrar

os dois exemplos, o primeiro como uma fenomenologia do fluir e o segundo como uma subjetividade do tempo. O primeiro exemplo mostrando um contraste entre formas de fluxos pode ser visto no início do primeiro movimento do *Concerto de piano e orquestra n.2* de Johannes Brahms.

Exemplo 3

Op. 83

Allegro non troppo (M.M. ♩ = 92)

2 Flöten (Kleine Flöte)
2 Oboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
in B basso 1.
4 Hörner 2.
in F 3.
4.
2 Trompeten in B
Pauken in B u. F

Klavier

1. Violine
2. Violine
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Allegro non troppo

Fl. 1.
 Klar. (B)
 Fag.
 Klav.
 1. Viol.
 2. Viol.
 Br.
 Vel.
 K. B.

13
 Klav.

16
 Klav.

20
 Klav. *ben legato e poco sost.*

25
 Klav. *p cresc.* *sempre cresc.* *ped.*

Logo no três primeiros compassos, as trompas iniciam um movimento que é completado pelo piano que segue as tercinas lançadas ao final do primeiro

compasso. Trata-se de um fluir temporal lento que brota, trazendo uma noção de um início tranqüilo. As trompas em seguida respondem e o piano volta a fazer o mesmo movimento, mostrando o mesmo estilo de fluir temporal do início. Aí entram os sopros – flautas, clarinetes e fagotes – que respondem no lugar das trompas, injetando uma energia maior ao movimento, mas não perdendo a identidade com o fluxo inicial. De repente, todo esse vivido temporal inicial é subitamente interrompido por uma entrada enérgica e austera do piano que determina um novo devir temporal que se inicia com o acento inicial no início das quiálteras (*forte*) e o ataque em *staccato* da colcheia em oitava. Esse motivo derivado do motivo inicial do início do concerto, através das trompas e do piano, caracteriza um fluxo que vai se auto-estimulando nitidamente no compasso 12, onde a oitava em colcheia coincide com o início da quiáltera. Assim, o acento final da passagem coincide com o acento inicial da passagem seguinte. No compasso 13, o fluir se entrecorta um pouco como no compasso 11 e depois volta a se “auto-estimular” no compasso 14. Novamente se entrecorta nos compasso 15 e 16 até que no compasso 17 se anuncia um novo fluxo através da descida das oitavas. Todas essas mudanças rítmicas apresentadas se correlacionariam com descrições vivenciais no plano fenomenológico.

Já no segundo exemplo, não falaremos de uma fenomenologia da experiência de variação de ritmos ou “vivenciamento” da experiência de alternância rítmica, mas de uma temporalidade inerente ao fenômeno musical. Trata-se do “Lugar Maldito”, a quarta peça das Cenas da Floresta opus 82 para piano de Schumann. Aqui a temporalidade se funde ao espaço proposto. Não seria a idéia de temporalidade-fluxo-devir temporal, mas a subjetivação de um espaço determinada pela vivência do inóspito, de uma espécie de tempo melancólico.

Exemplo 4

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked "Ziemlich langsam. ♩ = 60." and "pp". The second system is marked "cresc." and "markirt". The music is in 4/4 time and features complex harmonic textures with many accidentals and dynamic markings.

No primeiro compasso, se tirarmos as apogiaturas do motivo melódico ré-sib-sol-mi, teremos o intervalo diminuto mi-si bemol, o que traz uma grande tensão a esse início, somado ao andamento lento e à inscrição *pianíssimo*. Além disso essa nota mi é prolongada (pontuada), e o som desse mi se encontra com o si bemol, também pontuado e prolongado, da apogiatura do motivo melódico seguinte (ainda no primeiro compasso), perpetuando novamente a quinta diminuta, que acaba se resolvendo no acorde de ré menor. Algo próximo acontece no compasso seguinte, quando temos no baixo, logo após a pausa de semicolcheia, o motivo ré-ré-si bemol-lá, se tirarmos a apogiatura, teremos o intervalo ré-lá, configurando uma quarta justa descendente. Esse lá é pontuado e seu som encontra o sol do motivo seguinte (ainda no segundo compasso), formando um intervalo de sétima menor, extendendo a dissonância. Temos uma constante sensação de tensão e indeterminação devido ao rápido movimento harmônico. Outro fator relevante é a obsessividade rítmica demonstrada na célula rítmica que constantemente se repete, fusa-colcheia duplamente pontuada. Tudo isso pode servir de suporte a uma sensação estética de vazio, de algo que não desenvolve ou progride. Apesar da referência espacial, “lugar maldito”, seria justamente essa referência a um lugar, belamente sonorizado por Schumann, que nos aludiria a um tempo, um suposto tempo no interior desse “lugar maldito”. Fica aqui bem marcada a relação entre espacialidade, temporalidade e afetividade, tão marcante no referencial da fenomenologia. É óbvio que Schumann nos empurra

em direção a essa significação quando deliberadamente coloca esse título em uma clara proposta de música de programa. Ele quer deliberadamente descrever uma cena. Mas mesmo se fosse sem esse título e sem proposta de ser música de programa, o espaço proposto é de um espaço restrito, algo sem graça e quase silencioso, mórbido. Vejamos novamente o início da peça. A melodia ré-si, sol-mi na mão esquerda seguida da complementação na direita si (em oitava)-sol, lá (em oitava)-(fá-ré) faz alusão a algo estreito, sem expansividade – como vai se mostrando ao longo dos outros compassos. Esse movimento de abrir um pouco (ré-si) e depois ir fechando (sol-mi, si-sol, lá-(fá-ré)) em “molto piano” reforçaria essa sensação de um espaço que não se expande, sem graça e solitário. E aí que brota um tempo desse lugar, uma temporalidade intrínseca. Um tempo que não projeta nem para frente nem para trás. Um tempo quase parado, sem força, sem vitalidade.

3.2.2 Espacialidade

Não escapando da proposição *merleau-pontiana* presente na seção sobre o sentir em sua fenomenologia da percepção, a música também pode ser vivenciada enquanto espaço. Inicialmente, isso pode ter relações com parâmetros musicais objetivos como altura e intensidade sonora. Mas é na totalidade do fenômeno musical no campo perceptivo, através de gestos, movimentos e nuances, que se configura uma considerável possibilidade de vivências espaciais. Um exemplo significativo são os dezenove compassos iniciais do prelúdio da ópera Parsifal de Richard Wagner.

Exemplo 5

This page of a musical score contains measures 1094, 1095, and 1096. The instruments are arranged as follows:

- Fl.** (Flute): I. and II. III. parts.
- Klar. in B.** (Clarinet in B): I. and II. III. parts.
- Fag.** (Bassoon): I. and II. III. parts.
- Hörn. in F.** (Horn in F): II. and III. IV. parts.
- Pos.** (Trumpet): I. and II. parts.
- Pk.** (Trombone): I. and II. parts.
- Viol.** (Violin): I. and II. parts.
- Br.** (Trumpet): I. part.
- Vcl.** (Violoncello): I. part.

Key musical features include:

- Fl. II. III.:** Starts with a *pp* dynamic and a *II. u. III. 2* marking.
- Viol. I. and II.:** Both parts are marked *(geteilt) 1. Hälfte.* and *pp*.
- Br. I.:** Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.
- Vcl. I.:** Plays a simple accompaniment pattern.

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** I. and II. III. parts, both marked *poco f* and *dim.*
- Oboes (Hob.):** I. and II. III. parts, marked *f* and *dim.*. The first oboe part includes the instruction *su 2*.
- Alto Saxophone (Althob.):** Part marked *poco f* and *dim.*
- Clarinets (Klar. in B.):** I. and II. III. parts, both marked *poco f* and *dim.*
- Bassoon (Fag. I.):** Part marked *f* and *dim.*
- Horn I (Hr. I. in F.):** Part marked *poco f* and *dim.*
- Trumpet I (Trp. I. in F.):** Part marked *f* and *dim.*
- Violins (Viol. I. and II.):** Both parts marked *poco f* and *dim.*
- Brass (Br.):** Part marked *poco f* and *dim.*
- Violoncello (Vcl.):** Part marked *poco f* and *dim.*

9

I. Fl. I. *più p*
 II. III. Fl. II. *più p*
 I. Hob. I. *pp*
 II. III. Hob. II. *pp*
 I. Klar. in B. I. *più p*
 II. III. Klar. in B. II. *più p*
 I. Fag. I. *più p*
 II. III. Fag. II. *p* *più p*
 I. Hörn. in F. I. *più p*
 II. Hörn. in F. II. *p* *più p*
 III. IV. Hörn. in F. III. *p* *più p*
 Trp. I. in F. *più p*
 Pk. *ppp*
 Viol. I. *più p*
 Viol. II. *più p*
 Br. *più p*
 Vel. *più p*

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Flutes (Fl. II, III):** Part II and III. Both parts have a *più p* marking.
- Horn (Hörn. in F):** Part I. Marked *pp*.
- Clarinets (Klar. in B):** Part I and III. Both parts have a *più p* marking.
- Bassoon (Fag.):** Part II and III. Both parts have a *pp* marking.
- Trumpets (Pos.):** Part I and III. Both parts have a *pp* marking.
- Baritone and Trombone (Baß-Tb.):** Part I and III. Both parts have a *pp* marking.
- Drum (Pk.):** Part I and III. Both parts have a *ppp* marking.
- Violins (Viol. I, II):** Part I and II. Both parts have a *pp* marking.
- Brass (Br.):** Part I and III. Both parts have a *pp* marking.
- Violoncello (Vcl.):** Part I and III. Both parts have a *pp* marking.

1. Fl. II. *pp*

III. *pp*

Hob. II, III. *zu 2.* *p* *cresc.* *sf* *dim.*

Althob. *p* *cresc.* *sf* *dim.*

1. Klar. in E. *pp* *cresc.* *sf* *dim.*

II. *pp*

III. *pp*

1. Fag. *p* *dim.*

II, III.

1. II. Pos. *pp*

III.

Baß-Tb. *pp*

Pk. *pp*

1. Viol. *1. Hälfte.* *ausdrucksvoll* *p* *cresc.* *sf* *dim.*

II. *1. Hälfte.* *ausdrucksvoll* *p* *cresc.* *sf* *dim.*

Br. *ausdrucksvoll* *p* *cresc.* *sf* *dim.*

Vcl. *ausdrucksvoll* *p* *cresc.* *sf* *dim.*

K. B. *pizz.* *pp*

Acredito que a pergunta fenomenológica fundamental quando nos defrontamos com a música seria: o que estou vivenciando? Como colocar em palavras esta vivência? Eu dizer que estou ouvindo blocos sonoros constituídos a partir de combinações de diferentes timbres não descreve o meu vivido, não

obstante o valor técnico desse tipo de colocação. Acredito vivenciar uma totalidade que transcende uma descrição técnica estrita e aí reside o problema. Qual seria a pré-vivência, ou vivência primária fundamental, através de uma relação entre um pré-sujeito que se entrelaça com um pré-objeto, algo anterior à diferenciação sujeito-objeto? No caso desses primeiros dezenove compassos do Parsifal, as palavras que me vêm são uma linha ascendente que vai se espessando à medida que sobe e que se instabiliza nessa subida, se curva, se projeta e desce. A partir dos *ostinatos* (sexto compasso) sinto que não é mais uma linha, mas um corpo, uma massa, que contém dentro de si uma agitação interior. E dessa massa que cresce ou sobe se sobressai uma linha mais densa do que a primeira e mais instável ainda e que se curva e se projeta. Depois desce. Por mais imprecisas que sejam as palavras utilizadas diante de uma vivência tão precisa, podemos tentar captar algumas possíveis essências. Linha ou fio que sobe ou cresce seriam possíveis formas do espaço se espacializar. Corpo, massa ou bloco que cresce seriam outras possíveis formas do espaço também se espacializar. Espacializando de que forma? Ascendendo ou crescendo ou surgindo ou brotando? Talvez uma possível essência seja que ele emana e se distende adiante. Tensão ou instabilidade ou inquietação ou agitação? Talvez a possível essência possa ser a da vibração ou movimento incessante. Curva, distensão, projeção? Seria a possível essência da direção do mover-se, para os lados ou adiante? Em que pese esta incompletude da captação do fenômeno há possivelmente uma afinidade entre mim e esse objeto estético. Afinidade essa que permite a constituição ou co-nascimento dessas sensações de espaço-que-emana-vibrando-em-movimento-em-alguma-direção numa atmosfera afetiva de beleza etérea. Isso representa minha vivência incompleta e finita desses dezenove compassos.

...Em *Parsifal* o refinamento orquestral baseia-se principalmente na fusão de timbres. As individualidades são combinadas de forma a se amalgamarem na simultaneidade, formando blocos que tendem à homogeneidade e à condensação. Como resultado, ouvimos grandes massas sonoras que se movem de forma solene e hierática.....o tempo experimentado musicalmente é o espaço, que por sua vez é timbre e neste aspecto percebemos o quanto Wagner ouviu as obras de Beethoven...(Caznók, Y. 2000, p. 59 e p. 65)

3.2.3 Afetividade

Além da temporalidade e da espacialidade, a música em seu campo fenomenal pode levar a uma possessão imediata do corpo sobre determinada vivência. A essa possessão ou apossar-se do corpo se traduz uma afetação. A música através de movimentos, gestos, tonalidades, intensidades, etc, levaria a diferentes possibilidades de afetação. Consideremos os compassos iniciais do segundo movimento do *Concerto para piano e orquestra n.2* de Chopin.

Exemplo 6

Larghetto. $\text{♩} = 56.$

Flauti. **TUTTI** **SOLO**

Oboe I.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe tacent.

Trombone Basso

Timpani tacent.

Pianoforte. *molto con delicatezza*

Violino I. *pp*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Basso. *pp*

Larghetto. $\text{♩} = 56.$

First system of musical notation. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The upper staff contains a complex melodic line with trills, triplets, and a 'dim.' (diminuendo) marking. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with repeated eighth-note patterns. A large oval highlights the first two measures of the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a 'dolcis.' (dolce) marking and contains a melodic line with triplets. The lower staff continues the accompaniment. A 'legato' marking is present in the lower staff. A large oval highlights the first two measures of the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills and triplets, marked with 'dim.'. The lower staff continues the accompaniment. A large oval highlights the first two measures of the upper staff.

C. XII. 5.

Fl.
Ob.
Clar.

pp
I
pp
I
pp

resc.
com forza
trm

al. * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* *

Musical score for Flute, Oboe, Clarinet, and Piano. The woodwinds play a sustained *pp* (pianissimo) accompaniment. The piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. Performance markings include *resc.* (rescortando), *com forza* (con forza), and *trm* (trillo). The *al.* (allargando) markings are interspersed with asterisks.

al. * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* * *al.* *

deliratos.
poco ritenuto

a tempo
trm

f

a tempo
p

Musical score for Piano. The score is divided into two systems. The first system includes markings for *deliratos.* and *poco ritenuto*. The second system begins with *a tempo* and features a *trm* (trillo) and a fortissimo (*f*) dynamic. The piano part consists of sustained chords and rhythmic patterns. The *al.* (allargando) markings with asterisks are present throughout.

No sexto compasso, logo na entrada do piano, notamos o contorno melódico todo ondulado. O piano inicia em tercinas lentas, segue uma fermata, e progride acima de forma ondulante, crescente e delicada através das fusas. Chega ao ponto culminante, há uma espera, temos um trinado e desce em *staccato* delicado. Tudo isso com um *legatissimo*, peculiar em Chopin. Todos esses movimentos apresentam aspectos corpóreos importantes – o ondular delicado e leve, a subida cuidadosa e a descida também cuidadosa – que reforçam uma afetação de leveza e delicadeza. No compasso 8, temos uma subida delicada em *staccato ligado* (ligadura de articulação). No compasso seguinte, temos duas quiáteras, uma quintina e uma tercina. Seguem descidas lentas e graduais, entremeadas por delicados trinados, até chegar num grupo de tercinas. Acresce a isso tudo, o *rubato*. No compasso 13 e 14, temos uma subida com intervalos mais longos, mas *dolcissimo*. No compasso 21 e 22, aparecem tercinas descendo “mais em escada” e subindo “de forma mais linear”, sempre nesse padrão de docilidade e leveza, sinuoso. No último compasso do exemplo, temos a *tirata ou floreio*, associando a velocidade, a mobilidade, na leveza e a subida. Todas essas descrições parecem afetar a corporeidade, através de um *modo de ser* ondulante, sinuoso, leve, ligado, doce e cuidadoso. Expressam uma materialidade não densa, quase flutuante. Isso se traduz numa afetação de profundidade com intensa leveza.

3.2.4 Jogo de elementos

A música pode também ser vivenciada através da percepção de elementos que dialogam, competem, contrastam, etc, num jogo de notas, timbres, intensidades e ritmos. A categoria ou campo fenomenal “jogo de elementos” estaria diretamente relacionada à noção de forma musical, no qual a forma-sonata ocuparia um lugar de destaque. Mas também pode ser vivenciada em formas livres como nesta peça dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky.

Exemplo 7

20

Rich and Poor

Andante (♩ = 56)

f (*quasi reci- tativo*) *sf* *sf*

mf *cantabile con dolore* *p*

Sust. Ped.

The musical score for 'Rich and Poor' is presented in four systems. The first system shows the beginning in a 3/4 time signature with a tempo of Andante (♩ = 56). The piano part features a series of triplets and a dynamic of *f* (*quasi reci- tativo*) *sf*. The second system continues the piano part with more triplets and a dynamic of *sf*. The third system shows a change in time signature to 3/2 and includes a dynamic of *sf* and a marking for *Sust. Ped.*. The fourth system features a violin part with a dynamic of *mf* and the instruction *cantabile con dolore*, followed by a dynamic of *p*.

80728

First system of a piano score. The right hand features a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand plays a sustained chord in the bass. The dynamic marking is *p*.

Second system of a piano score. The right hand continues with the arpeggiated pattern. The left hand has a sustained chord. The dynamic marking is *mf*.

Third system of a piano score. The right hand continues with the arpeggiated pattern. The left hand has a sustained chord. The dynamic marking is *pp*. The instruction *dim. e rit.* is written above the right hand. A small asterisk *** is located at the bottom right of the system.

Fourth system of a piano score. The right hand has a complex melodic line with triplets. The left hand has a bass line with chords. The dynamic marking is *mf*. The instruction *a tempo, con dolore* is written below the right hand. The dynamic marking *p* is written above the right hand. The dynamic marking *f* is written below the right hand.

Mussorgsky tenta, através dessa peça, ilustrar o diálogo entre dois judeus – um rico e um pobre. Menos pela sugestão do compositor e nos atendo mais à vivência despertada pela música, os oito primeiros compassos sugerem algo sério e enfático. A inscrição *quasi-recitativo* e o *unísson* também reforçam essa impressão de algo próximo de uma fala. Chama a atenção algo redundante que se repete enfaticamente ao longo deste trecho. Acredito que a vivência não apreenda o fenômeno enquanto fala, em que pese a intenção do compositor, mas talvez como gesto ou movimento onde algumas qualidades possam ser vivenciadas como o senso do abrupto ou o sentido de algo redundante e enfático. Do compasso nove em diante, se introduz um novo elemento. Notas repetidas acompanhando o movimento harmônico a serem executadas num *cantabile com dolore*. Vivencialmente talvez a sensação de algo que vibra ou tremula mas num estado afetivo ou *pathos* sofrido, algo estreitado. Depois a combinação das duas vivências, gerando uma terceira vivência. Algo que mistura o senso do sério e enfático da primeira vivência com o senso de estreitamento e sofrimento da segunda, o que aumenta a sensação de algo *pesante*.

Após esta breve exposição das categorias propostas pelo modelo de Clifton, devo dirigir-me ao outro pólo do trabalho. Passarei da fenomenologia da música para a fenomenologia psiquiátrica.

3.3 A antropologia fenomenológica de Ludwig Binswanger

Binswanger define a análise existencial como uma antropologia fenomenológica obtida a partir de um sistema de investigação empírica. Assim, busca compreender e descrever as formas ônticas da existência tendo como fundamento a estrutura existencial denominada *ser no mundo*. Na medida em que tem como motor metodológico a fenomenologia, Binswanger postula que a existência deve mostrar-se por si mesma. Mas parte de uma categoria fundamental que rege esse mostra-se *por si mesma*: o *projeto de mundo*. Portanto, a investigação de Binswanger busca desvelar o *projeto de mundo* do indivíduo que conduzirá os movimentos de sua existência. Assim encontrar-se-á aquém da distinção *consciente-inconsciente*, bem como não se limitará a um organicismo determinista. O ponto de partida essencial de Binswanger é a estrutura existencial *ser no mundo*, proposta por Heidegger em *Ser e Tempo*.

...Por análisis de la existência entendemos una investigación científica antropológica, esto es, dirigida al ser humano. Su nombre, así como su fundamento filosófico, proceden de la analítica de la existência de Heidegger. El mérito, aun no bastante valorado de este último, consiste en haber dado a la existência una estructura fundamental y haberla presentado en sus derivaciones esenciales, a saber, la estructura del *ser en el mundo*. Cuando Heidegger ve la configuración o estructura fundamentales de la existencia en el *ser en el mundo* también dice algo al respecto sobre la condición de la posibilidad de la existência....¹⁵ (Binswanger, 1973, p. 166)

Um ponto crucial na concepção heideggeriana é que, ao propor o *ser no mundo* como transcendência, tenta-se superar a distinção sujeito-objeto, a dissociação eu-mundo, tão consagrada nas ciências da natureza. Binswanger denomina isso como a *gangrena* de toda a psicologia (Binswanger, 1973, p. 168). Retoma a idéia que a experiência da pessoa em todo o seu contexto circundante

¹⁵ Por análise da existência entendemos uma investigação científica antropológica, isto é, dirigida ao ser humano. Seu nome, assim como seu fundamento filosófico, procedem da analítica da existência de Heidegger. O mérito, ainda não bastante valorizado deste último, consiste em ter dado à existência uma estrutura fundamental e em tê-la apresentado em suas derivações essenciais, a saber, a estrutura do "ser-no-mundo". Quando Heidegger vê a configuração ou estrutura fundamentais à existência no "ser-no-mundo", também diz algo a respeito sobre a condição da possibilidade da existência...

– sua existência - deveria ser considerada na psiquiatria. No que concerne à noção de mundo, este não seria apenas o esboço ou configuração prévia de mundo, mas o *como do ser no mundo* e o comportamento ou atitude para com o mundo, sobre a base desse esboço ou pré-figuração de mundo. Seria, então, o horizonte do compreender e interpretar em geral. Assim, transcender superaria a intencionalidade no sentido husserliano na medida em que configura um mundo num sentido múltiplo em que deixa que o mundo aconteça, atuando como pré-modelo para toda a existência. Nessa medida, o *ser no mundo* como transcendência envolveria tanto o aumento excessivo e superabundância da existência, mas também a subtração e limitação da existência. As formas particulares de *ser no mundo* seriam então concebidas por um esboço, o chamado *projeto de mundo*. Este definirá uma certa textura, um campo através do qual idéias, desejos e comportamentos se reconhecem enquanto totalidade. A existência assim esboçaria ou configuraria um *modo de ser* e de estar no mundo. Isso, por sua vez, seria um *modo de ser si-mesmo*, entrelaçando o si e o mundo. Assim, a análise da existência no sentido binswangeriano teria, como fim, descrever como - de que maneira - os entes se fazem acessíveis as suas formas particulares e singulares de existência – formas de ser-aí - bem como se fazem acessíveis a todos os entes, entendendo entes tanto homens como coisas. Caberia, então, ao psiquiatra existencial descrever o projeto de mundo dos pacientes, resgatando toda a expressividade dos seus *modos de ser*.

Binswanger descreve três modos do mundo ou três mundos do homem: *Umwelt*, *Mitwelt* e *Eingenwelt*. O primeiro, *Umwelt*, caracterizaria o mundo que nos rodeia, o mundo circundante, o ambiente. Aproxima-se ao que se denomina “mundo” na linguagem comum. Refere-se, também, ao mundo ao qual o ente se depara ao ser “lançado”. Não se refere estritamente ao mundo ambiente, externo ao homem, no sentido de um mundo objetivo, mas ao seu mundo pessoal ao redor, suas coisas, seus objetos, seus lugares, etc. Já o segundo, o *Mitwelt*, refere-se ao mundo das relações de um ente com o outro ente, a dimensão do “ser-com”. Trata-se do mundo da mútua interdependência entre os entes, das relações onde um ente afeta o outro e é afetado por ele. O terceiro modo do

mundo, o *Eingenwelt*, caracterizaria o mundo próprio, o mundo das relações do ente com ele mesmo, a experiência de ser experiência de si próprio. No sentido binswangeriano, esses três modos de mundo estariam fundidos, imbricados, entrelaçados. Não haveria razão na análise existencial para separá-los. *Ser no mundo* seria ser cada um desses mundos ao mesmo tempo como uma intersecção de mundos.

Binswanger também descreve modos de relações entre os entes, os chamados modos existenciais: os modos dual, plural, singular e anônimo. Eles estariam dentro do âmbito do *Mitwelt*. O modo dual seria a relação entre duas pessoas, no sentido autenticamente humano. Seria o modo de contato significativo entre duas pessoas como, por exemplo, no amor e na amizade. O modo plural caracterizaria as relações mais formais *eu-ele*, distanciando-se do *eu-tu* do modo dual. Referem-se às situações onde um ente tenta capturar o outro por conta de alguma coisa. Exemplos disso seriam as relações competitivas, as relações de necessidade, a paixão, a sedução, o ciúme, etc. O modo singular se refere à relação do ente com ele mesmo, com suas próprias fantasias, pensamentos, memórias, com o próprio corpo, etc. Finalmente, o modo anônimo refere-se à relação de uma pessoa com uma coletividade anônima como, por exemplo, o indivíduo que está numa festa cheia de pessoas desconhecidas.

Na análise existencial, Binswanger partiria de quais categorias ou dimensões na descrição de um *projeto de mundo*? Em geral as categorias mais exploradas por Binswanger são a espacialidade, a temporalidade, o humor ou tonalidade tímica, a consistência, iluminação e tonalidade do mundo, a queda e subversão no mundo (vida comum). Com exceção da última categoria - a queda e subversão no mundo - todas as outras coincidiriam com as categorias fenomenológicas da análise da música, daí o intento de buscar o encontro dessas fenomenologias. Binswanger vai desenvolver sua análise existencial sempre preocupado com as psicoses e explora bem esse tema sobretudo em torno dos cinco casos clínicos que publicou – Lola Voss, Ilse, Ellen West, Suzanne Urban e Jurd Zund, sendo este último não publicado em outro idioma que não o alemão. Em se tratando das psicoses, Binswanger propõe os *modos de ser* frustrados ou

existências malogradas. Estes, teriam relação com o fenômeno do autismo. Binswanger basicamente propõe três modos-de-ser em relação à esquizofrenia: a *extravagância*, a *excentricidade* e o *maneirismo* (Binswanger, 1977).

3.3.1 O autismo em Binswanger através das desproporções antropológicas

A *extravagância* teria como essência uma desproporção entre a abertura da experiência e a altura da problemática. Uma metáfora possível seria a da escalada onde chegando a determinado ponto, o indivíduo não pode mais nem avançar nem recuar, onde sua experiência seria insuficiente para calcular a dificuldade da tarefa. Essa fragilidade do eu, preenchida por um modo de ser *extravagante*, seria aparentemente ocultada. A *excentricidade* é demonstrada por Binswanger através da metáfora do *parafuso torcido errado*, que fica cada vez mais entalado quanto mais forçamos. O erro, em termos existenciais-analíticos, estaria na falta de ajuste entre uma ação e o todo da multiplicidade ou contexto de remetimentos - *ser-para* - do todo instrumental. Ao excêntrico existiria uma carência de *circunvisão*¹⁶ organizadora - *um-sicht* - de uma visão do *ajustar-se ao todo contextual*. O excêntrico não levaria em conta esse remetimento ao mundo comum. A instrumentalidade como *modo de ser* do instrumento inclui o *ser-para*, a capacidade de se prestar para alguma coisa – um contexto de remetimento. A desproporção antropológica na excentricidade estaria relacionada a um *ilimite da utensilidade*, tratando outrem e a si mesmo como utensílios. Seria aí que o excêntrico se defrontaria com o ponto de ruptura, gerando uma tensão excessiva, um *giro errado*, “torcendo o parafuso”. Binswanger cita vários exemplos de excentricidade. Um dos exemplos se refere ao pai que, na noite de Natal, presenteia sua filha, que sofria de câncer, com um caixão. A utensilidade ou instrumentalidade não se encaixa na circunvisão organizadora dos contextos de remetimentos - *ser-para* - no caso, a cerimônia de Natal.

Enquanto na analítica existencial de Binswanger a excentricidade teria como fundamento a metáfora do “torcer-se” e do “enroscar-se”, o amaneiramento

¹⁶ “O modo de lidar com os instrumentos se subordina à multiplicidade de referências do “ser-para” (um-zu). A visão desse subordinar-se é a circunvisão (umsicht) (Inwood 1999/2002)

teria como base a metáfora do “retorcer”, do “enroscar-se-para-cima”, do “guindar-se”. O maneirismo teria como desproporção antropológica a substituição do *ser-Si* pelo *ser-Se*. O indivíduo adotaria uma máscara ou se apoiaria num modelo tomado por empréstimo à esfera do Se, em detrimento do Si, para obter um solo seguro que não pode dar a si mesmo – mas o *ser-Se* não daria esse solo. Citando o caso Jurg Zund como paradigma do amaneiramento, Binswanger postula um *desenraizamento* do *ser-aí*, impossibilitando-o de lançar raízes em qualquer um de seus “mundos” e de se sentir “em casa”. Essa confiança no mundo, enquanto *mundo-comum* e *mundo-ambiente* seria substituída pelo desespero existencial. O esforço para ocultar tal desespero estaria ligado à busca da “máscara”, na adoção de um modelo, idéia ou imagem protótipo proposto exteriormente, na imagem do ato de se guindar com ajuda externa. Tal *ser-aí* não estaria “de pé” em seu próprio fundamento, estaria simulado desesperadamente num “Se”, na imitação de um modelo. O “Si” estaria apoiado numa inconsistência.

Muito mais relevante do que a simples descrição desses *modos de existir*, é compreender o fundamento embutido nessas noções e é esse fundamento, no caso o autismo, que vai desembocar nessas situações relatadas. Assim, o autismo em Binswanger não seria uma mera caricatura de personagens, mas a perda ou insuficiência de algo fundante. Vamos retomar cada descrição. No caso da chamada *extravagância*, o eu apresenta uma desmesura no seu *modo de ser*. Um *não dar-se conta* de suas bases fundamentais. No meu ponto de vista, há três bases que podem estar envolvidas. A primeira seria a *historicidade*. Esta pode ter como ponto de partida várias situações. A adequação entre a tradição familiar - seus determinantes - e o presente; a prospecção futura em relação ao momento presente; o quanto os movimentos da existência se inscrevem enquanto história, com um sentido de continuidade, etc. A segunda base seria o *corpo*. O quanto a existência se coaduna com os limites de determinada corporeidade; o quanto o *corpo* é vivido e experienciado enquanto corpo, mas não apenas no sentido “coisa”, mas como “eu” ou “si-próprio”; como esse *corpo* se apresenta - “se aparece” – perante outros *corpos*. São pontos relevantes. A terceira base fundamental seriam as incompatibilidades entre vários *modos de ser* num mesmo

ente. Esse, sim, seria o exemplo mais próximo de Binswanger. Assim, pela via da *extravagância*, o autismo em Binswanger não é mera perda de contato com a realidade, mas com *si mesmo*, com os *mundos desse si mesmo*.

Retomando, agora, o exemplo da excentricidade. Temos aí uma outra questão. O problema aqui não reside na temporalidade e espacialidade da existência, mas na problemática da intersubjetividade, na *constituição do outro*. Tomando um vocabulário mais *sartriano*, o ser humano é *ser-para-o-outro*, ele transita nesse campo. O *ser-para-si* precisa se equilibrar na dialética com o *ser-para-o-outro*. Na excentricidade, o *outro* passa a deixar de existir. Na sua polarização extrema, o *outro* se torna *coisa* e o *si-próprio* se conduz à errância, a uma existência desconectada com um mínimo *acordo com o outro*. Daí as chamadas *esquisitices* de alguns esquizofrênicos. Nessa mesma direção, o que Binswanger chama de *maneirismo* remete também à intersubjetividade, mas na direção oposta ao que ele chama de excentricidade. Remete, entretanto, mais a uma dimensão estética, do *aparecer diante do outro*, do *mostrar-se ao outro*, do *ter que interagir com o outro*, do *ter que jogar com esse outro*. Mas que outro? O *outro mundano*, não completamente determinado para o si, que guarda uma certa imprevisibilidade para o si.

Tentei até aqui fazer uma releitura dessas noções propostas por Binswanger, a fim de buscar a profundidade delas. O último ponto relevante, ao meu ver em relação a esta abordagem, é que ela é antropológica. Trata-se de uma *antropologia fenomenológica*. Isso significa que se acredita que haja um abismo entre a chamada psicose e as neuroses. O grau de *constitucionalidade* na psicose é possivelmente muito grande. Negá-la é incorrer num grande risco, o risco de *neurotizar* a psicose. Muitas vezes esse abismo é negado por uma confusão conceitual entre o chamado *surto* e a *psicose*. Qualquer ser humano tem a potencialidade para *surtar*, mesmo os neuróticos, e há psicóticos que jamais surtam. Mas voltando ao autismo, prosseguirei agora abordando o autismo em Minkowski.

3.3.2 O autismo em Minkowski

Inicialmente regressarei a um outro autor, o precursor de todos e quem iniciou toda a problemática psiquiátrica ao redor do autismo: Eugen Bleuler. Foi ele quem propôs o autismo como condição fundamental no caso das psicoses esquizofrênicas e redirecionou a investigação da esquizofrenia em relação à visão *kraepeliniana*, mais comprometida com a evolução temporal do quadro, a chamada *demência precoce*. O autismo é, para Bleuler, o sintoma fundamental da *demência precoce* e a aceitação desse conceito fez com que ela passasse a se chamar *esquizofrenia*. O autismo nesse sentido é a chamada *perda de associações*, um distúrbio caracterizado pelo afrouxamento dos nexos do pensamento, caracterizado exteriormente por um gradiente que iria da *perda incipiente* até a franca *desagregação do pensamento*. Mas foi a partir desse ponto que Minkowski vai desenvolver sua noção de autismo enquanto *perda de contato vital* com a realidade.

...Bleuler determino los sintomas cardinales de la esquizofrenia, referentes a la ideación, a la afectividad y a las voliciones del enfermo. Pero al mismo tiempo, gracias a la noción de autismo, los factores referentes a las relaciones com el ambiente comenzaron a desempeñar un papel cada vez más importante em su concepción. La falta de fines reales y de ideas directrices, la ausencia de contacto afectivo orientaron al concepto por um camino nuevo. Todas estas perturbaciones parecían converger hacia una sola y única noción, la de la perdida del contacto vital com la realidad...¹⁷ (Minkowski, 1966, p. 59)

A noção de perda de contato vital com a realidade em Minkowski é contrária à simples idéia de interioridade progressiva. Minkowski coloca que o mais relevante é o contato do indivíduo com seu mundo ao redor, com a hierarquia de opções a serem tomadas em determinadas situações, com comportamentos repetitivos e obsessivos onde a presença de outros fatores contextuais deixam de

¹⁷ Bleuler determinou os sintomas cardiais da esquizofrenia, referentes à ideação, à afetividade e às volições do enfermo. Mas ao mesmo tempo, graças à noção de autismo, os fatores referentes às relações com o ambiente começaram a desempenhar um papel cada vez mais importante em sua concepção. A falta de finalidades reais e de idéias diretrizes, a ausência de contato afetivo orientaram o conceito a um caminho novo. Todas essas perturbações começaram a convergir até uma só e única noção, a da perda de contato com a realidade.

pesar, etc. Minkowski concebe um autismo *rico* e um autismo *pobre*. No primeiro caso, os pacientes criariam um mundo imaginário e começariam a habitá-lo, ao passo que o segundo caso se aproximaria mais das descrições de comportamentos esquizofrênicos mais típicos. Entretanto, o que parece relevante na concepção de Minkowski é que o autismo envolveria uma sutileza em relação a comportamentos onde o indivíduo começa a perder parâmetros que fundariam uma relação de contato básico com o mundo ao redor. Não seria então o mero distanciamento, mas sobretudo o nível sutil de estranheza de algumas ações que vão começando a ocorrer.

3.3.3 A problemática *jasperiana*: compreensibilidade, processo e desenvolvimento

Karl Jaspers desenvolve sua *Psicopatologia Geral* tendo como pano de fundo a possibilidade de estabelecer conexões compreensíveis entre fenômenos na vida dos enfermos. A *compreensibilidade* em Jaspers tenta dispensar uma conexão causal entre fenômenos do psiquismo, preferindo um pensamento que se direciona ao entendimento do que pode ter contribuído para determinado evento ou condição psíquica. Entretanto, apesar da aparente elasticidade de sua noção de compreensibilidade, é no território das psicoses que Jaspers traz uma distinção bem firmemente definida: suas noções de *processo* e *desenvolvimento*.

Jaspers é radical em relação a essa temática. A *verdadeira* psicose seria *processual*, ou seja, irrompe-se um surto de forma a estabelecer uma nova ordem na vida do indivíduo, de forma incompreensível em termos de compreensibilidade biográfica. Ou seja, Jaspers não admite a possibilidade de compreendermos determinado desenvolvimento de personalidade quando esta se defronta com uma crise passível de ser chamada de *surto*, no sentido mais catastrófico em termos existenciais: “...É impossível compreender um delírio autêntico em sua gênese..” (Jaspers, 1987, p. 849). Nesse sentido, a psicopatologia *jasperiana* é bastante descrente na possibilidade de uma compreensão fenomenológico existencial das psicoses, em que pesem seus méritos descritivos. Não obstante sua reticência,

Jaspers fez interessantes análises patográficas e procurou estabelecer conexões compreensíveis entre vida e obra.

Prosseguirei meu texto dividindo-o em duas partes. Na primeira parte será feita uma introdução sobre as questões históricas, filosóficas e estéticas sobre o romantismo. O papel dessa primeira parte é servir de referência à segunda. Na segunda parte, eu enfatizo a música de Schumann e a questão da subjetividade fragmentada. Nessa segunda parte, tentarei fazer uma aproximação entre a música de Schumann e sua psicose.

4. Da fenomenologia da música à fenomenologia das psicoses: uma aproximação

4.1 Romantismo: das concepções filosóficas e estéticas à noção de sublime

O final do século XVIII e o início do século XIX foi marcado pela crise do Iluminismo. Este possuía dois fundamentos ou pedras angulares: o criticismo racional e o naturalismo científico (Beiser, F.; p. 18, 2000). O problema dos fundamentos iluministas seria justamente a sua exacerbação, gerando de um lado o ceticismo – a polarização do criticismo – e de outro lado o materialismo – a polarização do naturalismo. É justamente nesse cenário de crise dos referenciais iluministas, e como tentativa de solucioná-lo, que emerge o pensamento kantiano.

A escapatória possível frente ao ceticismo e ao materialismo, concebida por Kant, foi uma radical separação entre a substância natural material (*res extensa*) da substância mental. E é justamente essa solução encontrada pelo idealismo transcendental kantiano que vai separar o mundo da aparência do mundo da “coisa-em-si”, e que vai acabar gerando um futuro problema a ser solucionado pelos pós-kantianos, e sobretudo, pelos românticos.

Mas vamos primeiro tentar compreender a importância da solução - e posterior problema - kantiano. Kant queria defender os referenciais iluministas priorizando a razão, mas também visava criticar os excessos da própria razão. Queria, portanto, defender uma visão crítica que não incorresse no ceticismo e queria defender o naturalismo sem incorrer no materialismo radical. Na sua primeira crítica – a *crítica da razão pura* – Kant desenvolve um sistema epistemológico onde a possibilidade de verdade dependeria da conformidade entre os objetos e os nossos conceitos, de forma a fazer um acordo entre sensibilidade e conceitos apriorísticos (universais e necessários) que vão determinar a forma de experiência nas dimensões de tempo e espaço. Mas o filósofo determina que só pode ser representado na consciência as aparências das coisas e não as coisas-em-si-mesmas, restando à metafísica, e não à razão pura, falar das coisas-em-si-mesmas. Já na sua segunda crítica – a crítica da razão prática – Kant vai estabelecer que as noções morais e metafísicas são oriundas de nossas necessidades de vida prática.

Mas, voltando à questão central, como o dualismo kantiano pode aliviar o risco do ceticismo e do materialismo? Na medida em que a razão crítica só pode ser utilizada para explicar a aparência e não a coisa-em-si, ela estaria limitada, mas não destituída de importância. E na medida em que o naturalismo apenas estivesse relacionado às coisas aparentes, não se poderia utilizar suas leis – as leis da natureza - para as coisas-em-si. É assim negado o fundamento central do materialismo: a noção de que todas as coisas do mundo estariam subordinadas às leis da natureza.

Entretanto, as consequências do pensamento kantiano não se restringem meramente a um dualismo entre substância extensa e mente. Muitos outros dualismos estariam presentes: necessidade e liberdade, razão prática e razão pura, sujeito e objeto, etc. É justamente em relação à superação desses dualismos que a concepção romântica vai estar preocupada. Duas vertentes podem ser destacadas em relação ao início do romantismo (Ameriks, K.; 2005, p. 10-13): o desenvolvimento do idealismo alemão e o romantismo “precoce” - *Frühromantik*. À primeira vertente pertenceriam os filósofos pós-kantianos Fichte e Schelling – chegando mais tarde a Hegel e Schopenhauer. Já na segunda vertente, estariam escritores com um estilo mais solto, por vezes filosófico e por vezes anti-filosófico, que usavam de diversos estilos e formas de escrita para expressarem suas concepções pessoais – exemplos desse grupo seriam Hölderlin, Novalis, Schlegel e Schleiermacher. Cumpre também citar os escritos estéticos de Schiller, como precursor do pensamento romântico¹⁸.

Mas voltando novamente à influência do pensamento kantiano, é justamente na terceira crítica proposta por Kant que surge a possibilidade de aproximação com o referencial romântico: as questões acerca da estética, mais precisamente em relação ao juízo sobre o belo, propostas na Crítica do Juízo. Kant aborda algo diferente do proposto nas suas duas outras críticas: a questão

¹⁸ Nesse aspecto, outros possíveis fios condutores da subjetividade da nascente tradição romântica seriam o “Sturm und Drang” (“Tempestade e Ímpeto”) – movimento literário alemão da segunda metade do século XVIII que introduzia uma concepção diferenciada de emoção e natureza, contrária ao racionalismo, e o “Programa Sistemático do Idealismo Alemão” – texto de 1796 atribuído a Schelling, com possível participação de Hölderlin e Hegel, onde são plantadas as bases do idealismo alemão e do romantismo (Schelling, 1796/1991, p. 39-41).

de um sentimento agradável e prazeroso na percepção estética, em decorrência de um sentimento de coerência com a natureza que não pode ser conhecido na sua totalidade. À possibilidade de consenso em relação ao sentimento estético, Kant faria alusão a um substrato suprasensível da humanidade, que se aproximaria futuramente da noção romântica de fusão da natureza em si com a atividade de nosso pensamento (Bowie, A. 2005, p. 241-4): a tensão entre a “verdade” dos sentimentos e a “verdade” construída através de um saber conceitual.

A tradição romântica se caracterizou pela “arte vivencial” (Gadamer, 1960/1997, p.117). Esta concepção problematiza a diferenciação entre alegoria e símbolo. O primeiro pertenceria à esfera do logos, como um discurso, uma interpretação ou uma representação imagética de algo. O segundo não se restringiria à esfera do logos “pois não é o seu significado que se liga a outro significado, mas, ao contrário, é o seu ser próprio e manifesto que tem significado” (Gadamer, 1960/1997, p. 120). É justamente essa conexão imediata entre fenômeno e idéia, entre expressão e significação, entre visível e invisível, essa unidade perfeita e indissolúvel que caracteriza o ser e o sujeito romântico. O fragmento abaixo da correspondência entre os poetas Schiller e Goethe no final do século XVIII ilustra bem esta noção de símbolo:

...Observei exatamente os objetos que produziram tal efeito e notei que eles são propriamente simbólicos. Isto significa que, como eu quase não preciso dizer, trata-se de casos eminentes, os quais em uma multiplicidade característica se apresentam como representantes de muitos outros e encerrando em si certa totalidade, exigindo uma seqüência, despertando em meu espírito algo semelhante e algo estranho, e exigindo unidade e totalidade tanto do externo quanto do interno... (Carta de Goethe a Schiller de 16 de agosto de 1797, Goethe e Schiller, 1797/1994, p. 208)

Fica evidente o caráter imediato de intuição revelatória¹⁹ presente no contato com o símbolo na arte romântica. Uma vivência que não encerra uma

¹⁹ A esse respeito merece consideração a noção de intuição intelectual proposta por Schelling como forma de escapar à limitação imposta por Kant em relação ao conhecimento de si. A intuição intelectual seria a experiência mais íntima e única, dela dependente tudo o que podemos saber

verdade absoluta desvelada inteiramente, mas conserva um elemento de estranheza e de mistério ao mesmo tempo que carrega uma familiaridade. Por exemplo, uma música que expressa uma determinada dor, mas também expressa o mistério infinito das dores. Na medida em que se fala de uma arte vivencial e da imediaticidade do símbolo, enquanto veículo de unidade entre expressão e significação, podemos imaginar o papel do *pathos* para a arte no romantismo.

...O ente sensível tem de sofrer profunda e intensamente; tem de existir *pathos* para que o ente racional possa proclamar a sua independência e manifestar-se atuando...*Pathos* é portanto a primeira e implacável exigência feita ao artista trágico, sendo-lhe permitido levar a apresentação do sofrimento até aos limites possíveis, desde que traga consigo um prejuízo para a sua última finalidade, uma opressão da liberdade moral...(Schiller, 1997, p. 165)

Com a subjetivação da expressividade, abre-se um caminho para uma nova arte, não mais fundamentada apenas na noção de beleza, mas tendo como base de sustentação a noção de sublime²⁰. Algo que traz a desmesura, o excesso, a contradição entre a sensibilidade e a racionalidade. E é nesse sublime que se encena a forma artística talvez mais poderosa do século XIX: a música. E é nela que podem ser encontrados rastros significativos do *pathos* romântico. Em que pese toda a questão envolvendo a subjetivação da expressividade no *romantismo*, as afetações são uma temática de longa história na música, remontando, sobretudo no século XIX (embora se remeta ao barroco), à querela entre a doutrina dos afetos e a doutrina da música absoluta, tendo nesse segundo caso o crítico Eduard Hanslick²¹ como maior defensor. É importante frisar que, no século XIX, surgiam duas racionalidades nessa fase *pós-kantiana*: de um lado a vertente

acerca de um mundo supra-sensível. Nesse sentido, a arte seria para Schelling a apresentação sensível do absoluto (Machado, R., 2006, p. 80-100).

²⁰ Importante salientar a diferença da noção de sublime entre Kant e Schiller. Para o primeiro, só há verdadeiro sublime na natureza. Para Schiller, embora bastante influenciado por Kant, o sublime seria uma liberdade moral do homem pela razão frente a impulsos do mundo sensível (Machado, R., 2006, p. 58-9).

²¹ O livro *O Romantismo e o Belo Musical* de Mário Videira, Editora da Unesp, expõe com profundidade essa temática, com ênfase especial às concepções de Hanslick.

que desemboca em Schopenhauer e Nietzsche, que se direciona a uma racionalidade mais obscura, e de outro lado, o pensamento positivista que busca um domínio técnico sobre a natureza. Assim sendo, à subjetivação da expressividade, que, em última instância, levaria ao extremo uma concepção de música a partir das afetações, se oporia uma busca pela música em si, pela própria música, independentemente sobre seus efeitos no sujeito.

4.2 A música como horizonte da fragmentação da subjetividade

4.2.1 Robert Schumann - descrição da história

Robert Alexander Schumann nasceu em 8 de junho de 1810, em Zwickau, Saxônia, Alemanha. Filho de Friedrich August Schumann e Johanna Christiane Schumann. Seu pai era filho de um sacerdote protestante e sua mãe, nascida em Schnabel, era filha de um médico cirurgião. Friedrich August cresceu na época do *Sturm und Drang*, um período que se caracterizava pela tentativa de diminuir a influência do classicismo francês e do Iluminismo sobre a Europa. Vivera uma juventude marcada pelo grande interesse em literatura e por um certo talento para escrever; entretanto a falta de condições financeiras além da ortodoxia da religião o impediram de seguir suas plenas ambições literárias. Assim, aos dezoito anos de idade, Friedrich August sucumbe às pressões e decide se tornar um homem de negócios. Nessa época, muda-se para a pequena cidade de Zeitz, onde se emprega numa livraria e conhece Johanna Christiane Schnabel, de quem se tornará futuro esposo. Seu futuro sogro, um médico cirurgião da cidade, recomenda que para Friedrich e Johanna se casarem, este deveria abrir um negócio próprio. Por esse motivo, Friedrich retorna à casa dos pais em Weida, a fim de escrever livros com o intuito de conseguir fundos para abrir seu futuro negócio. Após conseguir uma pequena, porém suficiente, quantia para se casar e abrir sua própria livraria em 1775, o casal Friedrich e Johanna então se casam e se mudam para Ronneburg, onde após nove meses nasce a primeira filha do casal: Emilie. Logo no início desse casamento, já se nota uma tendência a estresse e fragilidade física por parte de Friedrich que frequentemente apresentava queixas físicas. A presença da esposa na administração da livraria o ajuda a ter mais tempo para se dedicar à literatura. Entretanto, com o nascimento do segundo filho Eduard, Johanna é obrigada a largar a administração da livraria e Friedrich decide abrir uma editora. Devido à falta de fundos, este é obrigado a abrir uma sociedade com seu irmão em 1808 e mudar-se para a pequena cidade de Zwickau. Nesse período, vêm à luz mais dois filhos, Carl e Julius, nascidos respectivamente em 1801 e 1805. Somados à perda de seu pai e de sua filha

Laura, Friedrich vivenciava um considerável aumento da carga de estresse familiar. Durante os primeiros anos de Schumann, a família passava por um período de ascendência nos negócios do pai. Não obstante esse relativo sucesso, Friedrich apresentava com freqüência suas constantes queixas físicas, razão pela qual procurava tratamento nas estações de água, freqüentes à época.

Os primeiros anos de vida de Schumann coincidem com a penetração napoleônica no leste da Europa, sendo Zwickau um ponto intermediário entre a Saxônia e os vizinhos do leste, a Silésia (hoje Polônia) e a Boêmia (hoje República Tcheca). A frequente presença de tropas na região contribuíam para gerar tumulto e doenças. Dentro desse contexto, tendo sua mãe contraído febre tifóide devido a epidemia local, Schumann tivera que passar um tempo afastado de sua família na casa da família Ruppert, onde ficara por cerca de dois anos e meio. A música já fazia parte de seu contexto desde cedo, sobretudo pelo fato de sua mãe Johanna Christiane adorar cantar. Entretanto, a pequena Zwickau não desempenhava nenhuma força no cenário musical da região. Não obstante esse fato, Schumann começa a estudar música na idade de sete anos, sob os cuidados de Johann Gottfried Kuntzsch (1775-1855), um organista da igreja local. Com o tempo, entretanto, Schumann vai se dando conta da insuficiência de seu mestre. Desde cedo apresentava um talento considerável para improvisação, sobretudo para descrever musicalmente as figuras ao seu redor. Essa singular capacidade expressiva para fazer retratos musicais já antecipava sua futura criatividade.

Schumann era o caçula de quatro irmãos. Aos seis anos, ingressa numa escola primária, tendo sido transferido ao Liceu de Zwickau em 1820, onde ficou até 1828. Nessa época dedicava-se ao estudo do grego e latim, passando a conhecer, com grande profundidade, autores como Homero, Platão e Sófocles. Não demorou muito para Schumann se encantar com os escritores de sua época, sobretudo os poetas e romancistas românticos. Essa paixão pela literatura tinha obviamente a influência de seu pai. Seu talento, sua inteligência e sua relativa precocidade o ajudava a fazer amigos com facilidade. Nesses primeiros anos do Liceu, destaca-se a amizade musical com um menino mais velho, August Vollert, com quem passa dois anos compartilhando o gosto pela música e pelo piano.

Data desse período também uma viagem com a mãe a Carlsbad, onde tem a oportunidade de conhecer publicamente o grande pianista Ignaz Moscheles, uma figura muito conhecida pela virtuosidade ao piano. Paralelamente, seu pai já o estimulava ao gosto literário, tendo uma imensa biblioteca privada com os grandes escritores da história da literatura ocidental. A literatura se tornaria sua segunda paixão após a música, explicando sua maior erudição em relação aos outros compositores de seu tempo. Assim havia um contexto de grande incentivo intelectual e artístico, concentrados na paixão musical da mãe e na paixão literária do pai.

Nesse período, Schumann já tenta fazer pequenas incursões musicais, mas falta-lhe formação e instrução adequada. Apesar dessa riqueza expressiva ao seu redor, Schumann apresentava considerável ansiedade sobretudo no ambiente social, o que pode ter contribuído para um processo de progressiva interiorização e desenvolvimento desses embates psicológicos na privacidade e segurança de seu universo interior de fantasia. Aos quinze anos, interrompe as aulas com o professor Kuntzsch e resolve procurar um novo mestre para se aperfeiçoar. Entretanto, no ano seguinte, 1826, uma grande tragédia ocorre em sua vida, provavelmente algo que marcará profundamente o resto de sua existência. Sua irmã Emilie, mentalmente perturbada, comete o suicídio. Alguns meses depois, no mesmo ano, seu pai, considerado a figura mais próxima e compreensiva, adoece e falece. Temos aí, talvez, os elementos precursores da marcante melancolia que caracterizou sua obra musical. Sua tendência a se fechar socialmente e a desenvolver diálogos interiores ganha força e vem à tona. Data desse período a amizade com Emil Flechsig, além de outros amigos transitórios, com quem passa a dividir suas paixões artísticas.

.....Alles Gute und Schöne glüth in diesem Moment in der Seele des Jünglings und allen hohen Ideale und alle griechischen Götter stehen glänzend in diesem Jugendolymp. Freund, bleibe mein Freund, wenn ich auch Deiner Freundschaft unwürdig werden sollte, und halte warnend und beschützend diese Zeilen einst vor meine Augen, wenn ich mich schämen sollte, sie geschrieben zu

haben und spatter nicht danach gehandelt hätte.... (trecho original de carta de Schumann a Flechsig datada de 17 de março de 1828,p.14)²²

Em seu diário, Schumann prossegue com uma descrição mais detalhada dês seus amigos

...Ich verbe manche schöne Stunde mit Roeller, Flechsig und Walther. Ich möchtet es bald ein vierblättriges Kleeblatt nennen, das man Selten findet. Roeller ist ein grosser Geist, weniger vielleicht dem Herzen, als dem Geist nach: er ist ein Liebling der Musen, hat wahrhaftes Dichtertalent und wird vielleicht einmal als Dichter hoch glänzen: er empfindet was er denkt und was er empfindet, denkt er: Flechsig scheint noch tiefer und richtiger logisch fortzudenken: er dringt in Alles tief ein: von Natur etwas kälter und weniger exzentrisch, weiss er nichts von den verschwindenden Träumen des Jünglings, sondern erforscht lieber mit der Klugheit des Mannes die Wirklichkeit. Trotzdem empfindet er ganz rein und wird (bald) durch das Schöne hingerissen. Kaum glaube ich, ob er wahrer Dichter ist, ich meine, ob ihn die Natur zum Dichter geboren hat....Walther ist schwarzichtig, ohne schwärfsinnig zu seyn: seine Gedichte zeugen von Phantasie, seine Gedanken sind jedoch nicht ganz originell: er ist mit einem Worte schwärmerisch, ohne exzentrisch zu seyn und Denker, ohne Philosoph zu seyn. Was ich eigentlich bin, habe ich selbst noch nicht klar: Phantasie, glaub'ich, hab'ich: und sie wird mir auch von keinem abgesprochen: tiefer Denker bin ich nicht: ich kann niemals logisch an den Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft

²² “.....Todo bom e belo incandescem neste momento na alma dos adolescentes e todos os altos ideais e todos deuses gregos reluzem neste olimpo da juventude. Amigo, continue meu amigo, mesmo que eu me torne indigno de sua amizade. E seguro você e proteja essas linhas das minhas vistas, mesmo se eu me envergonhar de tê-las escrito e mais tarde negar isso com o meu comportamento....”

habe. Ob ich Dichter bin – den werden kann man es nie – soll die Nachwelt entscheiden.... (trecho original do diário de Schumann em 24 de janeiro de 1827, p.29-30)²³

Os dois escritores que mais o influenciaram foram Jean Paul Richter e E.T.A. Hoffmann. O primeiro, além de exercer grande influência sobre os novos poetas que surgiam, contribuiu - dado o seu estilo caracterizado por grandes contraposições como a ironia e a sensibilidade, ou a banalidade e a profundidade – para a tensão de opostos, característica do movimento romântico. E é essa tensão de opostos que marcará a personalidade e a obra de Schumann. Talvez inspirado por Jean Paul, Schumann futuramente vai desenvolver seus duplos, sobretudo nas figuras de Eusebius e Florestan.

....In Allen seine Werken spiegelt sich Jean Paul selbst ab (er). Aber jedesmal in Zwei Personen: er ist Albano und Schoppe, Siebenkäs und Leibgeber, Vult und Walt, Gustav und Fenk, Flamin und Victor. Nur der einzige Jean Paul konnte in sich selbst zwei

²³ “Eu passo umas boas horas com Roeller, Flechsig e Walther. Desejo em breve poder dizer que compomos um trevo de quatro folhas, que a gente raramente encontra. Roeller é um espírito maior, menos talvez do coração como do espírito. Ele é um amante das musas, tem verdadeiro talento poético e brilhará alto talvez como poeta. Ele inventa o que pensa e o que ele inventa, já foi pensado por ele. Flechsig brilha com mais profundidade e pensa com continuidade lógica e ordenada. Ele penetra profundo em tudo. De natureza algo mais fria e menos excêntrica, ele não sabe dos sonhos desaparecidos dos jovens, mas explora mais a realidade com a inteligência dos homens. No entanto, ele sente toda a pureza e em breve será arrebatado pelo belo, mas posso pensar: se ele é um poeta de verdade, quero dizer a natureza o criou para ser poeta.... Walther é perspicaz sem ser fino. Seus poemas são repletos de fantasia mas seus pensamentos não são completamente originais: ele é entusiástico com as palavras, sem ser excêntrico e um pensador sem ser filósofo. O que eu sou propriamente, não tenho claro para mim. Fantasia, acho que eu tenho. E ninguém diz o contrário de mim. Um pensador profundo eu não sou. Não posso jamais perdurar nos fios da lógica que talvez eu tenha amarrado bem. Se eu sou um poeta – pois tornar-se é impossível - que a posteridade decida....”

solche verschiedenen Charactere in sich allein verbinden; er ist übermenschlich. Aber er ist es doch – immer harte Gegensätze, wenn auch nicht Extreme vereint er in seinen Werken und in sich – und er ist es doch nur allein.....Jean Paul hat mich selten befriedigt, aber immer entzückt: ein Unbefriedigtseyn ruht aber, wie eine ewige Wehmuth in jeder Entzükungen....Ich frage mich oft, wo ich seyn würde, wenn ich Jean Paul nicht gekannt hätte.... (diário de Schumann, anotação feita entre dezembro de 1827 e maio de 1828, p. 82).²⁴

Schumann, nessa época, pensava que a literatura seria seu destino final e tentava escrever romances. Suas aptidões começam a mudar de direção quando entra em contato com a música, paralelamente à literatura.

Aos dezessete anos, teve as primeiras paixões amorosas. Foram duas adolescentes, paixões bem passageiras. A primeira foi Nanny Petsch e a segunda foi Liddy Hempel. Nenhuma das duas tinha afinidade por seus gostos poéticos e musicais, nem sequer o compreendiam. Entretanto, tendia a colocar Liddy em suas fantasias como uma figura que o salvaria de uma determinada catástrofe.

“....*Ich wollte Liddy sehen: mein Genius, der du mich schon so oft geleitet hast, hast du mich verlassen?*”²⁵ (diário de Schumann, 20 de janeiro de 1827, p. 25).

Nessa mesma época surge, porém, uma mulher que o encanta. Chamava-se Agnes Carus, esposa de um médico amigo da família, Ernst Carus. Foi uma paixão platônica e tratava-se de uma mulher oito anos mais velha. Schumann manteve um bom contato com o casal que morava num castelo no vilarejo de Colditz, a sessenta quilômetros de Zwickau. Agnes era cantora e visitava com

²⁴ ...Em todos os seus trabalhos Jean Paul se reflete em si. Mas cada vez em duas pessoas: ele é Albano e Schoppe, Siebenkäs e Leibgeber, Vult e Walt, Gustav e Fenk, Flamin e Victor. Só o único Jean Paul pode em si mesmo unir dois personagens tão diversos. Ele é sobrehumano. Mas ele é assim mesmo – contrastando sempre em seu trabalho e em si mesmo, apresentando sempre contrastes rígidos ainda que não sendo extremos.....Jean Paul raramente me pacifica, mas sempre encanta: um estar incomodado que se acomoda como uma melancolia imortal em cada encantamento....Sempre me pergunto onde eu estaria se eu não tivesse conhecido Jean Paul....

²⁵ ...eu queria ver Liddy: meu espírito guardião, que já tanto me acompanhou, você me abandonou?

freqüência seu cunhado em Zwickau. Este promovia saraus onde Schumann era convidado e acompanhava Agnes ao piano.

...ich sass mit ihr zwei Stunden allein am Clavier....ich fühlte, wie sie ewig nur wehmüthig lächelten...wenn sie sing, so sprühen Flammen wie spöttische Worte aus seinen Augen und man so recht seinen ungeheuren Schmerz...²⁶ (diário de Schumann de 02 de junho de 1828, p. 89)

Já ficava claro, nesse momento, seu ideal de figura feminina: alguém que, como ele, partilhasse dos gostos poéticos e musicais. O contato com o Dr. Ernst Carus era muito bom e este tolerava a intimidade entre Schumann e sua esposa. Chama a atenção do fato do casal morar num castelo que estava sendo transformado em um asilo psiquiátrico, tendo o Dr. Ernst como diretor médico. Relações triangulares ambivalentes, forte identificação com uma figura feminina e asilo psiquiátrico, serão temas que irão acompanhar Schumann em sua vida. A relação entre Schumann e o casal, que também tinha momentos de ambivalência, muda quando o casal resolve sair de Colditz e fixar residência em Leipzig para o Dr. Ernst se tornar professor de Medicina da universidade local. Coincidentemente, é nesse momento que Schumann decide mudar-se para Leipzig a fim de seguir as intenções de sua mãe no sentido dele estudar Direito. E é nesse momento que vai se envolver com o triângulo mais intenso de sua vida: com Clara e seu pai, Friedrich Wieck. Antes disso, entretanto, convém compreendermos um pouco a relação entre o futuro compositor e sua mãe.

...Gute Mutter, Ich habe Dich oft beleidig. Ich verkannte oft, wenn Du das Beste wolltest. Verzeihe dem stürmischen, aufbraussenden Jüngling, was er jetzt durch gute edle Thaten, durch eine

²⁶ ...sentara com ela duas horas sozinho ao piano...eu sentia como ela eternamente só sorria de forma melancólica....quando ela cantava, lançam-se assim chamadas como palavras sarcásticas diante dos olhos e nós notamos sua monstruosa dor...

tugendhafte Lebensweise gut machen will. Die Eltern haben ein Leben von dem Kinde zu sordern! Der Vater schlummert schon. Dir, meine theure Mutter, bin ich nun um so mehr schuldig. Ich habe die Schuld für ein mir glücklich bereitetes Leben, für eine heitere, wolkenlose Zukunft Dir allein abzutragen...²⁷ (trecho de carta de Schumann a sua mãe em 28 de abril de 1828, Jugendbriefe,p.20-21)

Schumann tem uma relação de grande dependência emocional em relação à mãe. A perda precoce de seu pai na adolescência e, possivelmente, a tragédia em relação ao suicídio de Emilie, sua irmã, devem ter estreitado ainda mais essa dependência. Somado a esse fato, Schumann dependia inteiramente das finanças da mãe para o custeio de seus estudos. A relação entre Schumann e sua mãe, como brevemente ilustrado nessa carta acima, vai oscilar entre a culpa por decepcioná-la, o receio de se afirmar perante a ela e momentos de sedução e manipulação.

Schumann prossegue seus estudos e, devido à pressão materna, vai estudar Direito em Leipzig, o que em nenhum momento significa que interromperia a busca de uma carreira musical. Nessa fase, Schumann tenta aproximar laços com seu amigo Flechsig. Descreve com metáforas seu sentimento de solidão e tende a negar os sentimentos relativos a uma possível falta de amparo familiar. Desenvolve mais nítidos sentimentos sexuais em relação às mulheres e piorava sua ansiedade social. A composição musical, que tentava desempenhar de forma não definitivamente disciplinada, mas hesitante, o aliviava em certo grau. Sofria do conflito de não pertencer a uma tradição familiar musical, como Bach e Beethoven, e de não ser um prodígio como Mozart ou Mendelsohn. Antes de se fixar em

²⁷ “Boa mãe, eu tenho frequentemente te insultado. Tenho frequentemente desvalorizado suas boas intenções. Perdoe este jovem impetuoso e colérico que agora vai se dedicar a bons e honráveis intentos e a um estilo de vida virtuoso. Os pais devem fazer demandas à vida de sua criança! Meu pai já está morto. Assim, eu devo agora muito mais a você, minha querida mãe. Para você sozinha, eu devo me preparar para uma vida feliz e para um futuro alegre e sereno”

Leipzig, entretanto, faz uma viagem de férias com um estudante chamado Gisbert Rosen. Nessa viagem, que tem como itinerário as cidades de Bayreuth, Nuremberg e Munique, vem a conhecer pessoalmente o poeta Heinrich Heine, experiência que o encoraja futuramente a utilizar muitos poemas de Heine em sua música.

Apesar de não ser seu intento, Schumann se dispõe a estudar Direito e se matricula em diversas disciplinas da universidade. Decide dividir um espaçoso apartamento com seu amigo Flechsig. Nesse período apresenta o que poderia ser interpretado um sinal progresso de sua futura tendência à enfermidade. Tem uma forte crise emocional caracterizada por sintomas de ansiedade física e psíquica e passa a manifestar o medo recorrente de vir a enlouquecer.

...Ich war ehigestern (27 May) aufgereggt. Ich weiss aber nicht von was. Es kommt mir vor, als würd' ich einmal wahnsinnig. Wenn ich zu Carus gehe, klopft mir doch elender das Herz und ich werde bleich....²⁸ (diário de Schumann, p.83)

Dificuldade para dormir e tendência a ficar acordado ao longo da noite também eram freqüentes nesses primeiros meses em Leipzig. Schumann ocupava sua mente à noite com leitura, escrevendo e fantasiando. Apresentava com freqüência algo passível de ser descrito como sonhos acordados, fantasias ou imaginações de forte intensidade. Certa vez, após retornar da casa de seu irmão e tendo escutado sua cunhada Therese cantar, retornou a sua casa e vivenciou ao extremo o som durante a noite

...Therese stand vor mir und sang sanft: süsse Heimath. Und wie ich Abends im Einschlummern war, da wehten alle Minuten des

²⁸ “...Eu estava anteontem agitado. Mas não sabia por quê. Me pareceu como se eu fosse repentinamente enlouquecer. Quando vou ao Carus, meu coração bate miseravelmente e fico pálido...”

Tagen und der Vergangenheit noch einmal dunkel vorüber und wie das sanfte Echo der Seele hört' ich, wie die Töne verfließen und verklängen und wie der letzte noch schwach zitterte: süsse Heimath. Dann schlief ich selig ein, aber ich träumte nicht...²⁹
(Diário de Schumann, 26 de outubro de 1828, p. 127)

Por vezes Schumann vivenciava à noite imagens fantasmagóricas de pessoas com rostos deformados (“gewöhnlich träumt man geliebte Wesen nur in verzerrten, langgezogenen Gesichtern und geisterhaften”, diário, p. 112), sonhos dentro de sonhos (“Traum im Traume”, diário, p. 157) e fenômenos similares a alucinações musicais (“Ewige Musik während der Nacht und ekelhafter Schlaf”, diário, p. 174).

Schumann tinha, de certa forma, acesso à vida cultural de Leipzig, através de concertos, contato com música sacra nas igrejas e os saraus na casa do casal Carus. Nessa época, aos 18 anos (1828), surgem suas primeiras tentativas de composição musical, basicamente um ciclo de canções sobre poemas de Julius Kerner, um conjunto de Polonaises para serem executadas a quatro mãos no piano, um grupo de variações sobre um tema do príncipe Louis Ferdinand da Prússia e um quarteto para cordas e piano. Vivia um conflito basicamente pela forte inclinação a buscar orientação pianística com Friedrich Wieck, o maior professor de piano de Leipzig, e pela reticência em frustrar sua mãe no que diz respeito a sua desistência de seguir uma carreira na área do Direito e em assumir a música plenamente. À época, Friedrich Wieck tinha 42 anos e estava casado com a cantora e pianista Marianne Tromlitz desde 1816, de quem se divorciaria mais tarde. Em 1824, Wieck conseguiria obter a guarda de sua filha e mais importante pupila: Clara. Nesses anos de 1828-1829, Wieck estava determinado em divulgar seus métodos de trabalho e em promover o prodígio de sua filha Clara, então com nove anos de idade.

²⁹ ...Therese diante de mim cantou suave “Doce Terra Natal”. E quando eu estava adormecendo à noite, todos os minutos do dia e do passado fluíram pela escuridão mais uma vez, e como eu escutava as notas fluindo como o eco suave da alma, tocadas até a última vibrar e evanescer. Depois eu adormeci tranquilamente mas não sonhei..

Schumann vivia um descontentamento crescente em relação à carreira universitária em Leipzig e decide mudar-se para Heidelberg em companhia de seu amigo Gisbert Rosen. Mas tinha como objetivo o contato com Anton Justus Thibaut, um eminente jurista e professor da universidade de Heidelberg, mas também um músico especialista em música renascentista e fundador de uma sociedade coral. Houve, entretanto, uma certa relutância em mudar-se de Leipzig para Heidelberg, tanto por parte de sua mãe com dele próprio. Schumann sabia que precisava de maior orientação técnica e relutava em abandonar as aulas com Wieck. Após a chegada a Heidelberg em maio de 1829, os primeiros meses foram marcados por melancolia, solidão e ansiedade, contrabalançados por considerável consumo de álcool e um desgaste na relação de amizade com Rosen, como havia ocorrido com Flechsig em Leipzig. Suas entradas em seu diário refletem todo esse contexto (Diário de Schumann, p. 198-207)

Em agosto de 1829, decide fazer uma viagem de férias de verão à Itália. Essa viagem marca ainda sua forte dependência em relação a sua mãe relatando, nas cartas a ela, detalhes da viagem e desenvolvendo dentro de si uma relação imaginária com ela, como se esta fosse uma companhia imaginária. Essa viagem marca também seu inexorável compromisso e preferência pela música. Contato com outra cultura, sentimento de liberdade e tendência a apresentar queixas físicas e psíquicas continuavam também marcantes.

De volta a Heidelberg, sua determinação em tornar-se um virtuoso do piano e em tentar um contato com Wieck para retomar as aulas em Leipzig, deixam de ser uma tendência imaginária para adquirirem gradualmente consistência concreta. Em termos de composição musical nesse período, Schumann adota a figura de Schubert como referência. Em resumo, Schumann chega ao ano de 1830 com crescentes dificuldades; na esfera emocional passa a apresentar ansiedade social com comportamentos de evitação, evidências de comprometimento nos dedos da mão direita, o início de um distúrbio alucinatório auditivo e pensamentos acerca de suicídio. Fica cada vez mais evidente uma ambivalência em relação a sua mãe, tanto no sentido do receio de frustrá-la

enquanto futuro advogado como no desejo de transgredí-la na entrega à atividade musical.

Na páscoa de 1830, tendo sua família negado financiar sua viagem a Zwickau para passar alguns dias com a seus familiares, Schumann decide ir a Frankfurt onde tem a oportunidade de assistir à apresentação do virtuose de violino Nicolo Paganini. Nesse momento, relata à mãe mais uma vez sua incerteza em seguir a carreira jurídica e sua vontade de seguir a música profissionalmente. Acreditava que, se bem treinado, teria como competir com os maiores virtuosos da Europa. O primeiro passo seria voltar a ter aulas em Leipzig com Friedrich Wieck. Passa a pedir diretamente o apoio da mãe para tornar-se um grande pianista. Esta deixa a decisão final para Wieck, que imediatamente apóia e concorda com o potencial de Schumann. Paralelamente, Schumann faz juramento de total obediência a Wieck.

Schumann se muda definitivamente a Leipzig em meados de Outubro de 1830 e aluga dois cômodos de uma casa de propriedade de Wieck. Passar a praticar o estudo de piano por cerca de seis a sete horas ao dia. Brincava com freqüência com Clara e seu irmão mais novo Alwin, contando histórias de fantasma. Schumann vinha exercendo o papel de um irmão mais velho. Chocava, entretanto, a forma com que Wieck tratava violentamente seus filhos com relação ao rigor musical. Surgem planos transitórios de ir a Weimar para ter aulas com Johann Nepomuk Hummel, um dos principais pianistas da atualidade da época. Ficava também notório o obsessivo controle de Wieck sobre Clara. Em meio a um intenso contato com o ambiente dos Wieck, Schumann passa a se envolver com uma moça de nome Christel, que desempenhava algum papel no ambiente ao redor, como aluna ou como empregada. O ano de 1831 também marca duas tentativas inconclusas de duas obras literárias³⁰: *Abälard und Heloise* (Tagebuch, p. 332) e *Die Philister und der Lumpenkönig* (Tagebuch, p. 334). Isso mostra provavelmente o quanto Schumann ainda vivia dividido entre a música e a literatura. Nesse mesmo ano, nascem seus dois “eus” interiores: Florestan e Eusebios.

³⁰ *Abelardo e Heloise; Os Filisteus e o Rei Mendigo*

...Ganz neue Personen treten von heute in's Tagebuch – zwei meiner besten Freunde, die ich jedoch noch nie sah – das sind Florestan und Eusebius.

Florestan sagte: nachdem er op.37 von Herz zum ertenmal gehört hätte: hübsch, schweizerisch, neu; nach öfteren Hören; es ist aber doch nichts als ein Kuss von einen Freudenmädchen.

Eusebius meinte: Chopin ware ein Sprung. Beide munterten mich sehr auf, meine Rezension drucken zu lassen. Ach! Hätte ich sie nur einmal gemacht...³¹ (diário de Schumann em 01 de julho de 1831, Tagebuch, p. 344)

Esses “eus” interiores, também chamados de “os duplos de Schumann”³², refletem duas facetas da personalidade do compositor³³. Em *Eusebius*, temos o introspectivo, o poético, o reflexivo. *Eusebius* é doce e calmo, sem pressa, e por essa natureza em alguns momentos chega à melancolia. Trata-se de um estado de alma de profunda sensibilidade. Em *Florestan*, temos o oposto. Agitado, sanguíneo e impulsivo, caracteriza uma natureza que, em seus momentos mais extremados, chega à euforia, à revolta e à fúria. *Florestan* é extrovertido e animado. Tem uma força diferente de *Eusebius*, que é mais passivo. *Florestan* é masculino e *Eusebius* é, sem dúvida, feminino. Esses dois “eus” interiores acompanharão Schumann durante toda a sua vida, inclusive em sua enfermidade.

³¹ “Pessoas totalmente novas aparecem hoje no diário – dois dos meus melhores amigos, mas que eu na verdade nunca vi - são Florestan e Eusebius. Florestan falou após ter ouvido pela primeira vez o op.37 de Herz: belo, vigoroso, novo; depois de ouvir mais vezes não é nada além de um beijo de uma namorada. Eusebius opina: Chopin foi um pulo. Ambos me animaram muito para que eu imprimisse minha resenha. Ah, se eu pelo menos a tivesse feito.”

³² Em extenso trabalho, Zani Netto aprofunda a relação entre os “duplos de Schumann” e sua música (Zani Netto, 1982,1988)

³³ Segundo Zani Netto, em relação à escolha de Florestan, “Sua escolha do nome é reveladora. Na ópera *Fidélio* de Beethoven, Florestan é o herói preso em uma masmorra, acorrentado em uma pedra, faminto, e pronto a ser morto por Pizarro. Mas é salvo por sua mulher, Leonora, disfarçado como um homem chamado *Fidélio*”; em relação a Eusebius, “Eusebius, um padre que viveu no século IV, admirava enormemente os mártires cristãos e foi ele mesmo perseguido por tomar parte ativa na disputa ariana sobre a relação entre Jesus Cristo e Deus. Eusebius pregava que todo o pensamento grego era derivado do antigo judaísmo, acreditando que Jesus Cristo era a realização de uma profecia hebraica.” (Zani Netto, 1988, p.8-9)

Eusebios e Florestan passam a habitar com freqüência o diário de Schumann, dando-lhe opiniões e lhe fazendo constante companhia. Concomitantemente ao surgimento deles, Schumann planeja mais uma tentativa literária, intitulada *Die Wunderkinder*³⁴ (Tagebuch, p. 342, 359). Para tanto, decide basear os personagens nas pessoas próximas de seu círculo social, decidindo rebatizá-las e dando a elas um pseudônimo.

...Von heute an will ich meinen Freunden schönere, passendere Namen geben. Ich tauf' Euch dacher folgendermassen: Wieck zum Meister Raro – Clara zur Zilia – Christel zur Charitas – Lühe zum Rentmeister Juvenal – Dorn zum Musikdirector – Semmel zum Justiciar Abrecher – Glock zur medicinischen alten Muse – Renz zum Studiosus Varinas – Rascher zum Student Fust – Probst zum alten Maestro – Flechsig zum Jüngling Echomein....³⁵ (diário de Schumann 8 de junho de 1831, Tagebuch, p. 339)

O que chama a atenção nessa empreitada é que Schumann começa a utilizar personagens do futuro projeto literário que estava escrevendo para renomear as pessoas próximas, misturando seu imaginário literário com as pessoas de sua realidade concreta. Seu diário passa a funcionar como uma espécie de narrativa que funde imaginação e realidade. Talvez uma forma de equilibrar seu universo emocional, que se ajustava precariamente muitas vezes ao mundo prático.

...Das Clavier wollte gestern nicht gehen; es war, als hielt mich Jemand am Arme. Nun hab' ich's auch nicht weit forcirt. Es lag Mattigkeit und Dumpfheit in den Menschen und am Himmel. Gestern sechs Uhr kam ein Himmelsgewitter. Ich ging zu Meister

³⁴ *Crianças Prodígio*

³⁵ “De hoje em diante darei nomes belos e apropriados aos meus amigos. Eu vos batizo da seguinte maneira: Wieck para maestro Raro – Clara para Zilia – Christel para Charitas – Lühe para Tesoureiro Juvenal – Dorn para Diretor Musical – Semmel para Justiciar Abrecher – Glock para velha Musa da Medicina – Renz para Studiosus Varinas – Rascher para Estudante Fust – Probst para velho Maestro – Flechsig para Echomein”

Raro. Zilia hatte sich schöne Schweizerflechten gemacht. Wie oft wiederholt sich aber der Meister Raro; erzählt mir oft meine eignen Gespräche und sie machen ordentlich Eindruck auf mich. Auf fing ich gestern bei'm Musikdirektor mit dem edeln Generalbass an! Er hatte sich vorbereitet und schien ängstlich, war aber sonst liebenswürdig. Ich war auch gerade recht bei Kopfe und bei hellen, lichten Verstand. Ich möchte kaum mehr wissen, als ich weiss. Das Dunkel der Fantasie oder Ihr Unbewusstes bleibt ihre Poësie...³⁶ (diário de Schumann em 13 de julho de 1831, Tagebuch, p. 349-50)

Seria isso uma necessidade puramente expressiva de poetizar sua realidade concreta, dado o incessante espírito criativo de Schumann? Seria, também, uma forma de aproximar as pessoas em relação ao seu mundo? Ou seria, por outro lado, uma forma incipiente de “ilimite” entre o seu eu e o mundo, no sentido mais *jasperiano* de consciência do eu em relação ao mundo? Poderia já ser uma forma incipiente de um pré-delírio? Essas questões permanecem inquietantes nesse momento de sua história. Mas o fato é que essa aparente “literaturalização” do mundo vai desempenhar um espaço importante em Schumann nesses anos que vão se seguir.

Em termos de produção musical, 1831 é o ano de nascimento de seu opus 01 – *As Variações Abteg*. Trata-se já de uma obra de difícilíssima execução técnica e beleza inspirada, algo relevante para uma primeira composição, sugerindo o quanto Schumann já estava num percurso de amadurecimento para encarar a futura carreira de compositor.

³⁶ “O piano ontem não queria se tocar. Era como se alguém me segurasse o braço. Então eu não fiz muita força. O clima estava pesado e abafado. Ontem às seis horas veio uma tempestade. Eu fui ao maestro Raro. Zilia estava com bonitas tranças. Mas quantas vezes o maestro se repete, narra muitas vezes meu próprio discurso e isso me causa uma forte impressão. Também comecei ontem junto ao Diretor Musical com os nobres exercícios de baixo (harmonia). Ele se preparou antes e pareceu medroso mas estava, no todo, amigável. Eu estava justamente certo de minha cabeça e no claro entendimento. Eu gostaria de saber um pouco menos do que eu sei. O escuro da fantasia ou o seu inconsciente está na poesia...”

4.2.2 Os primórdios de um modo psicótico de ser

Algumas questões merecem um destaque especial em relação ao período entre 1828 e 1831, que vai precisamente de sua primeira estadia em Leipzig até sua volta em 1830, passando um ano em Heidelberg entre essas duas fases de Leipzig. São nas relações com as pessoas próximas que vamos notar algumas características peculiares que chamam a atenção. Em primeiro lugar, a relação com sua mãe, sobretudo nesses primeiros anos após a morte de seu pai. Schumann tem em relação à mãe uma relação de muita ambivalência e franca dependência. Esconde dela, na maior parte do tempo, seu desejo incessante de seguir a carreira de músico. Coloca a música como uma paixão importante, mas não desmerece os estudos jurídicos. Com muito receio, aos poucos, vai revelando a sua mãe seu verdadeiro interesse em seguir a carreira musical. Ao mesmo tempo, pede com freqüência maior suporte financeiro a fim de bancar uma vida social e cultural com um círculo próximo de amigos, além de viagens nas férias. Muitas vezes, Schumann selecionava o que desejava dizer a sua mãe, sempre usando uma estratégia que a seduzisse a fim de ganhar o seu apoio. Descrevia muitas vezes suas viagens, sempre fazendo uso de uma linguagem poética e ricamente descritiva com metáforas efusivas, como se ela fosse um personagem imaginário presente nas próprias descrições dessas viagens. Schumann sabia que sua mãe tinha inúmeras reservas em relação ao seu futuro, sabia que ela via com muita desconfiança sua inclinação para música, apesar de ela ter sido uma grande influência em sua vida em relação à questão musical. Sua mãe esperava que Schumann levasse a música de forma amadora e seguisse uma profissão segura como a advocacia ou se dedicasse aos negócios editoriais fundados por seu marido (pai de Schumann) e seguido por seus irmãos. Schumann nunca “batia de frente” com sua mãe, sempre utilizando em suas cartas uma linguagem amorosa e carinhosa, sedutora e, por que não, manipuladora, talvez escondendo seu receio de afirmar diretamente seu desejo pela música, suas insatisfações financeiras e sua verdadeira realidade social e emocional. Schumann demonstrava um constante medo de frustrar sua mãe, paralelamente ao receio de ficar sem condições financeiras, o que reforçava esse constante diálogo sedutor com sua

mãe. Ao mesmo tempo, colocava-a num espaço especial em sua vida, como sua grande referência e como um personagem imaginário, uma companheira imaginária. Esse modo de relação, algo sedutor, manipulador, ao mesmo tempo com intensa grandeza poética, idealizado, imaginativo, mas também ambivalente e muito dependente, Schumann repete com seus amigos de juventude. Rosen, Flechsig, Götte e Schunke, dentre outros, são exemplos dessas relações construídas através de movimentos de intensa idealização e dependência, sempre escondendo considerável ambivalência. Schumann demonstrava sempre precisar de um parceiro masculino para dividir sua vida e seus ideais. De alguma maneira suas cartas de juventude a esses amigos demonstram os mesmos movimentos que apresentava em relação a sua mãe, fazendo todos os esforços para manter próximas as pessoas a quem julgava ter uma grande dependência emocional. Citações freqüentes em seus diários, criação de poemas com dedicatória a esses amigos, manifestações de amor incondicional beirando um erotismo homossexual e manifestações de ódio eram constantes. Esses amigos talvez configuravam importantes referências transitórias para o amadurecimento de Schumann, mas talvez nenhum deles desse conta das intensas necessidades emocionais de Schumann. Eram seus pares momentâneos, mas não as figuras masculinas que Schumann buscava ser guiado. Nesse quesito, seu falecido pai, o Dr. Carus e Friedrich Wieck eram talvez os maiores candidatos a ocupar esse espaço. A sombra de seu pai sempre estaria presente nesse período inicial da vida de Schumann, sempre através da literatura. Schumann era um poeta e escritor o tempo todo, usava linguagem poética em suas cartas e diários e ansiava a cada instante a escrever uma narrativa ou um poema. Mesmo nos momentos em que a inclinação musical se tornava cada vez mais nítida, sobrevinha a necessidade de Schumann pensar em algum projeto literário. Graças à influência de seu pai, Schumann adquire muita cultura literária, o que contribuiu para se tornar provavelmente o compositor mais culto de seu tempo. Sua paixão por Jean Paul é indescritível. Ama, venera e depende de Jean Paul. Os personagens de Jean Paul exercem gigantesca influência sobre o imaginário de Schumann. O mesmo se aplicaria a E. T. A. Hoffmann. Enfim, é em toda essa veia literária que

provavelmente repousa a influência de seu pai. O Dr. Carus, por sua vez, constitui um outro tipo de referência para Schumann. Fora talvez seu primeiro psiquiatra ou psicoterapeuta. Incentivador e conselheiro, convidava-o com frequência aos saraus em sua residência. Tolerava consideravelmente a paixão platônica que Schumann tinha em relação a sua esposa Agnes. O Dr. Carus configurava uma referência equilibrada para o universo social de Schumann. Já Friedrich Wieck representava um outro tipo de referência. Personificava o grande mestre, a quem o discípulo deveria seguir cegamente, obedecendo a todas as suas ordens e comandos. Aquele que o tornaria um grande virtuoso de piano e que fora utilizado como um escudo para enfrentar sua mãe, descrente nos projetos pianísticos do filho. Wieck seria o meio para Schumann alcançar seus grandes ídolos como Paganini, Hummel, Moscheles e Liszt. Wieck também o colocaria mais em contato com o mundo social musical. E com Wieck surge Clara, o que nos leva a indagar acerca da relação de Schumann com as mulheres.

Nanny Petsch e Liddy Hempel são moças que começam a fazer parte das fantasias platônicas de Schumann, constantemente citadas no início de seu diário de juventude. Cumpre ressaltar a fantasia de ser “salvo” por Liddy, já citada neste texto, o que provavelmente sinaliza para a fantasia de uma mulher mais forte. Isso fica evidente nas suas fantasias por Agnes Carus, também muito citadas por Schumann em seu diário. Agnes era oito anos mais velha, boa cantora lírica, sensível e talvez uma figura sofrida. Schumann idealizava uma parceira que compartilhasse seus gostos e inclinações estéticas, além de ser uma figura forte o suficiente. Talvez aí residisse a sombra de sua mãe, uma figura sensível e melancólica, mais ao mesmo tempo forte. Schumann tinha incursões tímidas com as mulheres, com contatos reservados e provável atividade sexual esporádica com prostitutas. Seu diário de juventude faz inúmeras menções a contatos com mulheres, mas mais como observações e descrições e menos como contatos concretos. Até boa parte de sua juventude, é ainda sua mãe que derradeiramente exerce a maior influência feminina em sua vida.

Em que pesem todas essas possíveis figuras referenciais, seus amigos, o casal Carus, Wieck e sua mãe, os anos entre 1828 e 1831 são anos de franca

instabilidade emocional para Schumann. Constantes crises de melancolia, falta de energia e humor depressivo, além de sintomas físicos recorrentes, abuso freqüente de álcool, crises de medo, fenômenos que se aproximavam de vivências alucinatórias e distúrbios do sono eram comuns no dia a dia de Schumann tanto em Leipzig como em Heidelberg. Além disso, Schumann parece desenvolver uma gradual fobia de performance – fobia de palco – o que o isolava mais em termos sociais no cenário musical. Em que pese os esforços em busca de dependência de figuras seguras e em que pese toda a energia criativa dispendida musical e literariamente, Schumann não encontrava um ponto de equilíbrio. Nem esses seres próximos configuravam um “outro” com quem se poderia desempenhar trocas saudáveis, nem a energia criativa já encontrava uma fonte de expressão suficiente para equilibrar o universo *schumanniano*, nem propriamente literário, nem propriamente musical nessa fase de sua vida. É nesse momento que começa a surgir a desproporção entre seus grandes ideais artísticos e sua gigantesca fragilidade emocional, traduzida pela suas crescentes dificuldades na marcha de sua vida prática. Aí estariam já presentes as primeiras sementes da eclosão de sua futura psicose.

4.2.3 Entre o mundo da poesia e o mundo da prosa

Nesses anos de transição entre sua adolescência e a vida adulta, Schumann se divide em dois mundos. Esses mundos podem ser metaforizados pelas oposições entre música e literatura, entre a arte e o direito, entre poema e narrativa, entre poesia e prosa e, finalmente, entre sons e palavras. Em nenhum momento nesse período entre 1828 e 1831, Schumann consegue estabelecer uma integração entre esses mundos, permanecendo sempre em constante hesitação entre suas inclinações musicais e suas inclinações literárias. Seu diário revela sempre suas aspirações de se tornar um grande pianista e planos de futuras composições musicais entremeados com incursões no plano literário e projetos de romances. Paralelamente, Schumann demonstra constante hesitação entre buscar decididamente uma carreira musical e permanecer na universidade para se tornar um advogado. Como veremos mais adiante, Schumann coloca sua decisão nas mãos de Wieck e de sua mãe, esta sempre reticente em relação ao futuro do filho. Em termos existenciais, podemos pensar de maneira embrionária em três movimentos. Em um primeiro movimento, sua existência caminharia em uma direção ascendente, “em direção ao céu”, através de uma intensa energia criativa, buscando o sublime, o poético e as mais elevadas alturas da alma. Em um segundo movimento, sua existência caminharia em direção a uma narrativa imaginária, através da expressão verbal, da utilização das palavras e dos textos. Esse movimento estaria entre o céu e a terra, entre a vida anímica e a vida prática. Teria elementos imaginários do céu, mas ainda estaria se ancorando em alguma necessidade prática da terra. O diário, as cartas, os poemas citando os amigos e, como veremos mais adiante, as resenhas musicais, estariam nesse movimento. Finalmente, como um terceiro movimento, no nível da terra e do solo concreto, sua existência tenta precariamente se aterrar numa marcha de vida prática conturbada e desorganizada, com uma produtividade sempre instável, com um manejo ruim de finanças, com uma dose excessiva de indisciplina, com uma falta de cuidado com o próprio corpo e a saúde, com projetos sem término e com constante indecisão e hesitação. Esses movimentos de sua existência irão se cristalizar nos anos seguintes e serão retomados com maior profundidade.

4.2.4 De volta a Leipzig

Em julho de 1831, Schumann começa a estudar composição com Heinrich Dorn. Esse contato resultou infrutífero, tendo Schumann não se adaptado à forma de trabalhar de Dorn, e muito menos em relação as suas concepções musicais. Nesse mesmo ano, estréia como crítico musical, escrevendo um artigo entusiasta antecipando o gênio musical de Chopin pelas suas *Variações sobre um tema de Mozart – La ci darem La mano – para piano e orquestra Opus 2*. Paralelamente, Schumann apresentava nessa época muitas preocupações de cunho hipocondríaco, medo de se contagiar por alguma doença, sobretudo com a assustadora progressão da tuberculose de seu irmão Julius. Em setembro de 1831, o professor Wieck e Clara partem a Paris para uma turnê de quatro meses, forçando Schumann a interromper suas aulas de piano e a se mudar da casa de Wieck. Momento de extrema desesperança com freqüentes idéias suicidas. Schumann provavelmente se sente traído com a viagem de Wieck e Clara. Sentia-se ofuscado pelo talento virtuosístico de uma criança de doze anos, que roubava a atenção de todos ao redor e iniciava uma grande carreira internacional. O desespero emocional de Schumann vai piorando e revela a seu irmão um possível intento suicida numa carta datada de cinco de setembro de 1831.

...Um liebsten möcht' ich wieder hier bleiben, weil ich nicht die geringste Lust zum Reisen habe und in der Musik Fortschritte mache; kurz ich bin in der fatalsten Unruhe und Unentschlossenheit, **dass ich mir lieber eine Kugel vor den Kopf schießen möchte....**³⁷ (grifo meu) (trecho de carta de Schumann a seu irmão Julius em cinco de setembro de 1831, Jugendbriefe, p. 149)

Alguns dias depois, em uma carta a sua mãe datada de 21 de setembro de 1831, Schumann revela estar fazendo um testamento onde diz que seu piano

³⁷ “De preferência eu gostaria de continuar aqui porque não tenho o mínimo desejo de viajar e fazer avanços na música. Recentemente caí numa fatal inquietação e expansividade **que me faz preferir dar um tiro na minha cabeça**”

deverá ficar com sua cunhada querida Rosalie, corroborando uma possível intenção de se matar.

“...Was das Testament betrifft, so kann ich mir freilich lächerlich genug vor, als ich’s niederschrieb: Vorsicht ist aber doch gut und klug. Da es eigentlich nur mein Privatwille und weder von Rath noch Notar unterschrieben ist, so kann es jeder meiner lachenden Erben nach Gefallen umschmeissen. Im Grunde macht’ ich’s nur Deinetwegen, andere Kleinigkeiten abgerechnet, wie den Flügel, den Rosalie erhalten soll.”³⁸ (trecho de carta de Schumann a sua mãe em 21 de setembro de 1831, Jugendbriefe, p. 151)

Nesse época, acaba lesando sua mão direita, possivelmente por conta da utilização de um dispositivo mecânico com o intuito de melhorar sua técnica pianística. A vontade de se tornar um virtuose era obsessiva. Schumann faria qualquer coisa para conseguir esse objetivo. Decide, então, estudar piano mantendo imobilizado o dedo médio, para torná-lo independente. Isso causou uma forte lesão nesse dedo, que se tornou paralisado para sempre. Sua esperança de se tornar pianista acabara de vez. Entretanto, foi exatamente essa infelicidade que fez com que Schumann se dedicasse exclusivamente à composição. Começa a entrar em contato com a realidade do permanente déficit no dedo anelar de sua mão direita. Após a turnê e o retorno de Wieck e Clara, temos um período de aproximação entre Schumann e Clara, com freqüentes trocas de melodias musicais entre ambos.

Alguns dias antes de seu aniversário em oito de junho de 1832, Schumann recebe a notícia do falecimento de seu sobrinho, filho de seu irmão Carl e de sua cunhada Rosalie. Essa notícia tem um impacto bastante pesado para Schumann pois seu sobrinho também se chamava Robert Schumann e isso, no imaginário de Schumann, poderia sinalizar para a sua própria morte. Nesse período, o jovem

³⁸ “No que se refere ao testamento sinto-me, sem dúvida, suficientemente ridículo enquanto eu o escrevia. Cautela é sempre algo bom e sábio. Com efeito é só minha vontade própria, não tendo nem o conselho nem a assinatura de um notário; assim qualquer pessoa pode derrubar o meu ridículo testamento. No fundo, eu só o fiz por sua causa, descontando outras pequenas miudezas, como o piano que deve ficar para a Rosalie.”

compositor começa a se preocupar mais em relação ao problema no dedo médio da sua mão direita. Discute o problema com seu professor, Wieck, e busca ajuda com um renomado cirurgião Karl August Kuhl que lhe recomenda os banhos animais. Estes consistiam no contato com órgãos internos de animais mortos, tendo um impacto negativo em relação às já conhecidas tendências hipocondríacas do compositor. Entretanto, o problema no dedo médio de sua mão direita traz algumas outras conseqüências. Em primeiro lugar, Schumann não teria como ser comparado com Clara ao piano, o que era um motivo de tensão. Em segundo lugar, conseguiria se livrar do serviço militar, uma preocupação que tinha à época. Finalmente, teria tempo e energia para se dedicar a composição, sua futura atividade enquanto artista.

Em 18 de novembro de 1832, Schumann, Friedrich Wieck e Clara comparecem a um festival musical em Zwickau. Schumann apresenta o primeiro movimento de sua Sinfonia em sol menor. Fora uma obra aprontada às pressas e a apresentação acabou resultando num fiasco para Schumann. Deprimido, Schumann decide ficar com a família em Zwickau por quatro meses até retornar a Leipzig, o que sinaliza para um grande abalo emocional. Contrastando, a performance pianística de Clara fora um tremendo sucesso, o que contribuiu para Schumann sentir-se mais ferido e humilhado. Clara parece mostrar uma certa insensibilidade à situação de Schumann, sobretudo quando destaca o recente sucesso de uma sinfonia composta por um compositor dois anos mais jovem: Richard Wagner.

Em março do ano seguinte, Schumann retorna a Leipzig. Deprimido, busca ajuda emocional com o professor Karl Portius que o submete a um dispositivo eletromagnético que, através da atração ou repulsão de magnetos, indicava para determinadas características da personalidade ou temperamento do paciente. Nos três meses seguintes, Schumann sente-se um pouco aliviado e se torna mais produtivo. Completa seus *Estudos sobre Paganini*, revisa a *Toccata* que iniciara em Heidelberg e começa esboços de sonatas para piano. Nota-se que Schumann volta a direcionar sua produção novamente para o piano, explorando dificuldades técnicas que estavam além de sua própria capacidade de execução, tendo em

vista a paralisia do dedo anelar da mão direita, condição que estava se consolidando como irreversível.

No verão de 1833 haviam três membros da família de Schumann acometidos por doenças graves: seu irmão Julius com um quadro de tuberculose que deteriorava progressivamente, sua cunhada Rosalie, esposa de seu irmão Carl, acometida por uma forma grave de malária e o próprio Schumann, com uma forma mais branda de malária. Com a morte do irmão em 2 de agosto de 1833, Schumann se retrai e se isola, dado o seu pavor da temática da perda e da morte. Nessa época, Schumann idealizava fundar um jornal musical – o *Neue Zeitschrift für Musik*. Entretanto, a morte de sua cunhada, por quem nutria um carinho todo especial, ocorrida em 17 de outubro de 1833, logo após a perda de seu irmão, tirou todas as defesas de Schumann. Este passa a sentir uma intensa angústia, possivelmente em termos avassaladores, caracterizada por um medo aterrorizante de vir a enlouquecer. A morte e a idéia de perda eram como um fantasma na vida de Schumann, sobretudo pela tragédia do suicídio de sua irmã Emilie seguido da morte de seu pai durante sua adolescência. A morte de seu irmão Julius fora até esperada ou preparada, mas o falecimento de Rosalie fora totalmente inesperado para Schumann. Preocupações acerca do suicídio vão ganhar novamente proporções. Passa a sentir medo constantemente, principalmente de sair ou dormir sozinho. Busca amparo inicialmente no seu amigo Carl Günther que divide com ele um apartamento e relata essa crise a sua mãe em uma carta a Zwickau em 27 de novembro de 1833.

...Von den vergangenen Wochen nichts. Ich war kaum mehr als eine Statue ohne Kälte, ohne Wärme, durch gewaltsames Arbeiten kam nach und nach das Leben wieder. Aber ich bin noch so scheu und schüchtern, dass ich nicht allein schlafen kann, habe auch einen grundgutmüthigen Menschen zu mir genommen – Carl Günther, an dem ich Manches zu bilden finde, was mich reizt und erwärmt. Glaubst Du wohl, dass ich nicht den Muth habe, allein zu Zwickau zu reisen, aus Furcht, es könne mir etwas geschehen. Lestiger Blutandrang, unaussprechliche Angst, Bergehen des

*Athems, augenblickliche Sinnesohnmacht wechseln rasch, obgleich jetzt weniger, als in den vergangenen Tagen. Wenn Du eine Ahnung dieses ganz dur Melancholie eingesunkenen Seelenschlafes hättest, so verziehest Du gewiss, dass ich nicht geschrieben....*³⁹ (trecho de carta de Schumann a sua mãe em 27 de novembro de 1833, Jugendbriefe, p. 227-8)

Schumann se apóia na companhia de seu amigo Carl Günther, com quem morara logo após sair da casa de Wieck, quando este partira a Paris com Clara. Poucos meses depois conhece o jovem pianista Ludwig Schunke, com quem partilha grandes afinidades artísticas e musicais. Decidem morar juntos em meados de 1834. Não se sabe ao certo se essas relações alcançariam proporções homossexuais no sentido concreto do termo, mas tal devoção fraterna parecia essencial no processo de melhora de Schumann em relação a este momento de profunda crise, sobretudo no que tange à segurança emocional. Mas Schunke se tornou uma figura extremamente amada e idealizada por Schumann, como nas suas relações anteriores com Flechsig, Roller e Götte, mas possivelmente com um aprofundamento maior.

...Der ist ein vortrefflicher Mensch und Freund, der immer Herz und Lust zeigt, das Schönste und Beste zu wollen und vollbringen. Ein blaues Auge am Himmel erfreut oft mehr, als der ganze blaue; Ich möchte alle Freunde für diesen einzigen missen...⁴⁰ (Trecho de carta de Schumann a sua mãe em 19 de março de 1834, Jugendbriefe, p. 232-3)

³⁹ ...Eu não era mais que uma estátua, sem frio e sem calor. Só me forçando ao trabalho que a vida voltou pouco a pouco. Mas eu continuo retraído e tímido de forma que eu não consigo dormir sozinho. Também eu trouxe um homem de bom caráter para ficar comigo - Carl Günther. Eu vejo que posso cultivar alguma coisa nele e isso me estimula e me aquece. Pode você acreditar que eu não tenho coragem para viajar a Zwickau por minha conta, pelo medo que alguma coisa possa me acontecer? Violentos calafrios, medo indescritível, respiração curta e lapsos momentâneos de flutuação de consciência, embora agora menos do que nos dias anteriores. Se você tiver uma pequena compreensão de como a melancolia abalou minha paz de espírito, você certamente me perdoará por não ter te escrito...

⁴⁰ ...Este é um excelente ser humano e amigo que sempre mostra coração e espírito, a coisa mais bonita e melhor para se querer e realizar. Um olho azul no céu traz mais felicidades do que o azul inteiro. Eu deixaria todos os meus amigos por este...

Evidências acerca da homossexualidade estão em seu diário há alguns anos atrás com a inscrição “*Päderastie*”, (“pederastia, inscrição do dia dois de março no diário de Schumann, p. 177) após ter ido a uma taverna com seu amigo Renz e com a inscrição “... *üppige Nacht mit griechischen Träumen..*” (“noite voluptuosa com sonhos gregos”, diário de Schumann, p. 178) após ter voltado à mesma taverna na noite seguinte.

Outro fato que vinha ganhando peso era a recém fundada associação intitulada *Davidsbündler* que reunia diversos músicos através de pseudônimos e que tinha por objetivo defender a boa música da época. Essa associação culminará na fundação da *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* em 24 de março de 1834, tendo como editores Friedrich Wieck, Schumann, Ludwig Schunke e Julius Knorr. Schumann assinava seus artigos de crítica musical na maioria das vezes como *Eusebius* e *Florestan*, algumas vezes assinava como *Raro*. *Raro* era o pseudônimo de Wieck mas, ao mesmo tempo, era uma forma de fusão dos nomes Clara e Robert – *clARARObert*. Após o rompimento com Wieck, *Raro* vai se tornar uma figura de intermediação, um eu interior de consenso entre Eusebius e Florestan.

Com o tempo, o jornal começou a exercer influência no cenário musical europeu, tanto que Schumann fora muito mais conhecido em vida como crítico musical do que como músico. O jornal com o tempo começou a dar ganhos financeiros a Schumann, mas também o sobrecarregava. Por outro lado, Schumann demonstrava uma organização prática bastante satisfatória em relação às demandas de seu jornal, um fato que sugere um melhor ajuste emocional nesse ano. O *Davidsbündler* era na verdade uma extensão concreta de seu projeto de romance *Die Wunderkinder*, suscitando novamente a idéia de personagens imaginários dialogando com o mundo real.

Nessa época, 1834, Schumann começa a pensar em se casar. Começava a obter um certo reconhecimento como editor e jornalista, seguindo a tradição literária familiar. Conhece duas jovens mulheres: Emilie List, uma jovem de 16 anos e filha do cônsul americano em Leipzig, e Ernestine Von Fricken, uma jovem

de 17 anos, filha de um nobre da Boemia, o barão Von Fricken. Clara, por sua vez, começa a se constituir em uma figura de muita proximidade artística e afetiva na vida de Schumann. Wieck se incomoda com a aproximação entre Schumann e Clara e decide enviá-la a Dresden para uma estadia de seis meses a fim de ter aulas de composição com Carl Reissiger.

Schumann tinha, todavia, motivos para não se casar. Demonstrava ambivalência em relação às mulheres e dificuldades financeiras, sem falar na sua relação obscura com Ludwig Schunke. Entretanto, Schunke contraíra tuberculose, trazendo novamente a sombra de perda e morte para Schumann. Diante de sua constante necessidade de uma figura de apoio, esta sombra pode eventualmente ter pesado na decisão de Schumann buscar uma figura feminina para se casar.

Clara sente a aproximação entre Schumann e Ernestine quando na mesma época estes são convidados para serem padrinhos de seu irmão mais novo. O Barão Von Fricken revela nessa altura que sua filha não era legítima e, portanto, não detinha dote algum, fato não irrelevante na época. Nesse ano, 1834, Schumann compõe seus *Estudos Sinfônicos opus 13* sobre um tema de flauta composto pelo Barão Von Fricken. Os *Estudos Sinfônicos* são uma peça também caracterizada pela tensão entre opostos, presentes na constante alternância entre estudos rápidos, vigorosos e estudos líricos e densos.

Schumann vivia em constante conflito. Apresentava muita ansiedade ao apresentar Ernestine a sua mãe em Zwickau. Apresentava também angústia com a possível morte de Schunke, com o fato de ter de abandoná-lo e com a indefinição de seus sentimentos por Ernestine. Apresentava fantasias agonizantes com a grave tuberculose de Schunke e com a ausência de Ernestine que residia na pequena cidade de Asch. Mesmo muito antes de saber que Ernestine era filha ilegítima do Barão von Fricken, Schumann já se mostrava hesitante em relação a um futuro casamento. Por fim, no final de 1834, no dia 7 de dezembro, Schunke falece. Nesse mesmo mês, em 24 de dezembro de 1834, Schumann se torna proprietário único de seu jornal musical, após desavenças com Julius Knorr. No ano seguinte, irá compor seu *Carnaval opus 9*, composição que já atesta para o surgimento de um grande compositor, original e criativo. A obra é formada por

peças curtas que representam “máscaras” de um baile de carnaval. A tensão reflete-se no contraste entre as peças.

Em que pese Friedrich Wieck ter se aproveitado do comportamento de afastamento de Schumann em relação a Ernestine para denegrí-lo, Clara continua se aproximando de Schumann. Chama a atenção o rápido desvio de um objeto de amor para outro, de Ernestine para Clara. Até aqui Schumann, apesar de suas constantes crises emocionais, vai se transformando em um compositor de impressionante originalidade. Paralelamente, vinha desenvolvendo bem sua carreira literária musical em seu jornal.

Em 30 de agosto de 1835, Leipzig recebe a chegada de uma das figuras que se tornará mais marcantes em sua história: Feliz Mendelsohn. No décimo sexto aniversário de Clara, em 13 de setembro de 1835, inicia-se a profunda relação entre os três artistas, uma relação de mútua admiração, com algumas tensões e momentos de crítica sempre superados pela amizade. A cada dia o desejo entre Schumann e Clara vai se tornando mais concreto e direto. Wieck, determinado a por um fim na relação entre Schumann e Clara, a leva a Dresden em janeiro de 1836, interceptando e destruindo a correspondência entre ambos. Schumann passa a dividir um apartamento com seu amigo Wilhelm Ulex, que se torna um intermediário e facilitador na interdita relação entre Clara e Schumann.

Em fevereiro de 1836, morre a mãe de Schumann, uma figura central em sua vida, pondo fim a uma década de ansiosa interdependência com seu filho. O falecimento ocorrera durante uma visita secreta de Schumann a Clara em Dresden. Wieck vai ficando cada vez mais furioso à medida em que tem notícia do contato de sua filha com Schumann. Entre fevereiro de 1836 e agosto de 1837, os amantes não conseguem se encontrar pessoalmente, mesmo quando ela estava nos círculos sociais de Leipzig. Schumann desenvolve intensa atividade criativa nesse período, compondo suas três sonatas para piano e a *Fantasia opus 17*, obra em que Schumann pede claramente para que o primeiro movimento seja executado do princípio ao fim de maneira fantástica e apaixonada.

Em setembro de 1837, os amantes voltam a se encontrar e, em outubro, Schumann envia um pedido formal de casamento a Friedrich Wieck,

imediatamente negado. Essa oposição paterna só foi vencida nos tribunais em 1840, quando conseguiram autorização judicial para se casarem legalmente. Cumpre ressaltar, entretanto, que a forte negativa do mestre Wieck poderia ter algo de profético, na medida em que ele desconfiava da sanidade de seu ex-aluno e futuro genro. Profecia essa que se realizou integralmente. Em uma carta a Clara, datada de fevereiro de 1838, Schumann já faz também alusão a um pensamento aterrorizante acerca do enlouquecimento. Optei por expor um trecho⁴¹ desta carta.

...My life didn't actually begin until I became aware of myself and my talent, until I decided to become an artist and really channeled my energies. That is, from 1830 on. At that time you were an odd little child with a stubborn streak, beautiful eyes, and you like cherries more than anything. Aside from you I had no one except for Rosalie. A few years passed. I already began to feel melancholy around 1833, but I was very careful not to acknowledge it. Those were illusions which every artist suffers when things don't progress as quickly as he had hoped. I found little recognition, and then I lost the ability to play with my right hand. You alone popped up in the midst of all these dark thoughts and images. Without intending to or knowing it, it was you who actually kept me from the company of women for many years.

⁴¹ ...minha vida não começou de fato até que tomei consciência de mim e de meu talento, até eu decidir me tornar um artista e realmente canalizar minhas energias. Isto é de 1830 para cá. Nesse momento você era uma criança ímpar com uma feição teimosa, olhos bonitos, e que gostava de cerejas mais que tudo. Além de você, eu não tinha ninguém com exceção da Rosalie. Alguns anos passaram. Eu já comecei a sentir melancolia por volta de 1833, mas eu era muito reticente para reconhecer. Aquelas eram ilusões que todo artista sofre quando as coisas não progredem tão rápido quanto se imaginava. Eu obtive pouco reconhecimento e aí perdi a capacidade de tocar com minha mão direita. Você sozinha aparecia de repente em meio a esses pensamentos e imagens sombrias. Sem intenção ou conhecimento, foi você que me fez ficar longe da companhia das mulheres por muitos anos. Estava brotando a questão de você poder se tornar minha esposa, mas tudo isso ainda ficava para um futuro distante; em todo caso, eu te amei desde o início, tanto quando se ama nessa fase. Meu amor pela inesquecível Rosalie era bem diferente; tínhamos a mesma idade; ela era mais do que uma irmã para mim, mas ninguém pode dizer que estávamos apaixonados. Ela cuidou de mim, sempre solicitou o meu melhor, torcia para o meu melhor; em resumo, ela imaginou o mundo para mim. E eu frequentemente encontrava consolo quando pensava nela; isso fora no verão de 1833. Entretanto, estava raramente feliz; alguma coisa faltava; e mais, a melancolia que me assolou após a morte de meu irmão continuou a aumentar. E esse era meu estado emocional quando soube da morte da Rosalie – só poucas palavras sobre isso; foi terrível – na noite do dia 17 de outubro de 1833, **fui tomado repentinamente pelo mais terrível pensamento que alguém pode ter** – o mais terrível que o além pode nos punir – **a idéia de ficar louco** – me tomou com tal intensidade que todo o consolo, todas as minhas preces foram desprezadas. Esse medo me levou de um lugar a outro, eu não conseguia respirar quando me perguntava “o que aconteceria se eu não pudesse mais raciocinar” – Clara, se você está abalada com isso você não sabe o que é sofrimento, doença, desespero – aí eu fui a um médico num estado de contínua e terrível agitação...”

The question probably was dawning on me even then as to whether you might become my wife, but all of that still lay in the distant future; in any case, I loved you from the very beginning, as much as one does at that age. My love for the unforgettable Rosalie was quite different; we were the same age; she was more to me than a sister, but one can't say we were in love. She took care of me, always appealed to the best in me, cheered me up; in short, she thought the world of me. And so I often found solace in thoughts of her; this was in the summer of 1833. Nevertheless, I was seldom happy; something was missing; what's more, the melancholy which held sway over me after the death of my dear brother continued to increase. And that was my emotional state when I learned of Rosalie's death – only a few words about this; it was awful – on the night of October 17th, 1833, **I was suddenly struck by the most horrible thought which anyone can have – the most horrible with which heaven can punish us – that of losing one's mind** - it took hold of me with such intensity that all solace, all my prayers were like scorn and derision. This fear drove me from one place to another; I couldn't breathe when I asked myself, "What would happen if you could no longer think," – Clara, if you're shattered like that you're not aware of suffering, sickness, despair – then I ran to a doctor in a state of continual and terrible agitation... (Carta de Schumann a Clara, em fevereiro de 1838)

Após o casamento, Schumann e Clara mantiveram um relacionamento de encanto, paixão e mútua admiração. Tiveram oito filhos durante a vida de casados e trabalharam ativamente, cada um em suas carreiras individuais. O ano de 1840 foi também batizado de "Liederjahre", ou ano das canções, pois foi nesse ano que Schumann compôs a maioria de suas obras para canto e piano. Esse gênero musical, o *Lied*, mostra a profunda influência de Schubert em Schumann, pois o compositor austríaco foi, sem dúvida, o maior expoente nesse gênero musical.

4.2.5 A complexa relação entre Schumann, Clara e Friedrich Wieck

Em 1838, no cenário do romantismo alemão do século XIX, são compostas duas obras de arte musicais para piano solo, de autoria de Robert Schumann: As Cenas Infantis Op. 15 e a Kreisleriana Op. 16. A primeira, uma seqüência de pequenas peças refletindo diversas cenas da infância. A segunda, uma alusão ao personagem Kreisler, excêntrico e imprevisível mestre-de-capela de E. T. A. Hoffmann. Elas talvez possam refletir um terrível conflito interior presente no mundo emocional do autor. Um turbilhão de inquietações, um verdadeiro caos interior, gerado por uma incontável paixão francamente correspondida, mas terrivelmente proibida: Clara Wieck.

Mas por quê justo com Clara? Por quê se apaixonar pela filha de seu grande mestre, Friedrich Wieck, figura que desempenhou um papel de pai simbólico, figura que acreditou em seu talento e que o defendeu perante sua mãe, que não consentia que ele, Schumann, fizesse uma carreira pianística. A esse respeito, havia de fato uma grande insegurança de sua mãe em relação ao futuro material do filho, fato que perturbava consideravelmente Schumann. Finalmente, em 1831, este pede para que a mãe escreva diretamente para seu professor, Friedrich Wieck, perguntando ao mestre quanto à possibilidade de seu filho vir a se tornar um grande músico.

Um contraponto a toda essa desconfiança materna, residia na figura do falecido pai de Schumann, escritor, amante da literatura e dono de uma pequena livraria na cidade de Zwickau. Este sempre fora uma figura de grande incentivo em relação às aspirações artísticas do filho e, embora morto, talvez ainda exercesse uma influência considerável sobretudo na veia literária do filho, que futuramente iria fundar um jornal de crítica musical em Leipzig. Na esteira dessa confiança paterna, Wieck responde a Frau Schumann, corroborando sua total confiança no talento de seu discípulo. Nessa resposta a Frau Schumann, Wieck assume o compromisso de tornar seu discípulo num grande pianista. Os exercícios técnicos eram uma verdadeira obsessão para Wieck, sendo que toda a atenção deveria estar concentrada na técnica.

Com a intervenção de Wieck, Robert Schumann muda-se para Leipzig e vai morar na casa do mestre. Trata-se de uma “nova família”, cujo objeto de culto principal era a música. Mas esse culto dependia de um grande sacrifício: intermináveis horas de estudos técnicos. Schumann leva ao extremo esse sacrifício, transgredindo os limites de seu próprio corpo. Nessa guinada obsessiva, começa a utilizar um dispositivo mecânico, possivelmente com barbantes e roldanas, a fim de aumentar sua técnica pianística. A lesão no dedo médio da mão direita vai se tornando inexorável. Com a percepção de sua limitação física, começa a buscar inúmeras formas de tratamento, uma delas de considerável valor simbólico: *banhos animais*.

Os *banhos animais* consistiam no contato da sua mão debilitada com os órgãos, sangue e secreções de um animal morto. Schumann relatava receios hipocondríacos acerca de uma espécie de contaminação entre essas secreções e seu corpo. Essa indireta menção a uma forma arcaica de tratamento, recorrendo ao contato com um animal morto, bem como o impacto do sacrifício de “mutilar” seu dedo e o conseqüente destino de se dedicar integralmente à criatividade musical, que ganharia um impulso decisivo com a interdição da carreira de intérprete, retoma o caráter simbolicamente poderoso do sacrifício. Nas palavras de Marcel Mauss e Henri Hubert, “o sacrifício é um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa” (Mauss, M; Hubert, H, 1899/2005, p.19).

A partir desse ponto, retornamos à figura de Clara Wieck. Esta nascera em Leipzig em 1819. Sua mãe Marianne Trommlitz abandonara o marido Friedrich quando Clara era muito pequena (Lépront, C, 1990, p.4), deixando-a sob os cuidados do pai, juntamente com seus quatro irmãos. Este a transforma no seu maior projeto de vida: torná-la uma grande pianista. Wieck é calculista e sistemático, prevê todos os passos de sua filha na conquista de uma sólida carreira pianística. Moram juntos, viajam para turnês por toda a Europa, os lucros ficando com o pai, que tinha todos os direitos sobre sua filha. Inimaginável a hipótese dessa relação ser “atropelada” por quem quer que fosse, sobretudo por

um aluno de seu próprio “clã”⁴², sem condições financeiras suficientes e aspirante futuro a compositor.

A relação amorosa entre Schumann e Clara teve início em 1836, tendo sido fortemente reprimida por Friedrich Wieck, que os proibiu de se encontrarem. A partir de então, passaram a se corresponder secretamente, ficando longos períodos separados por conta das turnês de Clara. Quando possível, marcavam encontros secretos. Nessa época, já havia uma marcada ambivalência de Schumann em relação ao seu futuro sogro, um verdadeiro sentimento de amor e ódio concomitante, expressos em correspondências a Clara quando, referindo-se a Wieck, reconhecia uma tendência primitiva e inata a obediência a quem quer que se mostrasse enérgico com ele. Ao mesmo tempo, Schumann enviava composições cada vez mais apaixonadas para serem executadas por Clara, injetando uma considerável dose de erotismo na relação. É como se a música de Schumann fosse preenchendo o mundo imaginário de Clara ao mesmo tempo em que ela, como exímia executora de suas obras, compensava a mão paralisada de Schumann. Até que ponto as mãos de Clara, como exímia executora das obras do futuro marido, não seriam uma extensão das “mãos interdidas” de Schumann, uma espécie de resgate do corpo mutilado? Um resgate provisório, negando um “ilimite primordial”, dando uma falsa ilusão de um mundo autenticamente sexuado e diferenciado. Afinal de contas, ela tinha as mãos que ele almejava ter conseguido obter, se não tivesse “*assassinado o pai*”. Mãos que representavam talvez um pai ilusório, pois continham o “ensinamento e a tradição de um pai” e que também respeitavam o limite do corpo, dando continência a uma subjetividade

⁴² como salientado em Totem e Tabu, a restrição de casamentos e relações sexuais entre membros de um mesmo clã totêmico, encontra seu correlato na exogamia (Freud, 1912/1999, p. 111), na busca de uma mulher fora do mesmo clã, em um outro clã. Outros correlatos importantes desse tabu universal, seriam a interdição do assassinato entre membros do mesmo clã e a “doação” da mulher pelo pai, tendo assim o pai um poder especial em relação ao destino de sua filha (Bataille, 1957/2004, p. 345). Dois elementos merecem ser salientados em relação à transgressão dessas proibições, quais sejam: o primitivo e o infantil. Na verdade, seriam duas formas de situarmos talvez um mesmo fenômeno. De um lado, a instintividade e a violência brutal, e, de outro lado, os momentos de pureza espontânea de um modo de ser que escapa, por vezes, ao controle do mundo civilizado. De volta a Totem e Tabu: “...Se o animal totêmico é o pai, então as duas principais ordenanças do totemismo, as duas proibições de tabu que constituem seu âmago – não matar o totem e não ter relações sexuais com os dois crimes de Édipo, que matou o pai e casou-se com a mãe, assim como os dois desejos primários das crianças, cuja repressão insuficiente ou redespertar formam talvez o núcleo de todas as psiconeuroses”. (Freud, 1912/1999, p. 136)

francamente fragmentada. E, simbolicamente, poderiam conciliar as *Cenas Infantis* com a volúpia primitiva e inconsciente do mestre-de-capela *Kreisler*.

A relação entre Schumann e Clara prossegue até seu bem sucedido desfecho em 1840 quando os dois amantes se casam após obter o consentimento do tribunal de Leipzig. Durante todo esse período, as cartas entre o casal mostram uma constante ansiedade do casal em relação a um desfecho negativo por parte da justiça. Um sentimento de tristeza pela oposição do pai toma conta de Clara e se contrabalança por um sentimento de enfrentamento da situação em sua devoção por Schumann. O ano de 1839, o último ano antes de se casarem, marca um longo período de separação entre o casal. Clara passa boa parte desse período em Paris longe do pai e Schumann permanece a maior parte do tempo em Leipzig. As cartas desse período revelam uma questão importante da relação entre Schumann e Clara. Schumann demonstra constantes acessos de cansaço, fadiga e exaustão, os fortes momentos de melancolia e freqüentes queixas de dores pelo corpo. Clara, por sua vez, demonstra sempre uma constante preocupação com a saúde do marido. Das 183 cartas escritas no ano de 1839, ano que antecedeu o casamento entre Schumann e Clara, eu separei quinze trechos de cartas abordando essa temática⁴³:

1. "...I can't give much good news about myself; I'm always so indisposed that I often fear I won't live to hear the court's decision...I'll recover completely when you're near me again. My head is often so heavy; I make every effort to work diligently and to compose – I do my utmost – but I can't stop brooding. But just because of that you shouldn't say I'm weak, just under strain and – I don't know myself..." (carta de Schumann a Clara em 7 de julho de 1839)⁴⁴

2. "...That's the way I am, and sometimes you will find that I am that way – a very mercurial disposition which can be easily

⁴³ As cartas foram editadas por Eva Weissweiler e submetidas à cuidadosa tradução do alemão para o inglês por H. Fritsch e R. Crawford

⁴⁴ "...Não posso dar muitas boas notícias sobre mim. Estou sempre tão indisposto que frequentemente temo não conseguir viver para ouvir a decisão da corte...Melhorarei completamente quando você estiver perto de mim novamente. Minha cabeça está sempre tão pesada; eu faço todo esforço para trabalhar diligentemente e para compor – faço o meu máximo – mas não posso parar de pensar em problemas. Mas só por conta disso você não deveria dizer que sou fraco quando sob pressão – eu não me conheço..."

depressed but which quickly rebounds...” (carta de Schumann a Clara em 10 de julho de 1839)⁴⁵

3. “...Keep your chin up and don’t be melancholy, do you hear? I am so worried about you now because you let everything affect you so, and that hurts your health...Your headaches really scare me – aren’t you taking anything for them? What does Dr. Reuter say about it?” (carta de Clara a Schumann em 10 de julho de 1839)⁴⁶

4. “...My greatest worry is the worry about you! You do yourself harm when you get so excited! And your thoughts are so gloomy these days! I beg you, take care of yourself! Remember that your life is mine! I can’t live without you – good heavens, I can hardly bear a thought! Be calm; then I’ll do a lot of nice things for you and make you forget all your pain...” (carta de Clara a Schumann em 12 de julho de 1839)⁴⁷

5. “...I have reported a lot of sad things about my present life; Will you call me weak because of them? Should I pretend? Just write to me often, my Klara, and if you cry, don’t hide anything from me....And if it is necessary (that’s what you yourself wrote), you will certainly come and won’t leave me alone on the battlefield; you will be with me at my side and stand like a lioness next to the lion that they want to separate from her...” (carta de Schumann a Clara em 18 de julho de 1839)⁴⁸

6. “...If it is absolutely necessary you’ll see that I am courageous and won’t waver – I have to be your wife at Easter...” (carta de Clara a Schumann em 22 de julho de 1839)⁴⁹

7. “.....I’m telling you all of this with a very weak voice because I feel as if I should go right out and lie down where so many that I loved are lying. I thought I’d recuperate on this trip, but I’ve just become more melancholy and want to leave this area as soon as

⁴⁵ “...é desse jeito que eu sou e algumas vezes você vai achar que eu sou desse jeito – uma disposição muito mercurial que pode ser facilmente deprimida mas que reage rapidamente...”

⁴⁶ “...mantenha sua cabeça erguida e não fique melancólico, ouviu? Estou tão preocupada com você porque você deixa tudo te afetar e isso abala sua saúde...suas dores de cabeça realmente me assustam – você não está tomando nada? O que o Dr. Reuter falou sobre isso?”

⁴⁷ “...minha maior preocupação é a preocupação com você! Você lesa a si mesmo quando fica muito excitado! E seus pensamentos são tão esfumaçados nesses dias! Eu imploro, cuide de você! Lembre-se que sua vida é minha vida! Não posso viver sem você – céus, não posso nem pensar! Fique calmo, aí farei um monte de coisas agradáveis para você e farei esquecer toda sua dor...”

⁴⁸ “...relatei muitas coisas tristes sobre minha vida atual; você vai me chamar de fraco por isso? Devo mentir? Só me escreva com frequência minha Klara e, se você chorar, não esconda nada de mim...E se for necessário (foi o que você mesmo escreveu), você certamente virá e não me deixará sozinho no campo de batalha; você estará comigo do meu lado e ficará como uma leoa perto do leão que eles querem separar dela...”

⁴⁹ “...se for absolutamente necessário você verá que sou corajosa e não hesitarei – terei que ser sua esposa até a Páscoa...”

possible; there's no longer any joy for me here." (carta de Schumann a Clara em 23 de Julho de 1839)⁵⁰

8. "...I've had such gloomy thoughts lately, mostly about you and your health. Sometimes I am so terribly worried about it that my heart aches and I think that can't take it any more.....Your last letter made me very happy, but very sad, too. Your imagination paints such horrible pictures, and that can only have an adverse effect on your health. I urge you to keep that in mind, my beloved Robert. I can't find a moment's peace when I know that you are in such low spirits and all alone." (carta de Clara a Schumann em 28 de julho de 1839)⁵¹

9. "...It's been so quiet here since you left that I can hardly tell you anything new; nonetheless I'm sending you a heartfelt greeting. I feel as if I couldn't live without you, and I'm in an abominable mood. And I suddenly noticed that fall has progressed quite a bit; you had made me forget that, and falling leaves bring gloomy thoughts. So forgive me for writing so little today and forgive the melancholy tone; it's only momentary, and my happiness is so great. I intend to rescue myself by working; I'll eventually get back to my music..." (carta de Schumann a Clara em 05 de outubro de 1839)⁵²

10. "...I always become sad when you write in an ironic tone and say things as you did in yesterday's letter. It's not at all nice of you; I'm always beside myself anyhow because of the mood you are always in these days, because you still can't get over Father's talk, and because you actually believe what he says..." (carta de Clara a Schumann em 26 de novembro de 1839)⁵³

11. "...I've been afflicted for several days with such great nervous exhaustion that I wanted to keep it a secret from you by not writing. Your letter today through Hesse and your bitter rebuke force me, however, to tell you about it today.....And then my left arm

⁵⁰ "...estou contando tudo isso com uma voz muito fraca porque sinto como se eu devesse ir embora e deitar onde tantos que eu amo estão deitados...Pensei que me recuperaria nesta viagem, mas fiquei mais melancólico ainda e quero deixar essa área o quanto antes..."

⁵¹ "...tive tantos pensamentos esfumados tardiamente, na maioria das vezes sobre você e sua saúde. Algumas vezes fico tão preocupada que meu coração dói e penso que não posso suportar mais...Sua última carta me deixou muito feliz, mas muito triste também. Sua imaginação cria essas figuras horríveis e isso só pode ter um efeito ruim em sua saúde. Insisto que pense nisso, meu amado Robert. Não posso encontrar um momento de paz quando sei que você está em tal baixo astral e totalmente sozinho..."

⁵² "...tem sido tão silencioso aqui desde que você partiu que não posso te contar nada de novo, apesar disso estou te mandando uma saudação do coração. Sinto como se não pudesse viver sem você e estou num estado de humor abominável. E repentinamente reparei que o outono progrediu um pouco, você me fez esquecer isso e as folhas caindo trazem pensamentos esfumaçados. Então me perdoa por escrever tão pouco hoje e perdoe meu tom melancólico; é só momentâneo e minha felicidade é tão grande. Pretendo me salvar trabalhando. Uma hora retomarei minha música..."

⁵³ "...sempre fico triste quando você escreve num tom irônico e diz coisas como na carta de ontem. Não é de todo agradável de você; sempre fico no meu limite por conta do estado emocional que você sempre fica nesses dias, porque você não consegue passar por cima da fala de meu pai e porque você de fato acredita no que ele fala..."

became so swollen and weak that I haven't been able to play without very great pain since the day before yesterday, and it seems as if my whole nervous system has been affected....Don't be concerned for the time being. I'm consoled just by the thought that if I should ever become more indisposed I know someone who will faithfully take care of me. I hope Heaven will prevent that and bring me cheerful thoughts again" (carta de Schumann a Clara em 30 de novembro de 1839)⁵⁴

12. "...I thought if you were sick you would write to me all sooner; I beg you to do that in the future, my dear. Your letter today upset me indescribably – I am in turmoil and would like to come and see you right away! I think your sickness stems from a cold, and it would really be best if I could be with you! Don't you agree?....I'll have to give you some good advice today: be sure to take care of your arm; you'd better not play at all now; don't write so much except to me; wear warm clothes, drink water and very little beer – I mean well, so don't make such an angry face! I wanted to play today but it won't work; I am forever thinking of you and what I would do if your illness should get worse..... Adieu, poor patient – if only I could be the patient in your stead! I would like to be everything for you, and most of all the dearest thing you have in the world" (carta de Clara a Schumann em 30 de novembro de 1839)⁵⁵

13. "...I was feeling weaker than I can ever remember. My whole body hurts. If I play the piano for even a few minutes, I can't continue because my hands are as heavy as lead. I hope that isn't a symptom of a more serious illness. It's so painful having to tell you this. And every word is difficult to say, but you would notice that I'm not well anyway..." (carta de Schumann a Clara em 01 de dezembro de 1839)⁵⁶

14. "...I am sure that your sickness is a severe attack of rheumatism, and heat will have the best effect. Be sure to take care

⁵⁴ "...tenho estado aflito durante muitos dias com essa grande exaustão nervosa que eu queria, ao não te escrever, guardar segredo disso em relação a você. Sua carta de hoje pelo Hesse e sua amarga reprovação me forçaram, entretanto, a te contar sobre isso hoje....E então meu braço esquerdo ficou tão inchado e enfraquecido que eu não consegui tocar sem ficar com muita dor antes de ontem, e parece que todo meu sistema nervoso ficou afetado...Não se preocupe nesse momento. Me consolo com o pensamento de que se eu ficar mais indisposto, eu conheço alguém que irá esperançosamente cuidar de mim. Espero que os céus evitem isso e que tragam pensamentos muito alegres novamente..."

⁵⁵ "...pensei que se estivesse doente você me escreveria antes, te imploro para que faça isso no futuro, meu querido. Sua carta de hoje me aborreceu indescritivelmente – estou numa confusão e gostaria de vir para vê-lo! Acredito que sua doença venha de um resfriado e seria muito melhor se pudesse estar comigo! Você não acredita?...Tenho que te dar um bom conselho hoje: cuide com certeza de seu braço; seria melhor não tocar agora; não escreva muito com exceção de escrever para mim; use roupas que esquentem, beba água e muito pouca cerveja – bem, não faça tal cara de bravo! Gostaria de tocar hoje mas não vai funcionar; estou para sempre pensando em você e o que eu faria se sua doença piorasse....Adeus pobre paciente – se pelo menos eu pudesse ser o paciente na sua condição! Gostaria de ser tudo para você e, mais que tudo, a sua coisa mais querida no mundo..."

⁵⁶ "...Estava me sentindo mais fraco que eu jamais pudesse me lembrar . Todo meu corpo machuca. Se eu tocar o piano por pelo menos alguns minutos, não posso continuar porque minhas mãos estão tão pesadas como chumbo. Espero que não seja o sintoma de uma doença mais séria. É tão doloroso ter que te contar isso.E cada palavra é difícil de dizer, mas você perceberia, de qualquer forma, que eu não estou bem..."

of yourself so that you don't get really ill – I would be inconsolable! But listen, don't keep anything from me if it gets worse...” carta de Clara a Schumann em 03 de dezembro de 1839)⁵⁷

15. “...You see, my dear, you had become a hypochondriac once again and were imagining all kinds of bad things....” (carta de Schumann a Clara em 05 de dezembro de 1839)⁵⁸

Esses trechos trazem um Schumann sempre afetado por pensamentos melancólicos, deprimido e sentindo dores no corpo. Por sua vez, trazem uma Clara sempre preocupada em suprir seu amado. Os trechos 1 e 5 fazem menção a uma preocupação de Schumann para que Clara não o achasse uma pessoa fraca. Os trechos 2 e 4 fazem menção a um movimento de excitação que cessa repentinamente dando início a uma paralisação, a uma exaustão. Preocupações acerca da decisão da corte em relação ao casamento e quanto à presença de Clara junto a Schumann estão presentes nos trechos 1,5 e 6. Fantasias suicidas aparecem no trecho 7. No trecho 8, Clara adverte Schumann e dá a entender que tem muita dificuldade para lidar com esses momentos. Isso se repete no trecho 10. Os trechos 11 a 14 tratam da questão acerca do fato de Schumann tentar ocultar de Clara seu padecimento pessoal e do pedido para não ocultar. Clara tenta enquadrar todo esse mal estar do marido nos trechos 12 (resfriado), 13 (reumatismo) e 15 (hipocondria), dando um contorno de algo mais conhecido. A questão central do ponto de vista fenomenológico reside em quais seriam os esboços de movimentos existenciais contidos na trama intencional sugerida por essas cartas? O que elas desvelariam acerca do ser do ente Schumann e do ser do ente Schumann-Clara. Uma pista especulativa poderia estar nessa relação entre fenômenos emocionais (excitação, paralisação, medo de ser visto como fraco, pensamentos depressivos e melancolia) e fenômenos corporais (dores de cabeça, dor no braço, sensação de peso no braço) e o lugar que isso ocuparia na relação Schumann-Clara. Esses trechos sugerem um movimento cíclico de excitação seguido por uma paralisação. Nessa chamada excitação, flui um modo

⁵⁷ “...tenho certeza que sua doença é um ataque grave de reumatismo e o calor terá o melhor efeito. Certifique-se de cuidar bem de você para não ficar doente de fato – eu ficaria desconsolada! Mas escute, não esconda nada de mim se piorar...”

⁵⁸ “...você vê, meu querido, você se tornou um hipocondríaco mais uma vez e estava imaginando todo o tipo de coisa ruim...”

de ser que se caracteriza por uma expansão do espaço e da certeza do devir temporal. Um projeto de mundo que se caracteriza pela leveza, pela fluidez, pela certeza do devir futuro, pela expansão das possibilidades do eu, pelo estar-muito-adiante-de-si. Seria um mundo que se expande talvez até um limite em que acabe estourando. Este mundo seria regido pela temporalidade do imediato. Haveria talvez um certo descontrole no ritmo de expansão desse mundo. Tornar-se um virtuose, tornar-se um grande compositor, dar forma musical a tantas idéias poéticas, concretizar seu grande amor por Clara, vencer os “filisteus” – aqueles contrários à boa música, vencer Friedrich Wieck nos tribunais, compor sem parar... Eis alguns movimentos que constituem esse mundo, esse modo de ser. Em contraposição a esse modo de ser, surge, sem transição e de forma abrupta, um outro modo de ser. Este, caracterizado pela exaustão, pela fadiga, pela fraqueza, pela vulnerabilidade e pela impossibilidade. É um mundo melancólico, que dói e pesa. É regido pela temporalidade de um eterno presente paralisado sem devir futuro e por um passado não referencial. É um mundo metaforizado pelas folhas do outono que caindo vão trazendo os pensamentos sombrios (trecho 9). Mas Clara exerce um poder imenso sobre Schumann, dando uma viabilidade a esse devir.

...And if it is necessary (that's what you yourself wrote), you will certainly come and won't leave me alone on the battlefield; you will be with me at my side and stand like a lioness next to the lion that they want to separate from her..." (trecho 5)

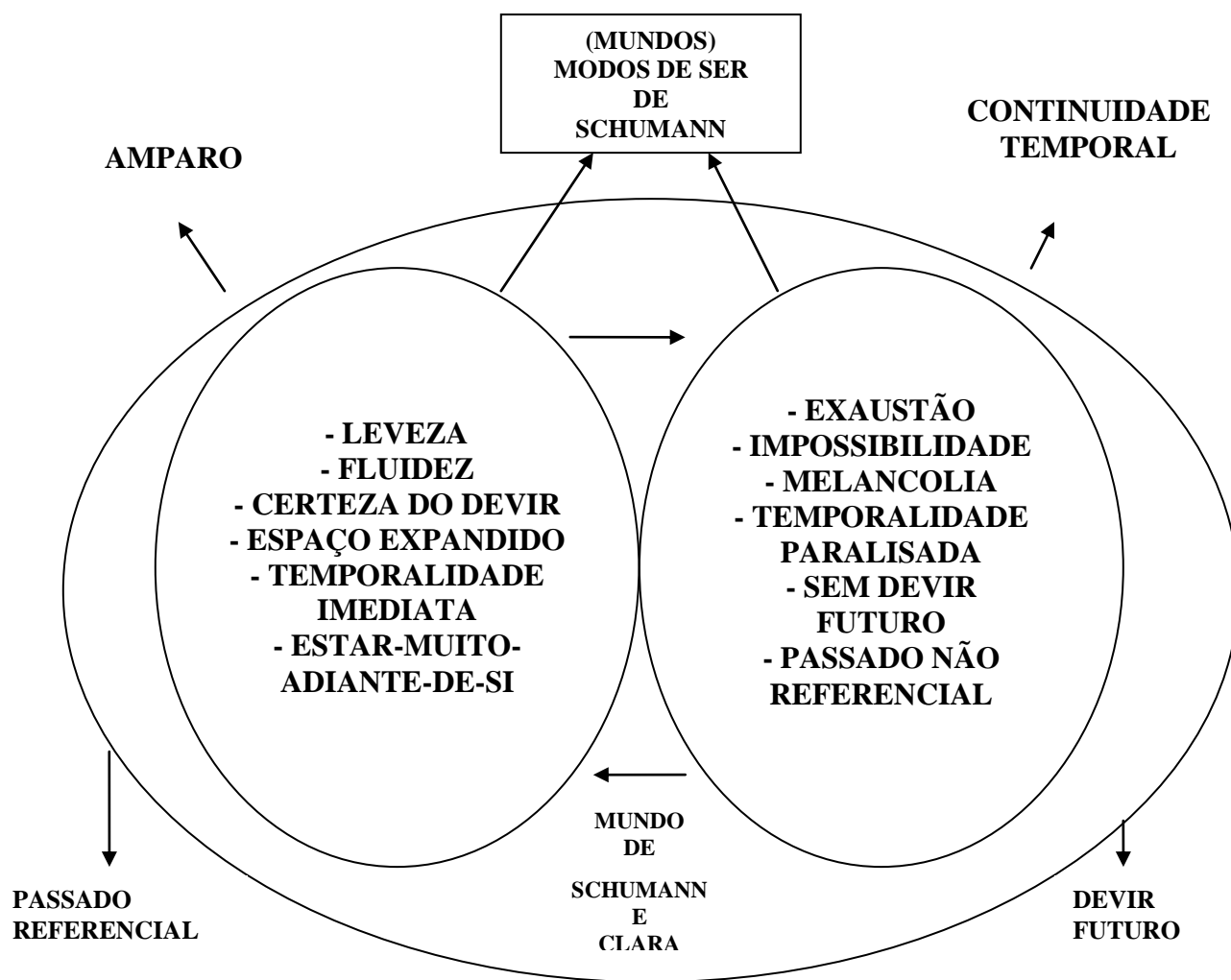
...So forgive me for writing so little today and forgive the melancholy tone; it's only momentary, and my happiness is so great. I intend to rescue myself by working; I'll eventually get back to my music... (trecho 9)

...I'm consoled just by the thought that if I should ever become more indisposed I know someone who will faithfully take care of me.... (trecho 11)

....I am forever thinking of you and what I would do if your illness should get worse..... Adieu, poor patient – if only I could be the patient in your stead! I would like to be everything for you, and most of all the dearest thing you have in the world...(trecho 12)

Clara dá o amparo vital, dá a continuidade do amanhã, dá o estímulo para a criação. A subjetividade Schumann-Clara tem uma possibilidade de continuidade, tem um devir futuro e um passado referencial. Descreve um mundo de encanto, de luta, de união, de planejamento futuro. A figura abaixo serve para ilustrar em esquema esse funcionamento.

Figura 12



4.2.6 A partir de 1840

Clara apresentava freqüente dificuldade para lidar com as oscilações de estado de humor de Schumann. Este apresentava com freqüência um humor depressivo que contaminaria sua esposa levando-a a ficar de forma geral ligada e presa a esses estados, embora ela reconhecesse, com certa impotência, o mal que isso lhe causava. Ficava nesses momentos muito cansada e insatisfeita, além de triste e culpada pela depressividade de seu marido. Clara se entristecia pelo estado e pela condição improdutiva de Schumann nesses momentos de depressão, além de referir também culpa pela insatisfação que vinha demonstrando a ele nesse período. Toda essa contaminação fica evidente em algumas passagens do diário de casamento (grifos meus)

1. Clara Schumann: "In the evening we had time yet for a little promenade. Robert spoke to me in such a friendly way that I became really happy again. **I depend so much on his moods**; it may not be good perhaps, but I can't help myself"⁵⁹ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.08)
2. Clara Schumann: "**It troubles me greatly** that Robert believes he cannot create anything now, and that this depresses him..."⁶⁰ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.22)
3. Clara Schumann: "I am always **exhausted**, and the thoughts saddens me that it may take a long time for me to get my old strength back. I want that for Robert's sake, because it is terrible for a man always to have a lamenting wife around..."⁶¹ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.39)
4. Clara Schumann: "Robert was working very diligently this week, but has not felt entirely well since our wedding, which

⁵⁹ À noite ainda tínhamos tempo para um pequeno passeio. Robert falou comigo de forma tão amigável que fiquei realmente feliz de novo. **Eu dependo tanto no seu estado de humor**. Pode talvez não ser bom, mas não posso fazer nada

⁶⁰ **Me preocupa muito** o fato de Robert acreditar que não possa compor nada agora e que isso o deprime

⁶¹ Estou sempre **exausta** e os pensamentos me entristecem que pode levar um tempo longo para que eu recupere minha antiga disposição. Quero isso para o bem de Robert, pois é terrível para um homem ter sempre uma esposa lamentando ao redor

occasionally makes me **very sad and worried...**⁶² (diário de casamento de Schumann e Clara, p.44)

Entretanto, no final de 1840, Schumann apresenta uma explosão súbita de criatividade, possivelmente relacionada ao fato de Clara estar esperando seu primeiro filho. Sua produção musical parecia se afetar pela fertilidade de sua esposa. Começa a trabalhar com muito afinco, passando muitas noites em claro ao final de janeiro de 1841. Desse esforço, nasceria sua primeira sinfonia, batizada de Primavera.

Robert Schumann: “The sketch for the entire symphony was finished in 4 days, and that’s saying a great deal. Now, however, after many sleepless nights there is also debilitation; I feel the way a woman must feel who has just delivered a baby – so relieved, happy, and yet sick and in pain...”⁶³ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.61)

Porém, já em meados de fevereiro desse ano (1841) Schumann se volta novamente para a melancolia, dessa vez tida como uma tensão interior intensa e infindável, acompanhada por aumento no consumo de álcool. Esses estados eram uma constante na vida do casal e mesmo assim Schumann retoma, nos meses seguintes, uma grande produção musical. Em abril, finaliza sua *Abertura, Scherzo e Finale op. 52* e, no mês seguinte, compõe sua segunda sinfonia que seria reorquestrada no futuro - dez anos mais tarde – tornando-se sua quarta sinfonia – em ré menor op. 120. Mas nesse momento Schumann batiza a sinfonia como *Sinfonia Clara*, no intuito de refletir a alegria desse primeiro ano de casamento. Nessa mesma época, surge seu concerto de piano em lá menor, uma obra também referida a Clara. Concomitantemente a esse período de produtividade, a gestação de Clara vai progredindo e, à medida que o tempo vai passando, a

⁶² Robert trabalhava muito diligentemente esta semana, mas não se sente completamente bem desde o nosso casamento, o que ocasionalmente me deixa **muito triste e preocupada**

⁶³O esboço da sinfonia completa foi terminado em quatro dias, e disso se diz um grande feito. Agora, entretanto, após muitas noites sem sono, há também debilitação. Sinto-me da forma que uma mulher deve sentir quando acabara de dar a luz a um bebê – tão aliviada, feliz, mas ainda adocida e com dor

ansiedade de Schumann vai aumentando. Marie, nome dado a sua primeira filha, nasce no dia primeiro de setembro de 1841. Schumann, em relato, exalta a natureza forte de sua esposa que, além de seu amor e arte, o presenteia com o nascimento da filha.

Robert Schumann: “So much stood in danger; once, for one minute, it so overwhelmed me that I did not know how to control myself. But then I relied on Clara’s strong nature, her love for me – how would I be able to describe all that. Ten minutes to eleven in the morning the little one arrived...”⁶⁴ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.107)

Convém salientar o desdém de seu sogro quando o compositor o comunica do nascimento da neta. Nessa fase do ano, a voracidade de Schumann pelas composições sinfônicas é interrompida, deixando duas peças iniciadas e nunca mais completas, uma sinfonia e uma obra para coro e orquestra, tendo como base um texto de Heinrich Heine. O final de 1841 é marcado por muitos descontentamentos do casal. Schumann se encontrava também cansado com as atribuições de seu jornal de crítica musical e Clara se aborrece durante concerto em companhia de Liszt no final do ano.

No início do ano seguinte (1842), o diário do casal relata que Schumann encontrava-se novamente melancólico em meio a uma relutante aceitação para acompanhar Clara numa turnê. No final desse primeiro semestre, Schumann se reanima e volta a apresentar uma nova onda criativa, compondo três quartetos de cordas em curtíssimo espaço de tempo, num clima de grande entusiasmo. Em meio também a essa onda de melancolia e entusiasmo, o ano de 1842 é consagrado com a composição de seu *Quinteto* para piano e cordas em mi bemol maior op. 44. Nesses primeiros anos de casamento, começa a ficar evidente um estilo de funcionamento da relação que merece consideração. Schumann apresenta freqüentes sintomas físicos inespecíficos e oscilações de humor,

⁶⁴ ficou muito em perigo, mais uma vez, por um minuto; isso me atribulou tanto que não sabia como me controlar. Mas aí confiei na natureza forte de Clara, seu amor por mim – como eu poderia ser capaz de descrever isso tudo. Dez para as onze pela manhã, a pequena chegou

estados de entusiasmo e momentos depressivos. Esses sintomas físicos, além de ansiedade e nervosismo, aumentam consideravelmente dependendo das circunstâncias como, por exemplo, as viagens de Clara ou quando tem de se defrontar com outros músicos no papel de regente. Schumann constantemente não tolerava viajar para outras cidades, nem para acompanhar sua esposa ou para desempenhar suas próprias atividades. Após períodos de grande fertilidade criativa, apresentava sempre uma queda brusca para lassidão, exaustão e depressão. E, finalmente, demonstrava um dilema ambivalente em relação a Clara: não tolerava acompanhar sua esposa quando ela buscava sua carreira como pianista mas, ao mesmo tempo, não agüentava viver sem ela.

Robert Schumann: "Leipzig, the 14 of March...That I may perhaps drive my melancholia away somewhat by remembering the last weeks I have spent with Clara. It was really one of the most stupid things for me to let you leave me. I feel it ever more. May God guide you happily back to me. In the meantime I will watch over our little one. The separation has again made our singularly difficult situation really palpable to me. Shall I then neglect my talent in order to serve as your companion on trips? And you, should you therefore leave your talent unused, because I simply am chained to my journal and the piano? Now, when you are young and fresh with energy? We have hit on a way out. You took a female companion to yourself, I returned to the child and my work. But what will the world say? Thus I torture myself with thoughts. Yes, it is absolutely necessary that we find the means to use and develop both of our talents side by side..."⁶⁵ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.126)

⁶⁵ Que eu possa talvez aliviar minha melancolia de alguma forma lembrando as últimas semanas que passei com Clara. Foi realmente uma das coisas mais idiotas para mim ter deixado você me deixar. Sinto isso mais ainda. Que Deus possa te guiar alegremente de volta para mim. Nesse meio tempo, ficarei de olho em nossa pequena. A separação tornou palpável para mim, de novo, a nossa singularmente difícil situação. Devo eu então renegar meu talento para servir como seu acompanhante em suas viagens? E você, deve deixar seu talento inutilizado, porque eu sou simplesmente acorrentado ao piano e ao jornal? Agora, justamente quando você está jovem e com energia? Você tomou seu caminho. Nós encontramos uma saída. Você arranhou uma acompanhante mulher para você e eu retornei à criança e ao meu trabalho. Mas o que o mundo dirá? Então eu me torturo com pensamentos. Sim, é totalmente necessário que encontremos os meios para utilizar e desenvolver ambos os nossos talentos lado a lado

Parecia ser muito complicado para Schumann, nessas viagens, ocupar o segundo posto, ser apenas o marido de Clara e um compositor ainda desconhecido. Em que pesem estas conflitivas questões que rondavam o dia a dia do casal e em que pesem as oscilações de Schumann entre estados de excitação e produtividade intensa, seguidas imediatamente por períodos de melancolia e lassidão, esses dois primeiros anos de casamento, no geral, mostraram-se bastante fecundos para o casal. Tiveram a primeira criança, Clara conseguiu manter sua carreira de virtuose e Schumann manteve-se ativo tanto no seu jornal quanto como compositor, produzindo muita música de gêneros bem diferentes.

Esta passagem inquietante relatada acima traz uma relevante questão do casal acerca da oposição entre dependência mútua e independência de carreiras. Seria possível esse casamento dar conta de duas grandes carreiras artísticas ao mesmo tempo? Poderia Clara integrar seus papéis de mãe e esposa, amparar a constante fragilidade emocional de Schumann e, ainda assim, continuar sua brilhante carreira de virtuose para o mundo? Mesmo com todos os juramentos de amor no primeiro ano de casamento, Clara já demonstrava crescente insatisfação com o pouco tempo que lhe restava para estudar piano, pois não podia tocar quando Schumann estava compondo. Sinais dessa insatisfação estão constantemente relatados no diário de casamento já no primeiro ano.

1. Clara Schumann: "...What saddens me the most is that I can play so little and am so unenergetic..."⁶⁶ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.53)
2. Clara Schumann: "...I don't get to play at all nowadays; partly my being unwell prevents it, partly Robert's composing. If only it were possible to resolve the evil of the thin walls; I unlearn everything and because of that might become very melancholic..."⁶⁷ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.56)

⁶⁶ O que me entristece mais é que eu posso só tocar tão pouco e estou tão sem energia

⁶⁷ Eu praticamente não toco nada ultimamente. Em parte, o fato de eu não estar bem me impede; em parte, por conta da composição de Robert. Se fosse pelo menos possível resolver o mal das paredes finas? Eu desaprendo tudo e, por conta disso, posso ficar muito melancólica

3. Clara Schumann: "...All my worries are only for you, of course; my most terrible thought is that you should have to work for money, because that simply cannot make you happy, and yet if you do not let me work as well, if you cut off every means for me to earn something, I see no other way out..."⁶⁸ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.180)
4. Robert Schumann: "...It often worries me that I frequently inhibit Clara in her practicing, since she does not wish to disturb me while composing...her playing now is certainly even healthier and at the same time more spiritual and gentle than before. But to elevate this mechanical security to infallibility, so to speak, for that she sometimes lacks time nowadays, and I am responsible for that and yet cannot change it..."⁶⁹ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.178)

O ano de 1843 é marcado por uma nova empreitada de Schumann: compor um grande oratório. Dedicar-se de corpo e alma na composição de *Peri e o Paraíso op. 50*, baseado em poema de Thomas Moore. Schumann ambicionava reger o oratório em sua estréia. Sinais de instabilidade emocional, entretanto, continuam presentes corroborando a tendência dos anos anteriores de crescente excitação durante a atividade criativa seguida de fadiga, melancolia e sintomas físicos.

1. Robert Schumann: "...In the last months I have been working on a quartet for pianoforte with violin, etc.; a trio for pianoforte, violin, and violoncello; and finally variations for 2 pianofortes, 2 violoncellos, and horn. The first two I wanted to give to my Clara as a present for Christmas, but was not able to finish the trio completely, and because of working too much I had come down with a nervous weakness that scared us. But heaven has protected me, and Clara's most affectionate care has

⁶⁸ Todas as minhas preocupações são por você obviamente. Meu pensamento mais terrível é que você tenha que trabalhar por dinheiro porque isso simplesmente não pode fazê-lo feliz. E se ainda você não me deixar trabalhar também, se você cortar todos os meios para mim de ganhar alguma coisa, não vejo outra saída

⁶⁹ Sempre me preocupa o fato de eu frequentemente impedir Clara de estudar, haja visto ela não deseja me perturbar enquanto eu componho... Seu tocar agora é, certamente, ainda mais vigoroso e, ao mesmo tempo, mais espiritual e doce do que antes. Mas para elevar essa segurança mecânica até a infalibilidade, para assim dizer, na medida em que ela algumas vezes prescinde de tempo atualmente, e eu sou responsável por isso e mesmo assim não posso mudar isso.

given me comfort...”⁷⁰ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.184)

2. Clara Schumann: “...Robert has started his oratorio “Paradise and the Peri”, and it progresses rapidly. He has already played the first part of it for me from the sketches, and I think it is the most magnificent thing he has ever written; but he works on it body and soul, with a glowing heat that sometimes makes me fear it might do him harm, and yet it also makes me happy; then again I think it must also please God that a person creates something so noble, and therefore He will protect my Robert...”⁷¹ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.190-1)
3. Clara Schumann: “...Robert completed the first part of his Peri at the end of the last month...unfortunately, the nasty journal has already kept him in a really bad mood – why am I not a writer? How much I could help him, more than I ever could with my piano playing.”⁷² (diário de casamento de Schumann e Clara, p.192)

Novamente é o suporte de Clara que contribui em muito para a sua recuperação, chegando até a se lamentar por não ter dons jornalísticos para suprir as demandas de Schumann. O oratório *Peri* e o *Paraíso opus 50* vai marcar decisivamente a ascensão de Schumann a, talvez, o apogeu de sua atividade criativa, consolidada após 1840 - o *Liederjahre*, 1841 - o ano sinfônico e 1842 - o ano da música de câmara. Nesse mesmo ano, o compositor é convidado para lecionar no conservatório de Leipzig, cargo que ocupa por menos de um ano. Surge nesse ano também o interesse em substituir Felix Mendelsohn no cargo de

⁷⁰ Nos últimos meses, tenho trabalhado num quarteto para piano, violino, etc, um trio para piano, violino e violoncelo, e, finalmente, variações para dois pianos, dois violoncelos e trompa. Os dois primeiros eu gostaria de dar a minha Clara como presente de Natal, mas não fui capaz de terminar o trio completamente e, por conta de estar trabalhando muito, eu caí em uma fraqueza nervosa que nos assustou. Mas o céu me protegeu e o cuidado mais afetuoso de Clara me deu conforto.

⁷¹ Robert iniciou seu oratório “Paraíso e Peri” e avança rapidamente. Ele já tocou a primeira parte para mim, a partir dos esboços e penso que é a coisa mais magnífica que ele já escrevera. Mas ele trabalha nele de corpo e alma, com um calor reluzente que algumas vezes me faz temer que isso possa lesá-lo. E, mesmo assim, me deixa também contente. Aí novamente eu penso que deve agradar a Deus que uma pessoa crie algo tão nobre, e então Ele deve proteger meu Robert.

⁷² Robert já completara a primeira parte do seu Peri no fim do último mês...infelizmente o maldito jornal já o deixou num humor realmente ruim – por que eu não sou uma escritora? Quanto eu poderia ajudá-lo, mais do que eu jamais pude com o piano.

regente da orquestra Gewandhaus. Entretanto, Schumann não era um bom regente e tinha muita dificuldade de se relacionar com os músicos de orquestra. Chama muita atenção sua dependência em relação à Clara também no que diz respeito à regência, pois em muitos ensaios ela o ajudava passando instruções aos músicos e, sem ela, Schumann tinha muitas dificuldades. É interessante o fato do casal pleitear esse posto de regente para Schumann, não obstante sua nítida inaptidão para regência, o que mais tarde nos levará a pensar numa negação da realidade concreta, negação compartilhada também por Clara. A nomeação do violinista e compositor dinamarquês Niels Gade para substituir a saída de Mendelssohn não fora, portanto, uma novidade.

Nesse mesmo ano nasce Elise, a segunda filha do casal e os Schumann começam a pensar em se mudar para uma outra cidade. Um sinal muito positivo de reconciliação por parte de Wieck os aproximaria de Dresden. O casal passa o Natal de 1843 na casa de Wieck e é feita uma reconciliação definitiva entre genro e sogro. Nesse mesmo Natal, decide-se por um projeto já planejado no passado mas nunca realizado: uma longa turnê de Clara pela Rússia. Vários problemas logísticos teriam de ser resolvidos: dinheiro para bancar a turnê, encontrar quem ficasse com as duas crianças do casal e as dificuldades físicas e emocionais de Schumann diante da carreira de Clara – seu horror de viajar e ficar em segundo plano como marido de Clara. Resolvidos os dois primeiros problemas, o casal parte para a Rússia no início de 1844. Já nessa primeira parte de viagem, Schumann logo se sente fisicamente mal, queixando dores. Fica acamado alguns dias com fraqueza intensa e medos hipocondríacos. Ao longo do resto da viagem, fica sempre queixando problemas físicos, mais precisamente cefaléias, tonturas e visão borrada.

1. Clara Schumann: "...January 30, 1844...The audience was a grateful and musically sophisticated one. Bad night afterward, since Robert suffered from a **severe headache**..."⁷³ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.240)

⁷³ A platéia era uma platéia grandiosa e musicalmente sofisticada. Noite ruim em seguida, pois Robert teve uma **severa dor de cabeça**.

2. Clara Schumann: "...Wednesday February 9, 1844...Visit from Frau Vietinghoff and Fräulein von Lilienfeld – two very dear ladies. Robert **was sick** the whole day and also in the evening during my concert"⁷⁴ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.243)

3. Clara Schumann:
"...-Thursday February 10, 1844...On the return trip my husband developed such a **severe attack of rheumatism** that he had to lie down in bed immediately and even ran a fever..."⁷⁵

-Friday February 11, 1844...Robert spent in bed, and of course couldn't attend my second concert in the evening..."⁷⁶

-Saturday February 12, 1844...Quiet day – Robert was lying down – hopeless condition, since he felt **very weak**...To be sick here was much less horrible for Robert than it would have been in any other place. Actually it was **anxiety** that made him sicker and weaker than he was; **he thought he would never get up again, might contract typhus, or something else**. That put me in a terrible position, and at the same time I also had to give three concerts..."⁷⁷

-Tuesday February 15, 1844...Robert was somewhat better, but always **very weak**..."⁷⁸

-Wednesday February 16, 1844...always Robert's **poor health**"⁷⁹
(diário de casamento de Schumann e Clara, p.244-5)

⁷⁴ Visita da senhora Vietinghoff e da senhorita von Lilienfeld – duas senhoras muito queridas. Robert **estava doente** o dia todo, inclusive a noite durante o meu concerto

⁷⁵ Na viagem de retorno, meu marido desenvolveu um **severo ataque de reumatismo** que ele teve de se deitar na cama imediatamente e inclusive teve um acesso de febre

⁷⁶ Robert passou na cama e, claro, não pode comparecer ao meu segundo concerto na noite

⁷⁷ Dia quieto – Robert estava deitado – condição desesperançosa pois ele se sentia **muito fraco**. Estar doente era aqui muito menos terrível para Robert do que teria sido em qualquer outro lugar. Na verdade, era a **ansiedade** que o deixava mais doente e fraco. Ele **pensara que nunca mais se levantaria, que poderia contrair tifo ou qualquer outra coisa**. Isso me colocava numa condição horrível e, ao mesmo tempo, eu tinha que dar três concertos.

⁷⁸ Robert estava de alguma forma melhor, mas sempre **muito fraco**

⁷⁹ ...sempre a **saúde ruim** de Robert

4. Clara Schumann: "...Wednesday February 23, 1844...For dinner we were at Henselt's, where Robert **never felt really well...**"⁸⁰ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.249)
5. Clara Schumann: "...Sunday February 27, 1844...The wind cut forcefully into one's face and today Robert actually thought that his **mental power had been frozen...**"⁸¹ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.252)
6. Clara Schumann: "...Wednesday March 1, 1844...Robert was **very weak**, he felt in **every part of his body...**"⁸² (diário de casamento de Schumann e Clara, p.254-5)
7. Clara Schumann: "...Tuesday March 21, 1844...In this way we were almost completely battered to pieces as far as Moscow, not for one minute could we sit quietly in one spot – at the beginning Robert believed he would **faint...**"⁸³ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.268)
8. Clara Schumann: "...Monday Abril 3, 1844...While driving home, Robert had such an **attack of dizziness** that he suddenly was **unable to see**, and we became most anxiously concerned. It went away, but during our whole stay in Moscow he was always inclined to be dizzy...We wanted to call on people, but couldn't because of Robert's dizziness..."⁸⁴ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.276)
9. Clara Schumann: "...Tuesday April 11, 1844...**Constant illness** of Robert..."⁸⁵ (diário de casamento de Schumann e Clara, p.280)
10. Clara Schumann: "...Monday April 17, 1844...For dinner I was at the Countess Bobrinsky's, whom I liked very well;

⁸⁰ ..Para o jantar estávamos no Henselt onde Robert **nunca se sentira realmente bem**

⁸¹ ...O vento cortava vigorosamente o rosto de qualquer um e hoje Robert de fato pensara que sua **força mental havia congelado**

⁸² ...Robert estava muito fraco, ele sentia em **toda a parte do corpo...**

⁸³ ...Dessa forma estávamos completamente quebrados em pedaços em Moscou, nem por um minuto podíamos sentar quieto num lugar – no começo Robert achava que iria **desmaiar...**

⁸⁴ ...Enquanto nos dirigíamos para casa, Robert tivera um **ataque de tontura** tão intenso que ele repentinamente estava **incapaz de enxergar**, e ficamos muito ansiosamente preocupados. Passou, mas durante toda nossa estadia em Moscou, ele tendia a ficar tonto...Queríamos chamar as pessoas, mas não podíamos por conta da tontura de Robert

⁸⁵ ...**Constante doença** de Robert

Robert didn't accompany me, since he was **not well**...⁸⁶
(diário de casamento de Schumann e Clara, p.286)

Schumann não produz nada de música na viagem, como de costume quando viaja com Clara. Apenas planeja uma ópera para o futuro, sobre a temática do Fausto de Goethe. Contrariamente à música, Schumann volta-se para a literatura novamente e escreve alguns poemas. Desgasta-se muito com Clara nessa turnê que marca o fim do diário comum de casamento – nunca mais seria escrito um diário comum. Essa viagem também sela o conflito permanente entre as carreiras de Clara e de Schumann. Após quatro meses retornam a Leipzig.

De meados de 1844 a 1845, Schumann entra em franca depressão. A desgastada viagem à Rússia possivelmente contribuíra para esta queda de Schumann, que não se recuperara dos seus inúmeros problemas físicos e emocionais apresentados. Os primeiros meses de 1844 mostram que Schumann vinha deteriorando progressivamente.

Clara Schumann: "...He could hardly cross the room without the greatest exertion..."⁸⁷ (Litzmann, 1913, p. 322)

Nessa época, Schumann vinha tentando compor a música para um futuro projeto operístico sobre o *Fausto* de Goethe. O casal vinha pensando em se mudar para Dresden, razão pela qual Schumann fora visitar a cidade em outubro. Schumann partira sozinho, tendo encontrado Clara dez dias depois. Esta encontra seu marido em um estado deplorável em Dresden.

Clara Schumann: "...The trip was frightful and Robert thought he could not survive it...Robert hadn't slept a single night, his fantasies painted the most dreadful pictures, in the morning he was generally swimming in tears, he gave up completely..."⁸⁸ (Litzmann, 1913, p. 365-366)

⁸⁶ ...No jantar eu estava na Condessa Bobrinsky de quem eu gostava bastante. Robert não me acompanhara porque ele não **estava bem**...

⁸⁷ ...Ele mal podia cruzar o quarto sem um grande esforço...

Por fim, o casal decide mudar de Leipzig para Dresden, alugando um apartamento em dezembro de 1844. Isso faz com que Schumann se desligue de seu jornal musical em Leipzig. Esta decisão pode ter sido um tanto infeliz e ter gerado um futuro impacto catastrófico. Em primeiro lugar, Schumann abandonaria de vez a sua via expressiva literária, um importante movimento existencial de sua vida. Em segundo lugar, Schumann se desligaria de figuras conhecidas importantes do meio musical, com quem tinha trocas produtivas e que eram seus correspondentes jornalísticos em várias regiões da Europa. Além disso, o jornal era uma fonte de renda não irrelevante. E, finalmente, Schumann cortaria a ligação simbólica com seu pai – o grande mentor de seu contato com o mundo das letras – e cortaria uma ligação concreta com os negócios editoriais da família. Enfim, dedicar-se-ia integralmente à composição musical, não obstante Schumann não compusesse o tempo todo, mas apenas em momentos de súbita inspiração, ficando o resto do tempo se dedicando ao jornal, a suas fantasias, à leitura e aos seus sintomas.

A mudança para Dresden também perpetua o resgate do contato amigável entre Schumann e Wieck. Desta vez, Schumann permanece meses com queixas físicas, cansaço extremo, indisposição e idéias de ruína. Sua situação começa a piorar progressivamente a ponto de decidir buscar uma ajuda médica. Os primeiros médicos indicam hidroterapia e utilização de catárticos. Chega a melhorar um pouco mas volta a piorar em seguida. Busca ajuda médica em Dresden com o Dr Carl Gustav Carus, um eminente médico da cidade e parente do casal Carus de Leipzig. Este o encaminha ao Dr Carl Helbig, um médico que fazia hipnose e discípulo de Franz Anton Mesmer. É Helbig que levanta uma importante questão para Schumann, considerando que seu envolvimento com a composição musical poderia ser psicopatológico. Helbig sugere que Schumann busque outras atividades, tentando distanciá-lo em algum grau da composição

⁸⁸ ...A viagem fora assustadora e Robert pensara que não sobreviveria a ela...Robert não dormira uma única noite, suas fantasias pintavam as figuras mais horríveis. Na manhã ele estava sempre nadando em lágrimas, ele desistira por completo...

musical. Desnecessário dizer que esses esforços de Helbig resultaram infrutíferos, pois Schumann nunca abandonaria a música. Também foi-lhe prescrito banhos frios a fim de aliviar seus sintomas. Em que pese Schumann manter constantemente suas queixas de melancolia, exaustão e fraqueza, o período entre 1845 e 1850 fora o mais produtivo em termos musicais.

O ano de 1845 é marcado por estudos contrapontísticos e pela finalização dos outros movimentos de seu concerto de piano. É possível que estes estudos contrapontísticos tenham sido um exercício terapêutico para Schumann, na medida em que as regras lógicas do exercício de contraponto possam ter contribuído para organizar melhor seu pensamento. Isso, porém, é uma especulação. É nesse ano de 1845 que nasce sua terceira filha, Julie, nascida em março. Também é o ano em que tem vários encontros com Richard Wagner suscitando conversas em torno da temática operística. Nesse mesmo ano, surge também uma nova relação que ocuparia um espaço importante para os Schumann: o maestro e compositor Ferdinand Hiller. Finalmente, o ano de 1845 é também marcado pelo início da composição de uma nova sinfonia, a segunda *Sinfonia opus 61 em dó maior*, publicada dois anos mais tarde. Esta sinfonia é, em certo grau, autobiográfica e estaria conectada a sua constante melancolia nesse período: “...as I said before, it reminds me of a dark time....That my melancholy bassoon in the Adagio, written into that place with special affection, did not escape you gave me the greatest pleasure...” (Nauhaus (ed) apud Ostwald, 1985, p. 123)

No ano seguinte, 1846, Clara dá a luz ao quarto filho do casal, Emil, nascido em fevereiro. Nesse ano, Schumann começa a apresentar um fenômeno transitório muito significativo: uma espécie de ilusão – quase alucinação – em que qualquer ruído se transformaria num tom, numa quase nota. Esse fenômeno reapareceria mais tarde, quando da eclosão de seu derradeiro surto psicótico em Dusseldorf. É importante ressaltar o surgimento desse fenômeno perceptivo transitório. Ele culmina com o longo período em que Schumann não esteve bem, desde o final de 1843 com a viagem à Rússia. A transformação de ruídos em sons pode já refletir um ilimitado entre o mundo interno e o mundo externo, um abalo de uma corporeidade frágil que talvez já estava em um incipiente, porém progressivo,

processo autístico. É esse possível e provável processo autístico que pode explicar a relativa estabilidade de Schumann nesse período entre 1846 e 1850. A instabilidade afetiva, as oscilações de estado de humor e de disposições do corpo seriam suscedidas por um fenômeno de distanciamento maior do mundo ao redor e de uma intensificação da riqueza do mundo interno, num indivíduo já com prévias tendências introspectivas. Na esteira psiquiátrica, é como se Schumann estivesse evoluindo de uma tendência histórica a apresentar fenômenos passíveis de serem interpretados como maníaco-depressivos, para um franco distanciamento da realidade exterior e retraimento do contato com o mundo, na direção de fenômenos passíveis de serem interpretados como um autismo incipiente.

Em 1846, também, surge a amizade com o influente crítico musical Eduard Hanslick, que se tornaria um dos defensores de Schumann. Em novembro, o casal viaja a Viena para uma turnê de concertos de Clara. Nessa viagem, mais uma vez fica marcada toda a dificuldade de Schumann enfrentar pressões diante de uma orquestra, mesmo com a ajuda de Clara. Em 1847, Schumann começa uma nova grande empreitada: a composição de uma ópera. Nesse ano escreve o libreto de Genoveva e inicia sua composição. Entretanto, o ano de 1847 é marcado por severas perdas. Primeiro viria a morte de Fanny Mendelssohn, compositora e irmã de Felix Mendelssohn. Essa morte abalaria sobretudo Clara que vinha tendo com ela uma relação de amizade e proximidade. Em seguida viria a morte do filho Emil, com um ano e quatro meses de idade. Este falece no momento em que Clara estaria já grávida. A morte de Emil só não é mais chocante porque a saúde dele vinha se mostrando precária desde seu nascimento. Entretanto, o casal não estaria preparado para mais uma grande perda nesse mesmo ano. Felix Mendelssohn morre no início de novembro, o que gera grande choque e terror para o casal. Schumann vai ao funeral em Leipzig. Nesse ano também compõe dois trios para piano (opus 63 e opus 80) e inicia a composição de suas Cenas de Fausto. No início de 1848 nasce mais um filho: Ludwig, nome dado em homenagem ao seu grande amigo falecido Ludwig Schunke.

Os anos 1848 e 1849 são marcados pela onda revolucionária que assolava toda a Europa. Nesse momento, Schumann tentava uma nova carreira em Dresden como regente e professor. Organizou uma sociedade coral e regia um coro de vozes masculinas, o *Liedertafel*. Mais uma vez Clara fica grávida de uma nova criança. Em meio à chegada do movimento revolucionário a Dresden, que fora subseqüentemente suprimido pelas forças prussianas, os Schumann buscam refúgio num vilarejo próximo: Kreischa. Fica patente nesse momento de grande pressão o comportamento ativo, heróico e corajoso de Clara e o comportamento submisso e retraído de Schumann. Na verdade, Schumann demonstra um comportamento completamente contrário. Fica completamente dissociado da realidade violenta da revolução de 1848 e 1849. Refugia-se em seu mundo interior e produz música com inacreditável tranqüilidade aparente. Como já mencionado, é muito possível Schumann estar autisticamente se distanciando da realidade.

Os anos de 1848 e 1849 são marcados por uma grande produção de obras musicais. Convém mencionar que nesse período surgiram a Abertura Manfred opus 115, as Cenas da Floresta para piano opus 82, os Retratos do Oriente para piano a quatro mãos opus 66, as Três Peças de Fantasia para clarinete e piano opus 73, o Adágio e Allegro em lá bemol maior para trompa e piano, opus 70, Peças de Concerto para quatro trompas e orquestra opus 86, Quatorze Baladas e Romances para coro opus 67 e 75, Doze Romances para vozes femininas opus 69 e 91, Dez Canções para quarteto vocal e piano opus 74, Cinco Peças para violoncelo e piano opus 102 e o Álbum para a Juventude para piano opus 79.

Em novembro de 1849, Ferdinand Hiller, então diretor musical em Dusseldorf, recebe convite para ocupar o mesmo posto em Colônia e indica Robert Schumann para substituí-lo no cargo em Dusseldorf. Schumann demonstra receio em relação a uma nova mudança de cidade, mas acaba aceitando o convite. Essa decisão acontece em um momento de muita ansiedade de Schumann em relação à estréia de sua ópera Genoveva, em junho de 1850. O receio de Schumann fora demonstrado numa carta ao próprio Ferdinand Hiller onde Schumann demonstra, de forma indireta, uma preocupação com a chance de

ele ter um problema mental no futuro com a mudança. Era como se Schumann soubesse, em parte, o risco que sua frágil personalidade corria.

...While rummaging through an old geography book for information about Düsseldorf I found, among other noteworthy items, three cloisters for nuns and one institution for the insane. The former doesn't bother me a bit, but reading about the latter was quite disagreeable...⁸⁹(Wasielewski, 1878, p.179)

Clara parece aparentemente negar esse receio que seu marido viesse a ter um colapso mental com a mudança de cidade e de contexto. Apóia incondicionalmente a mudança, pensando no quanto seu marido mereceria ter uma orquestra a sua disposição. Nega com isso as evidentes dificuldades que Schumann tinha e teria no posto de regente. No início de setembro desse mesmo ano, os Schumann se mudam de Dresden para Dusseldorf. Uma figura importante nesse período é Josef Von Wasielewski⁹⁰, bom violinista que Schumann traz de Leipzig para a orquestra de Dusseldorf. O concerto inicial se deu em 24 de outubro de 1850 tendo tido considerável sucesso. Nesse momento, Schumann inicia sua terceira sinfonia opus 97, posteriormente intitulada Renana, e seu Concerto para violoncelo e orquestra em lá menor opus 129. Schumann tenta integrar seu papel como regente e sua carreira como compositor, o que lhe conferiria considerável estresse e pressões. Logo toda a tensão levaria Schumann ao esperado quadro de melancolia, exaustão, cansaço e sintomas físicos.

O primeiro ano de Schumann em Düsseldorf, entre a mudança no final de 1849 até o final de 1850, fora muito bem sucedido. Regeu bastante, organizara os programas dos concertos da orquestra, além de cuidar de tarefas administrativas. Nesse ano, também, concluíra três grandes aberturas orquestrais: *The Bride of Messina op.100*, *Julius Caesar op. 128* e *Hermann e Dorothea op.136*. Em setembro de 1852, Schumann enfrenta sua primeira grande crise na orquestra,

⁸⁹ ...Enquanto procurava com afinco em um livro antigo de geografia para obter informações sobre Düsseldorf, encontrei, além de outros itens dignos de importância, três compartimentos (cômodos) para freiras e uma instituição para insanos. Os primeiros não me incomodam, mas ler sobre o segundo foi bem desagradável

⁹⁰ Wasielewski se tornará no futuro um dos primeiros biógrafos de Schumann

com críticas em relação a sua performance e em relação à escolha da programação dos concertos. Clara, como de costume, protege seu marido imputando a culpa nos músicos e pessoas ligadas à orquestra. Reforça para que Schumann permanecesse como diretor, o que poderia ser uma negação em relação às dificuldades do marido quanto ao papel de regente.

Em termos de produção musical, Schumann compõe bastante música de câmara. São deste período *As Peças para Viola e Piano opus 113*, as *Sonatas para Violino e Piano opus 105 e 121*, o *Trio para Violino, Violoncelo e Piano opus 110*, as *Peças de Fantasia opus 111* para piano solo, além de canções e peças para coral. Também nessa época é composto o oratório *Peregrinações de uma Rosa opus 112* para vozes, coro e piano. Também nesse período, Schumann demonstra crescente interesse em música sacra, compondo a *Missa em dó menor opus 147* e o *Réquiem opus 148*.

Com o aumento de suas pressões, Schumann passa a queixar dores pelo corpo e insônia. A família é forçada a mudar de casa às pressas, pois a residência em que moravam fora vendida. Schumann volta a sentir sintomas físicos e depressão. Consulta um médico local, o Dr Adolf Pfeffer, que o instrui a ficar em repouso por quatro semanas, período que Schumann não desempenharia qualquer atividade ligada à composição. Nesse mesmo ano, 1851, Schumann volta-se novamente à literatura e começa dois novos projetos: um primeiro projeto sobre música e um segundo consistindo na re-publicação de seus artigos de crítica musical do seu antigo jornal. Paralelamente, debruçava-se na leitura das peças de Shakespeare diariamente. Em dezembro desse mesmo ano, Schumann faz a re-orquestração de sua *Sinfonia em Ré menor opus 120*, a sua quarta sinfonia. Nesse mesmo mês, nasce mais uma filha do casal: Eugenie.

Em uma viagem de descanso em 1852 apresenta um episódio de desmaio. Isso os leva a procurar o Dr. Wolfgang Muller que, além de médico e poeta, era um membro influente da Sociedade Musical de Dusseldorf. O Dr. Muller o orienta a reger menos e a passar por uma série de banhos frios terapêuticos. Apesar de uma certa melhora, Schumann tenta de forma desordenada retomar suas atividades como regente. Sobrevém mais fraqueza e exaustão. A situação chega

ao ponto em que o Dr. Muller recomenda uma intervenção mais severa. Em agosto de 1852, o casal Schumann parte para a costa da Holanda a fim de que Schumann se submetesse a banhos frios com a água do mar. Tudo isso sinaliza que a condição de Schumann começa a deteriorar. Ao longo desse mesmo ano, Schumann começa a ouvir notas musicais mais nítidas em várias ocasiões, sobretudo em situações de aumento de tensão emocional. Convém salientar que esse aparente distúrbio perceptivo aparece inicialmente em 1846 ainda quando moravam em Dresden. Nesse momento, o fenômeno parecia mais um fenômeno ilusório, onde ruídos do ambiente eram transformados em sons musicais. Agora, o fenômeno iria progressivamente adquirir um formato mais próximo de um quadro alucinatorio. Em dezembro de 1852, mesmo contrariamente à orientação do Dr Müller, Schumann voltaria a reger, o que levaria a aumentar sua exaustão.

Nesse mesmo ano de 1852, Schumann começa a se interessar por sessões espíritas em sua casa junto a amigos. Nessas sessões se faziam perguntas e se esperavam respostas através do movimento de uma pequena mesa. O interesse de Schumann por temas místicos e magia era muito antigo. Desde seus relatos nos diários de juventude e nas suas cartas, Schumann fazia sempre referência a essa temática. O interesse por essas sessões espíritas, portanto, era bastante coerente com o estilo de Schumann. Em setembro desse ano, o casal muda para a que seria a última residência de Schumann antes de sua internação em Endenich. Chama muito a atenção o fato do casal conseguir resolver um crônico problema da relação: a dificuldade de Clara estudar piano enquanto Schumann compunha. Dado ao amplo espaço da residência, Clara conseguia estudar piano num cômodo sem que nenhum som atrapalhasse a atividade de Schumann. Essa aparente diferenciação pode estar relacionada a um distanciamento maior de Clara em relação à dependência que seu marido tinha sobre ela, o que poderia não ser terapêutico em relação ao progressivo quadro emocional que estava emergindo em Schumann.

O desgaste que Schumann vinha sofrendo com a orquestra em 1852 era grande, sem falar nas suas constantes queixas físicas e no cansaço crônico que o afligia. Nesse momento, o regente assistente Julius Tausch já vinha substituindo

Schumann em várias apresentações da orquestra e agradando muito mais aos músicos da orquestra e à Sociedade Musical que era responsável pelo funcionamento da mesma. No final de novembro desse ano, Schumann começa a “ouvir” notas de forma alucinatória. Relata uma estranha perturbação da audição – “*merkwürdige Gehöraffectionen*” (Nauhaus apud Ostwald, 1985). Estava alucinando notas musicais; entretanto, não chegava a ouvir vozes como ocorreria mais tarde. Não difícil de imaginar que nesse período a *Sociedade Musical de Düsseldorf*, ciente das dificuldades que Schumann vinha apresentando como regente dada as suas perturbações mentais, decide enviar uma carta ao compositor pedindo para que o mesmo se demitisse do cargo. Entretanto, com o grande constrangimento gerado, a *Sociedade Musical de Düsseldorf* volta atrás nessa decisão e envia um distinto membro, o Dr Richard Hasenclever, que envia uma carta de desculpas e Schumann volta ao cargo. Todavia, já estava ficando claro que a tolerância da orquestra vinha chegando ao seu limite.

O ano de 1853 é marcante na vida de Schumann e Clara, pois é o ano em que conhecem dois futuros grandes artistas: Joseph Joachim e Johannes Brahms. O nível de admiração que o casal desenvolve por ambos é imenso e eles, em especial Johannes Brahms, se tornam seus protegidos. Ambos vão manter relações com Clara Schumann após a internação e o falecimento de Schumann. Entretanto, Schumann começa progressivamente a perder o contato com a realidade, cuja mente vai ficando preenchida por *fantasias musicais alucinatórias*. Em novembro de 1853, Schumann é afastado de suas atividades como regente. Passa a apresentar fantasias persecutórias em relação ao meio social ligado à sociedade musical de Dusseldorf. Começa também a apresentar comportamento excêntrico e dificuldade de se comunicar (ou de ser compreendido) necessitando sempre a presença da esposa. Nesse ano, em que pese sua progressiva deterioração, Schumann compõe a *Fantasia em dó maior op. 131* para violino e piano, os *Contos de Fada op. 132* para Clarinete, Viola e Piano, as *Canções do Amanhecer op. 133* e um Concerto para Violino e Orquestra⁹¹.

⁹¹ Este concerto, aliás, demorou para ser publicado pois Clara impedira ao achar que era um trabalho prejudicado pela condição mental de Schumann

Imagens e pensamentos sombrios, a sensação de ser pego por pensamentos aterrorizantes acerca do enlouquecimento, tudo isso sempre rondou a cabeça de Schumann desde sua juventude, muito antes de seu derradeiro surto. Em janeiro de 1854, desmoralizado e humilhado pelo afastamento da função de regente em Düsseldorf, Schumann decide acompanhar Clara numa turnê à Holanda. Vislumbrava encontrar outro lugar para seguir sua carreira e pretendia reger duas de suas obras em Hanover, na volta da turnê. Essa viagem foi um grande fracasso para Schumann, tendo suas apresentações sido canceladas. Numa carta a Joachim redigida em 06 de fevereiro, Schumann faz alusão a um suposto contato telepático: “...I have often written to you with sympathetic ink, and now between the lines of my letter there is a secret message that will break through later...” (Einsmann apud Ostwald, 1985, p. 232)

Nesse mês de fevereiro, Schumann passara de alucinar notas para alucinar música de forma estruturada. Ficava a noite inteira tendo vivências alucinatórias musicais. Clara relata isso em seu diário.

...During the day this stopped. Music that is so glorious, and with instruments sounding more wonderful than one ever hears on earth...His auditory disturbance had escalated to such a degree that he heard entire pieces from beginning to end, as if played by a full orchestra, and the sound would remain on the final chord until Robert directed his thoughts to another composition.⁹² (Litzmann, 1913, p. 56 (vol II))

Sob orientação do Dr Hasenclever, Clara busca a ajuda do Dr Böger. Schumann compusera uma melodia para piano na noite do dia 17 de fevereiro e, segundo Clara, anjos estariam cantando a melodia na mente de Schumann. Mas no dia seguinte, 18 de fevereiro, essas vozes se transformariam nas vozes dos demônios, entrando Schumann em um estado de terror.

⁹² ...Durante o dia parou.... Música tão gloriosa, com instrumentos que soavam tão maravilhosos que jamais alguém pudera ouvir na terra...Seu distúrbio auditivo escalou num grau de forma que ele ouvia peças inteiras do começo ao fim como se tocadas por uma orquestra completa. E o som permaneceria no acorde final até que Robert dirigisse seus pensamentos para outra composição...

...It was his fixed belief that angels were hovering around him offering the most glorious revelations, all this in wonderful music; they called out to welcome us, and before the end of the year we would both be united with them...⁹³

...a frightful change! The angels' voices transformed themselves into the voices of demons, with horrible music. They told him he was a sinner, and that they wanted to throw him to hell...He screamed in pain, because the embodiments of tigers and hyenas were rushing forward to seize him...Half an hour later he said the voices had become friendly again and were trying to give him courage...⁹⁴
(Litzmann, 1913, p.56 (vol II))

Essa constante perturbação continuará intensa nos dias seguintes, ficando Schumann em constante agitação. Clara estava ficando exausta e impotente.

...I had no choice but to give in quietly, because with arguments I would only get him more excited. At 11 o'clock that night he suddenly became quieter, the angels promised him sleep....

...paper, pen, and ink in front of him, listening to the angels voices, writing some words occasionally, but only a few, and then always listening...⁹⁵ (Litzmann, 1913, p. 57(vol II))

Em 26 de fevereiro, a situação vai chegando ao extremo. Schumann, em meio a sua própria perturbação, fala em ser internado, possivelmente receoso de cometer alguma violência contra Clara.

"...Often he complained that his brain was going around in circles, and he would then maintain that shortly it was all going to be over for

⁹³ ...Era sua crença que os anjos rondavam ao seu redor oferecendo as mais gloriosas revelações, tudo em música maravilhosa; eles se prontificaram a nos receber bem e ao final do ano nós nos uniríamos a eles...

⁹⁴ ...Uma mudança assustadora! As vozes dos anjos se transformaram nas vozes do demônio, com música horrível. Disseram a ele que ele era um pecador e que eles queriam jogá-lo no inferno... Ele gritou em pânico, porque bandos de tigras e hienas corriam em direção a ele para pegá-lo... Meia-hora depois ele dissera que as vozes se tornaram amigáveis novamente e estavam tentando lhe dar coragem...

⁹⁵ ...Eu não tive outra opção a não ser ficar em silêncio, porque argumentando ele só ficava mais agitado. Às 11 horas daquela noite ele repentinamente ficou mais quieto, os anjos prometeram a ele que ele dormiria....papel, caneta e tinta em frente dele, escutando as vozes dos anjos, escrevendo algumas palavras ocasionalmente, mas só algumas poucas. E depois sempre escutando...

him, saying farewell to me, giving all sorts of instructions about his money and compositions, etc...
...he suddenly got up from the sofa and asked for his clothes, saying that he had to go to the insane asylum because he could no longer control his mind and did not know what he would do at night....⁹⁶
(Litzmann, 1913, p.57 (vol II))

Clara por fim chama o medico, Dr Böger, que decide que Schumann fique ainda em casa, sob companhia e vigilância de um acompanhante, Herr Bremer. Possivelmente esta decisão era para tentar ainda evitar uma internação e para aliviar Clara que, além de seus afazeres, tinha sete filhos ainda pequenos para cuidar. Entretanto, no dia seguinte Schumann escapa de casa e se joga nas águas frias do rio Reno, tendo sido resgatado possivelmente por pescadores ou barqueiros. Além de uma tentativa de suicídio, esse incidente pode ser também interpretado como um desesperado pedido de ajuda. Schumann é levado de volta a sua casa. Dr Böger decide que dois acompanhantes homens ficassem com Schumann em casa e que Clara saísse para ficar em outro lugar, limitando completamente o contato familiar. Entretanto, essa conduta apenas serviria para ganhar um tempo a fim de programar a inevitável internação que se sucedeu após uma semana. Em 04 de março, Schumann, em companhia do Dr Hasenclever e de dois acompanhantes, parte para o asilo de doentes mentais de Endenich, que ficava nos arredores de Bonn, a oito horas de carruagem de Düsseldorf. Schumann nunca mais sairia de Endenich.

O período em que Schumann fica em Endenich – de março de 1854 até seu falecimento em julho de 1856 – é obscuro em termos documentais. Até Endenich, as informações sobre Schumann estão bem relatadas em termos de diários e cartas. Entretanto, os registros médicos de Schumann não parecem disponíveis ou se perderam. Sabe-se que a asilo funcionara até seu fechamento em 1925. Os únicos dados disponíveis para termos alguma idéia de Schumann no período de

⁹⁶ ...Frequentemente ele reclamava que seu cérebro estava andando em círculos e ele asseverava que logo tudo estaria acabado para ele, dizendo adeus para mim, dando todas as instruções em relação ao seu dinheiro e composições.....ele, de repente, se levantou do sofá e pediu suas roupas, dizendo que ele tinha que ir para um asilo de doentes mentais, porque ele não conseguia mais controlar sua mente e não sabia o que poderia fazer à noite....

Endenich vem das cartas e diários de Clara, presentes na coletânea feita por Litzmann. As cartas entre Schumann e Clara, que poderiam ser um registro interessante, vão até o ano de 1851, muito antes da internação em Endenich.

Em que pese o desespero e a tristeza inicial suscitada pela internação de Schumann, Clara prossegue sua vida. Tinha muitos filhos para sustentar e retoma a vida de concertos. Busca possivelmente refúgio na figura de Johannes Brahms, com quem partilhará o sofrimento pela situação de Schumann. Adorado pelo casal, Brahms se tornará uma figura muito importante na vida de Clara, permanecendo em contato com ela até o final da vida de ambos. Não se sabe se por motivos médicos ou se por opção, Clara não visita Schumann nos longos meses em que este ficara internado. Sua única visita ocorrera em julho de 1856, pouco antes da morte de seu marido. Entretanto, Clara relata em seu diário as informações que lhe seriam passadas por médicos. Em 6 de junho de 1854, após três meses de internação, ela escreve:

“...Robert has been quiet, without any auditory hallucinations, without fears, is not talking in a confused way, and has asked certain questions which show that he is beginning to recall the past.”⁹⁷
(Litzmann, 1913, p. 76 (vol II))

Em setembro desse mesmo ano, 1854, Schumann envia uma carta a Clara e demonstra aparente coerência na escrita. Retoma fatos recentes e demonstra interesse em desenvolver alguma atividade.

“...Is it a dream that last winter we were in Holland, and that you were received so brilliantly everywhere, namely in Rotterdam, and that they gave us a torch-like procession and how magnificiently you played....
...Could you perhaps send me something interesting, maybe the poems of Scherenberg, some early volumes of my newspaper, and

⁹⁷ ...Robert estava quieto, sem qualquer alucinação auditiva, sem medos; não estava conversando de forma confusa e fazia algumas perguntas que demonstravam que ele estava recobrando o passado....

The Musical Rules for the Home and for Life....”⁹⁸ (Litzmann, 1913, p.81-82 (vol II))

Possivelmente o quadro de Schumann deve ter se estabilizado em relação às vivências aterrorizantes que apresentara antes da internação. Entretanto, pouco se sabe do quanto psicótico estava seu comportamento nesses meses em Endenich. A minha especulação pessoal, talvez motivada pela grande deterioração que Schumann sofrera no terceiro e último ano de sua internação (1856), é que ele não retornara mais ao seu funcionamento anterior. Uma possível evidência estaria no relato que Clara narra da visita de uma amiga – Frau Von Arnin - a Schumann em Endenich no mês de maio de 1855.

...He told me, in words which could only be articulated with effort, that it has gotten to be difficult for him to speak, and now that he hasn't spoken with everyone for over a year this ailment has gotten even worse. He conversed about everything of interest that he had encountered in life, about Vienna, about Petersburg and London, about Sicily, about works by Brahms...⁹⁹ (Litzmann, 1913, p.109(vol II))

Esse relato sugere um distúrbio de linguagem, o que não é incomum em quadros psicóticos que se cronificam. Exemplos disso seriam as descrições de fenômenos como ecolalia e verbigeração. Em que pese uma possível esperança em Clara que seu marido retornasse ao convívio familiar, essa esperança vai se perdendo durante o ano de 1856. Schumann começa a apresentar um comportamento negativista que culmina num quadro grave de anorexia. Em 14 de julho de 1856, Clara tenta sem sucesso visitá-lo em Endenich, mas os médicos a

⁹⁸ ...Foi um sonho que no último inverno nós estávamos na Holanda e que você fora recebida tão bem em todos os lugares, mais notadamente Rotterdam; e eles fizeram uma procissão (com tochas) para nós e como maravilhosamente você tocou... ...Você poderia me mandar alguma coisa interessante, talvez poemas de Scherenberg, alguns volumes mais antigos do jornal e As Regras Musicais para a Casa e para a Vida...

⁹⁹ ...Ele me contou, em palavras que eram pronunciadas com muito esforço, e nesse momento em que ele não tem conversado com ninguém por cerca de um ano, essa enfermidade tornou-se até pior. Ele conversou sobre tudo de interesse que ele havia encontrado na vida, sobre Viena, sobre Petersburgo e Londres, sobre a Sicília, sobre trabalhos de Brahms...

impedem de vê-lo possivelmente pela gravidade do quadro. Dias depois tem seu único e último encontro com seu marido em Eendenich.

...always talking a lot with his spirits. He would become restless if one stayed with him too long. One can barely understand him any more...His limbs twitched constantly, his speech was often very violent....¹⁰⁰. (Litzmann, 1913, p.139 (vol II))

Schumann falece em 29 de julho de 1856, provavelmente por complicações de um quadro grave de inanição.

5. Os mundos na existência de Schumann

Uma análise fenomenológico existencial em Schumann permite propor os *modos de ser* fundamentais dentro da totalidade do universo *schumanniano*. Esses mundos refletiriam o *como* em que uma *presença* ou *estar-aí* se desenrolaria no horizonte de sua existência. Seriam eles: o *mundo terreno*, o *mundo das personas* e o *mundo da música*. Tentarei expô-los separadamente.

5.1 O mundo terreno

O primeiro plano da existência de Schumann estaria fundamentalmente em sua vida prática terrena. Ela envolve sobretudo as questões com as quais o compositor se defrontará historicamente ao longo de sua ida a Leipzig, no final de sua adolescência, até sua trágica crise em Düsseldorf. Começando por Leipzig, temos um jovem que buscava incessantemente um contato próximo com amigos com quem desenvolvia fortes laços de dependência, um jovem indeciso em relação a qual carreira deveria seguir, desorganizado em relação às finanças e indisciplinado em relação as suas tarefas e projetos pessoais. Vinha de um passado complicado em Zwickau. Tivera uma infância relativamente tranqüila, tendo recebido boa atenção dos pais e sempre tendo sido um bom aluno no

¹⁰⁰ ...Sempre falando muito com seus espíritos. Ele ficaria exausto se alguém ficasse junto por tempo longo. Ninguém consegue entendê-lo mais... Seus membros retorciam constantemente, seu discurso estava com freqüência muito violento....

ensino primário e secundário. Adquiriu um gosto literário estimulado por seu pai - dono de uma livraria e escritor amador – e um gosto musical estimulado por sua mãe, que tinha dotes de cantora lírica. Na adolescência, com a perda súbita – e temporalmente próximas – do pai e de sua irmã, possivelmente crescem seus laços e sua dependência em relação a sua mãe.

Schumann vinha de uma família de classe média emergente de uma pequena cidade da Alemanha e, dentro desse contexto, o prosseguimento dos estudos universitários era o destino mais comum para jovens com esse perfil, sendo teologia, direito e medicina, as carreiras mais esperadas. Schumann chega a Leipzig em 1828, aos 18 anos, indeciso em relação a sua carreira futura. Matricula-se no curso de direito por pressão materna. Não frequenta a maioria das aulas e passa o tempo se dedicando a estudar piano, à leitura e encontros com os amigos íntimos. Dependia materialmente de sua mãe e pedia dinheiro com frequência, ora porque se descontrolava financeiramente, ora para financiar as viagens que desejava fazer com os amigos. Mantinha com os amigos diretos relações que se caracterizavam por grande idealização e ambivalência, sempre em pares ou trios. Evitava contatos sociais mais distantes devido possivelmente à timidez. Tinha períodos depressivos recorrentes e fazia provável uso abusivo de bebidas alcoólicas, como forma de compensação. Demonstrava medos recorrentes de contrair doenças e tinha sintomas físicos com muita frequência. Indeciso e deprimido, muda-se a Heidelberg no ano seguinte (1829), e mantém esse mesmo comportamento sem grandes mudanças. Oscilava entre os ideais de se tornar músico ou escritor, que contrastavam com sua total falta de foco com relação ao direito.

Retornando a Leipzig em 1830, Schumann parece mais decidido a se tornar músico, mas hesita muito em transmitir essa decisão a sua mãe, o que sugere medo da desaprovação da mãe ou insegurança em relação ao seu próprio talento musical. Mesmo quando finalmente decide se tornar pianista, Schumann não demonstra a disciplina que imaginava que teria e não demonstra uma parceria tranquila com seus professores, tanto com Wieck no piano e com Dorn nas aulas de composição. Em resumo, idealizava uma grande carreira mas não

demonstrava a disciplina e constância suficiente para tal empreitada. Sempre um interesse, como no caso da música, era contrabalançado por outros interesses, como leitura e literatura. Ansioso, tímido e retraído, desenvolve também uma crescente fobia de se apresentar em público – *fobia de performance* ao piano. E, com frequência, voltava a se sentir deprimido e com sintomas físicos como cansaço, fadiga, dores de cabeça e tonturas. Tratava-se, portanto, de um *modo de ser* desorganizado, inconstante, desproporcional em termos de projetos e da disciplina para realizá-los, hesitante em decisões, rebelde a ser orientado por outrem e irresponsável em relação a questões materiais.

Reservado a pequenos círculos sociais, com quem mantém relações amistosas mais constantes, Schumann envereda pouco em circuitos sociais mais amplos, preferindo o contato mais íntimo. Ao longo de praticamente toda a sua existência, a partir dos seus vinte anos de idade até sua morte, o *mundo terreno* da vida prática cotidiana é regido pelos *abalos de seu corpo*. A corporeidade em Schumann será o grande maestro de seu *modo de ser*. Será caracterizada por um corpo que pesa com frequência, que dói com frequência e que perde a vitalidade e se paralisa com seu próprio peso. Um corpo regido pela *Stimmung*¹⁰¹, por um chamado estado de ânimo primário ou sensação corporal primordial com o mundo. Trata-se de um *corpo-suporte-da-existência*, a instância mais primária que nos dá suporte, em detrimento a um corpo móvel de contato e que aparece em relação aos outros, fazendo, manipulando, seduzindo, se mostrando, etc. É, portanto, nesse corpo primeiro, essa base existencial de contato com o si próprio, que Schumann vivenciará grande parte de seus abalos.

Paralelamente aos abalos gerados pelo aumento de peso e densidade desse corpo, Schumann vivenciará com frequência sua corporeidade como risco de invasão e condenação à morte. Viverá sob constante ameaça de uma doença, de algo que invade seu espaço interior e anuncia o fim de seu devir existencial.

¹⁰¹ A psicopatologia fenomenológica tem uma tradição em separar afetos corporais de afetos na esfera dos sentimentos. A língua alemã traz uma distinção entre *Stimmung*, no sentido de humor, e *Gefühl*, no sentido de sentimentos. A base fenomenológica filosófica dessa distinção teve influência do filósofo alemão Max Scheler.

São as suas constantes tendências hipocondríacas, sempre sob influência de sensações corporais.

Paralelamente a todo esse peso corporal, Schumann apresentará bruscas mudanças para uma vivência corporal mais leve, vívida e expansiva. Aí teríamos o oposto, um corpo cheio de vitalidade, com energia para se dirigir às coisas, móvel, rápido e inquieto. Trata-se de um corpo leve e menos denso. Essa dimensão de sua corporeidade estaria, como no caso do corpo pesado e denso, ligado a esse *corpo-suporte-da-existência* e se refletiria, também, na *Stimmung*. Essa dimensão da corporeidade é involuntária e automática. Independeria dos sentimentos; ao contrário, os sentimentos deslizariam sob esse fundo. Estariam eles no registro da *Gefühl*¹⁰², em contraposição à *Stimmung*. Talvez o abusivo consumo alcoólico de Schumann se tratasse de uma tentativa de intervenção sobre esse ritmo involuntário de sua corporeidade. Schumann batizava esse estado corporal induzido pelo álcool como *Knillität*¹⁰³, diferenciando-o da embriaguês. Esse padrão de oscilação de seu corpo, do peso extremo à leveza expansiva, vai perdurar sempre na vida de Schumann até sua morte.

A *presença* ou *estar-aí schumanniano*, no plano da vida prática terrena, será uma *presença* caracterizada, por um lado, pelo aprisionamento, pela retração espacial e pela paralização temporal entrelaçada por uma *presença* livre, expandida espacialmente e regida por uma temporalidade imediata e fugaz. Esse *estar-aí* mais liberto e expansivo se traduzirá, em Schumann, muito mais no domínio cultural e intelectual do que no domínio social propriamente dito. São nesses momentos que Schumann vai fazer planos literários, iniciar composições musicais, planejar viagens, etc. Mas isso não se traduz por uma diminuição de suas fobias de contato com os outros. Estamos ainda no registro de um *corpo-suporte-da-existência*, ainda muito mais ligado ao *eu* em sua relação primária e mais imediata com o seu *si*. Schumann será, portanto, refém de seu corpo, que o aprisionará na maior parte das vezes e que o libertará fugazmente em alguns momentos.

¹⁰² Ibid

¹⁰³ Expressão que designa o “estar alto pelo álcool” e utilizada com frequência por Schumann

Mas é num outro plano da corporeidade que o *modo schumanniano de ser* se encontra igualmente comprometido. Diferentemente de um *corpo-suporte-da-existência*, é na corporeidade enquanto *corpo-expressão-manifestação-aos-outros* ou *corpo-contato-com-outrem* que Schumann vai apresentar nítidas insuficiências. Timidez excessiva, retraimento social, fobia de *performance* ao piano, resistência a ficar sozinho nas viagens de Clara, dificuldades com os outros músicos no papel de regente, etc, tudo isso é expressão dessa dificuldade. Uma possível e grave problemática na constituição do *alter ego*, o *outro*, deve estar implicada. A fenomenologia do contato de Schumann com outrem é caracterizada pela intimização e dependência excessiva nas relações e pelo mascaramento ou disfarce. O *outro* é para Schumann o *outro* íntimo a quem se pode estabelecer uma forte dependência e que lhe servirá como suporte emocional e afetivo. Falta a Schumann o *outro* anônimo ou mundano, a quem devemos nos remeter nos espaços públicos ou privados mais gerais, o *outro* geral e indeterminado com quem temos que ter necessariamente contato. Esse *outro* geral e indeterminado que pode nos demandar ações mais afirmativas, bem como comportamentos receptivos. Esse *outro* indeterminado que demanda um *ser-si-próprio* e, por vezes, um *não-ser-si-próprio* na imediatez do contato. Ao contrário, o mundo prático e terreno de Schumann vai se nutrir em excesso do *outro* íntimo e protetor. Seus amigos estudantes, seus médicos, Wieck enquanto grande professor, os Carus, Schunke e, sobretudo, Clara e sua mãe, serão exemplos nítidos disso. É sempre com esses que Schumann vai apostar suas fichas e com quem consegue manter sua *presença* amparada. Quando não sob o domínio da gravidade e peso do corpo, Schumann vai desempenhar excelentes trocas, ainda sob a égide de estar protegido e amparado.

Nesse nível de contato, com os mais íntimos, Schumann irá conseguir fazer operações que mais tarde fracassarão ao contato com os *outros* indeterminados. Joga com os amigos, seduz e manipula sua mãe, engrandece o professor de piano, troca afinidades intelectuais e musicais com outros jovens artistas e consegue depositar uma boa dose de ambivalência nessas relações. Mais tarde, na parceria amorosa com Clara, sem a literatura, com um círculo social mais

restrito e diferenciado, e tendo que afirmar-se enquanto artista, Schumann sucumbirá.

Paralelamente à distinção entre *Stimmung* e *Gefühl*, a língua alemã traz também uma importante distinção envolvendo a questão da corporeidade. Trata-se da distinção entre *Leib*, o corpo que eu sou, e *Körper*, o corpo que eu tenho. Haveria em Schumann uma polarização para o primeiro e um enfraquecimento do segundo. *Leib* estaria sob domínio de um peso constante e *Körper*, o veículo que se *a-presentaria* aos outros, estaria comprometido. Como veremos a seguir, com o incremento do mascaramento e disfarce possibilitado pela atividade literária, Schumann conseguirá equilibrar transitoriamente essa desproporção entre o *corpo-suporte-da-existência* e o *corpo-contato-com-outrem*.

5.2 O mundo das personas

Foi seu pai, Friedrich, quem cultivou a paixão de Schumann pela literatura. Já na adolescência, Schumann era um leitor afinado com os grandes escritores alemães de seu tempo. Escrevia textos literários e poesia com frequência, sobretudo em seu diário. É importante talvez ressaltar que, nas cartas de juventude, Schumann tinha um estilo poético de escrita e muitas de suas descrições apresentam considerável beleza estética. No período entre 1828 e 1830, Schumann oscila entre a faculdade de direito ou a carreira musical e tenta escrever algumas narrativas para publicação. Com o retorno a Leipzig e a decisão definitiva pela música, a atividade literária de Schumann se determina numa direção mais clara. É nessa fase que Schumann tem em mente escrever um romance chamado *Wunderkinder*, que servirá de embrião para os *Davidsbündler*, uma sociedade de artistas, disfarçados em personagens, que teria como objetivo defender a boa música e os novos grandes talentos musicais. Embora as pessoas de seu círculo próximo aceitassem os personagens (ou nomes disfarçados) propostos por Schumann, o *Davidsbündler* é, na verdade, uma entidade imaginária de Schumann, uma maneira de fundir sua realidade concreta com os seres imaginários de suas narrativas.

O *Davidsbündler* passa efetivamente a existir concretamente nos encontros entre Wieck, Schumann, Knorr e Schunke, daí o sentido de fusão entre uma realidade imaginária e uma realidade concreta. São os *Davidsbündler* que irão fundar o *Neue Zeitschrift für Musik*, o jornal de crítica musical. Concomitantemente aos *Davidsbündler*, surgem também os personagens Eusebius e Florestan, vozes interiores do imaginário *schumanniano*. Além de habitar seu imaginário, Eusebius e Florestan serão pseudônimos que Schumann usará enquanto crítico musical.

Em termos da problemática relativa à corporeidade, a atividade literária, personificada pelos *Davidsbündler* e concretizada no funcionamento do jornal, criara novas formas de aparição para Schumann, alargando sua *presença*, seu *ser-no-mundo*. Ao ser um guerreiro *Davidsbündler*, ao falar com a sensibilidade de *Eusebius* ou com a excentricidade de *Florestan*, Schumann adquire um corpo virtual acessório que reforçaria seu eu, dando a ele mais expressividade.

O corpo de que falo aqui é um corpo virtual, como extensão do corpo concreto e preso à terra. Esse disfarce e mascaramento, criado por Schumann, confere uma extensão à corporeidade complicada de Schumann como se seu *corpo-suporte-da-existência* e seu *corpo-contato-com-outrem* adquirissem uma aura poderosa, um contorno novo através dessas máscaras ou fantasias. Assim essa nova corporeidade, embora não em contato direto com a *terra* ou *solo*, estaria ligada a ela. O sujeito imaginário estaria ancorado ou estaria sobre o sujeito concreto, acima do solo, mas numa altura segura e ainda ligada ao corpo concreto.

Paralelamente à atividade de crítico, iniciada em 1831 e reforçada com a fundação do jornal em 1834, Schumann vai fundir música e literatura, musicalizando a literatura ou dando contornos literários à música. Isso tanto em termos de música de programa como em termos de música com alusões literárias. Com seu casamento em 1840 e com o estabelecimento de uma rotina familiar e profissional mais constante, os territórios da música, do jornal e da vida familiar se diferenciam. A interrupção definitiva de suas atividades no jornal em 1844 distancia Schumann consideravelmente de seu mundo literário e possivelmente o impulsiona definitivamente ao *mundo da música*.

Em que pese o disfarce ou mascaramento, o *mundo das personas* alargava bastante o horizonte existencial temporal e espacial em Schumann, sem desconectá-lo de sua corporeidade primária. Nos momentos em que seu corpo pesava mais, era *Eusebius* que emprestava sua máscara, talvez trazendo uma mobilidade maior para seu peso. Quando entrava em estados posteriores mais expansivos, era *Florestan* que emprestava seu disfarce dando mais vivacidade e expressão ao seu momento.

Como crítico musical, Schumann se comunica com o mundo. Seu jornal se transforma num veículo relevante no meio musical. O jornal também propicia um senso de continuidade em sua vida – ao contrário do peso do corpo e da volatilidade da música – na medida em que estava conectado a um tempo intersubjetivo, no caso dos prazos, das publicações e dos leitores. Além disso, poupava Schumann de um encontro “cara a cara” com o *outro*, na medida em que escrevia e era lido. Não é estranho o fato que Schumann apresentava um funcionamento bastante satisfatório na organização e administração do jornal. Como crítico e guerreiro *Davidsbündler*, Schumann mantinha-se em comunidade, em contato com outros que partilhavam os mesmos ideais.

5.3 O mundo da música – a escalada aos céus

Desde sua adolescência, Schumann sabia que a música seria uma grande escalada, um grandioso projeto. Não oriundo de uma família com considerável tradição musical e não tendo tido uma educação musical precoce e sistemática, tornar-se um virtuose de piano seria uma tarefa complicada, mais ainda tornar-se um grande compositor. A lesão no dedo médio de sua mão direita guarda controvérsias. Por um lado pode significar um excesso entre um ideal – no caso, tornar-se um grande pianista – e os limites de sua base mais primordial, o corpo. Nesse sentido, a lesão seria um prenúncio de sua psicose – o corpo dando sinais de um excesso insuportável. Por outro lado, essa lesão ou os fenômenos atrelados a ela – dor e perda de mobilidade – poderiam estar no rol dos inúmeros fenômenos corporais costumeiros de Schumann, como as dores de cabeça, as tonturas, os cansaços, etc. Finalmente, a lesão foi uma forma de Schumann não

poder ser pianista para poder ser compositor, uma vocação muito mais autêntica para ele, haja visto sua imensa capacidade criativa e sua evidente dificuldade de contato com o público e com outros músicos no palco. Isso se confirmará quando terá inúmeras dificuldades no papel de regente.

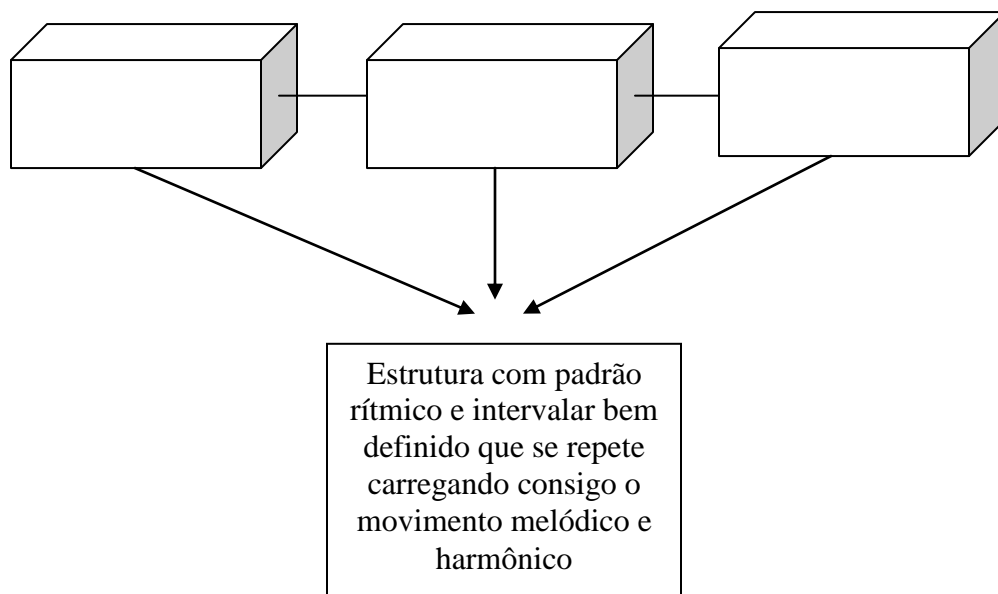
Tomando por base a imanência da capacidade poética em Schumann, podemos especular que esse impulso já estava bem cristalizado nele desde sua juventude. Mesmo sem adequada técnica pianística, Schumann improvisava muito bem ao piano, escrevia cartas e o diário com grande riqueza poética. Mesmo antes de se estabelecer como compositor, Schumann vivia música, era um criador nato. Se tomarmos o percurso desde seu opus 1, as *Variações Abegg*, até o *Carnaval* opus 9, passando pela *Toccata* opus 7, Schumann faz grandes progressos na direção de um grande compositor. Se pensarmos a partir do *Carnaval* opus 9 até as três *Sonatas* opus 11, 14 e 22, a *Kreisleriana* opus 16 e a *Fantasia* opus 17, Schumann alcança o nível de um gênio musical, de igual para igual com os outros grandes de seu tempo como Mendelsohn, Chopin e Liszt. Portanto, em cerca de seis anos, de 1830 a 1836, Schumann passa de um iniciante a um verdadeiro gênio musical. O que torna isso mais surpreendente é que Schumann não teve formação musical suficiente – estuda pouco tempo com Dorn – e segue sua instrução musical de forma totalmente auto-didática. O período de 1840, seu casamento, até 1853, pouco antes de seu colapso, é o período em que Schumann completa essa escalada até o “Olimpo” da Música. Nesse período compõe *Lieder*, sinfonias, música de câmara, oratórios, poemas sinfônicos, uma ópera, etc. Fica claro que não era um pianista fazendo música orquestral, mas um compositor que um dia sonhara se tornar um pianista. A próxima parte desse texto tentará mostrar todo o significado desse mundo da música e dessa escalada.

5.4 Fenomenologia da Música de Schumann – As Gestalten primordiais – Os *a priori*

5.4.1 A estrutura schumanniana

A música de Schumann é construída, sobretudo, por módulos sonoros primários, com uma definição rítmica e intervalar clara, carregando ou tendo já força melódica e conduzindo a harmonia (figura 1). Não acredito que possa ser definida como um motivo musical, ou seja, simplesmente uma idéia musical elementar que será trabalhada exaustivamente pelo compositor, através da variação, da repetição, do alargamento, do encurtamento, etc. No caso de Schumann, esses módulos podem até funcionar muitas vezes como um motivo, mas pela maneira como Schumann repete incessantemente essas configurações ao longo do tempo, o poder rítmico delas, o poder de carregar a melodia que elas têm, etc, acredito que possa ter uma outra função do que meramente a função motivica. Talvez criar um equilíbrio e estabilidade em relação à harmonia e outras ousadias dos compositor. Esses módulos, dada a sua complexidade, sobretudo rítmica, irão infinitas vezes confrontar as regiões naturalmente fortes e fracas do compasso.

Figura 1



O exemplo 1 mostra uma estrutura que tem, na sua parte mais central, pares de semicolcheias, dois ascendentes e dois descendentes, em contorno de arco. Na parte mais baixa - voz inferior - temos uma semínima e na parte mais alta – voz superior - temos uma pausa de colcheia e uma colcheia que apóia a nota seguinte, uma semínima. Como se nota, no compasso seguinte há uma mobilidade maior dessa voz superior, surgindo uma colcheia no fim do compasso. Esse destacamento de uma voz, mantendo-se estável o resto da estrutura, é muito freqüente em Schumann.

A articulação entre a colcheia e a mínima terá um poder melódico. A harmonia está embutida nesses arpeggios ascendentes e descendentes, bem como na composição vertical entre as vozes. A estrutura é toda ligada e flui em crescendo até a mínima que, nesse caso, vai acentuar uma parte mais fraca do compasso.

Exemplo 1 - Fantasiestücke opus 12 - In der Nacht – compassos 1-2



No exemplo 2, temos uma estrutura mais simples do que a anterior. São quatro semicolcheias para duas colcheias. Das quatro semicolcheias, as três primeiras estão ligadas fazendo um arco em graus conjuntos, sendo a primeira acentuada. A quarta semicolcheia guarda uma distância intervalar descendente. No baixo, temos uma colcheia em *staccato* e uma terça em colcheias guardando um intervalo ascendente em relação à colcheia anterior. O poder melódico vai estar na primeira semicolcheia acentuada da voz aguda. Pelos três compassos desse exemplo, a harmonia parece imobilizada em fá maior devido ao fato da quarta semicolcheia ser sempre a nota fá, pelo fato das terças em colcheia serem sempre lá-dó e pelo baixo (primeira colcheia) alternar sempre entre a nota fá e dó.

Exemplo 2 - Fantasiestücke opus 12 - Traumes Wirren – compassos 1-3

Äusserst lebhaft.

Pedal

O exemplo 3 apresenta uma estrutura bastante complexa. A fórmula de compasso é 2/4. São três semicolcheias em cada voz, antecedidas por uma pausa de semicolcheia. A terceira semicolcheia da voz superior coincide com a primeira semicolcheia da voz inferior. São basicamente pequenos arcos na voz superior que se entrelaçam com pequenos arcos na voz inferior. Convém ressaltar que a segunda e terceira semicolcheia de cada voz estão em *staccato*. O andamento rápido traz uma intensa vivacidade ao movimento dessa estrutura.

Exemplo 3 - Fantasiestücke opus 12 – Fabel – compassos 3-5

Schnell.

pp

No exemplo 4, temos duas tercinas na voz superior, no caso são tercinas compostas por semicolcheias. Na voz inferior, temos uma pausa de colcheia seguida de uma semínima em oitava. As tercinas da voz superior estão em movimento ascendente, numa espécie de escalada do tipo “*sobe - desce um pouco – sobe mais ainda, etc*”. Cada tercina está acentuada na primeira nota e a terceira nota de cada tercina está ligada à primeira nota da tercina seguinte. A harmonia vai se movendo junto com a estrutura, através dos arpeggios que vão se formando na escalada junto com as oitavas no baixo. As oitavas estão colocadas

no segundo e quarto tempos do compasso, o que leva novamente a uma tendência a acentuação de partes fracas do compasso. Convém ressaltar que as notas da primeira tercina estão separadas por intervalos descendentes e ascendentes até alcançarem a primeira nota da segunda tercina. No caso, alcançam a segunda tercina através de um salto ascendente de terça menor (setas na parte superior). Já na segunda tercina, a segunda e terceira nota alcançam a tercina seguinte através de graus conjuntos ou muito próximos (setas na parte inferior)

Exemplo 4 - Kreisleriana peça 1 – compassos 1-2

O exemplo 5 constitui a mesma peça do exemplo anterior (compasso 2/4), a estrutura aqui é em tercinas descendentes, sendo que a primeira nota da primeira tercina é ligada com a nota seguinte, conferindo com esse apoio um poder melódico a essa segunda nota (seta). Essa estrutura em tercinas descendentes traz uma sonoridade ondulante e suave à passagem.

Exemplo 5 - Kreisleriana peça 1 – compassos 27-9

Nesse exemplo abaixo, exemplo 6, temos a tercina acentuada na primeira nota, cujo movimento é freado pela colcheia em *staccato*. Isso dá a sensação acústica da melodia construída pelo ataque da primeira nota de cada tercina. O fluxo se dá de forma rígida, em pequenos “trancos”, pois o movimento da tercina é freado pela colcheia em *staccato*. A voz do baixo está em oitavas, o que contribui para o movimento da harmonia.

Exemplo 6 - Kreisleriana peça 3 - compassos 1-2

Sehr aufgereg.

No exemplo 7, o motor do movimento da estrutura está no impulso que a semicolcheia confere à colcheia para que esta chegue à primeira colcheia da estrutura seguinte. O compasso é composto e o baixo é constituído predominantemente por notas em oitavas. As colcheias da voz superior estão em *staccato*, o que confere um aspecto levemente saltitante ao fluxo. Esse aspecto é também favorecido pelo andamento *schnell und spielend* – rápido e jocoso – e pelo *pianíssimo*. Nesse exemplo, o fluxo é um fluxo entrecortado, evoluindo em pequenos “trotos”

Exemplo 7 - Kreisleriana peça 8 – compassos 1-2

Schnell und spielend.

No exemplo 8, temos blocos melódicos e harmônicos, onde a melodia é conduzida pelas semínimas nas cordas e nas oitavas no piano. Os arpeggios em arcos através de tercinas conferem textura e reforçam a harmonia, além de constituírem um padrão de acompanhamento.

Exemplo 8 - Trio opus 63 – 1.movimento – compassos 2-3

No exemplo 9, temos uma estrutura mais extensa que ocupa dois compassos, em contraste com a estrutura do exemplo anterior que ocupa um quarto do compasso. Salienta-se aqui o contorno de duas descidas, a primeira através da sucessão [semínima pontuada-semicolcheias-colcheia] com ligadura, acento na semínima e em decrescendo, e a segunda descida através das colcheias em *staccato*. A primeira nota da estrutura – no caso a semínima pontuada – é acentuada e com a orientação para tocar forte. A descida das colcheias em *staccato* segue a inscrição *piano*. Temos assim dois fluxos, um mais contínuo – semínima pontuada – e outro que se inicia súbito e desce leve e saltitante, gerado pelas semicolcheias e colcheias. O andamento *lebhaft* – vivo - colabora para a vivacidade da passagem.

Exemplo 9 - Phantasiestücke opus 88 – 2.movimento – compassos 1-4

No exemplo 9, aparece a colcheia pontuada–semicolcheia, esquema rítmico tão freqüente em Schumann. Porém estão ligadas e funcionam como apogiatura para o movimento das semínimas na voz intermediária e no baixo. Aqui, as estruturas vão se sobrepor.

Exemplo 10 - Fantasia opus 17 – 2. Mov – compassos 22-24

The image shows a musical score for three staves. The top staff has a dynamic marking of *pp* and contains a series of dotted eighth notes followed by sixteenth notes. The middle staff has a dynamic marking of *f* and contains a series of eighth notes. The bottom staff has a dynamic marking of *p* and contains a series of quarter notes. Three overlapping boxes highlight the rhythmic patterns in each staff, showing how they interlock and overlap.

No exemplo 11, ritmicamente rico, temos três subestruturas. A primeira é composta de colcheia-intervalo descendente-semicolcheia-pausa de fusa-fusa, tudo em *staccato*. Esta fusa apóia o início da subestrutura seguinte, dando um salta ascendente. A segunda subestrutura é uma escalada de colcheias em *staccato* em graus conjuntos. A terceira estrutura, uma descida de semicolcheias ligadas com acentuação na primeira. O fluxo aqui tem um caráter “*meio marcial e disciplinado*”

Exemplo 11 - Estudos Sinfônicos n.3 – compassos 1-2

The image shows a musical score for two staves. The top staff has a tempo marking of *Un poco più vivo. ♩ = 72.* and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff has a dynamic marking of *poco*. The score is divided into two measures. The first measure is highlighted with a box, showing a series of eighth notes in the bass staff and a series of quarter notes in the treble staff. The second measure shows a series of eighth notes in the bass staff and a series of quarter notes in the treble staff.

O exemplo 12 traz uma estrutura mais densa, com a voz superior apresentando uma descida de colcheias, a voz intermediária uma descida de semicolcheias e a voz inferior uma descida de fusas, sendo em grupos de três fusas, a primeira está ligada à anterior, a segunda fusa se encontra num intervalo extenso abaixo, segue uma pausa de fusa e a terceira fusa é acentuada e se liga à fusa seguinte. Todos esse três conjuntos descem em paralelo. O andamento *agitato* e a inscrição *com gran bravura* colaboram para um fluxo denso e intenso “em cascata descendente”.

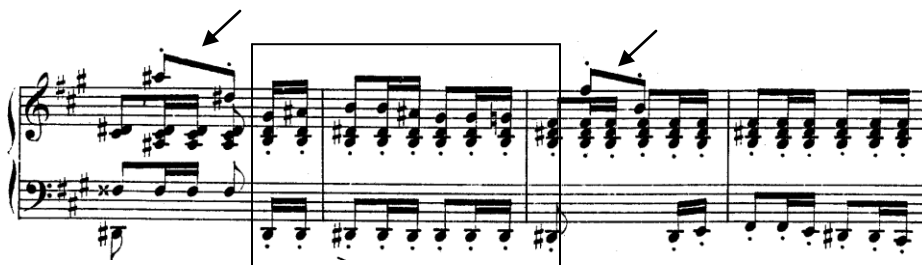
Exemplo 12 - Estudos Sinfônicos opus 13 n.6 – compassos 1-2

O exemplo 13 é igual ao exemplo 8, com a voz superior bem móvel, a inferior, no caso o baixo, menos móvel e a voz intermediária mais estável. O andamento *mit grösster Energie* – com máxima energia – o *sforzato* logo no início e os intervalos de nona menor estabelecidos entre as vozes superior e intermediária (setas) conferem densidade e peso ao movimento.

Exemplo 13 - Carnaval em Viena opus 26 – Intermezzo – compassos 1-2

No exemplo 14, predomina o formato semicolcheia-semicolcheia-colcheia, com alguma mobilidade na voz superior, como no primeiro e terceiro compasso. (setas). Ambas as vozes estão em *staccato*. O ritmo aqui é obsessivo e repetitivo.

Exemplo 14 - Sonata opus 11 – 1.mov – compassos 83-86



No exemplo 15, temos uma estrutura composta basicamente por colcheias e semicolcheias. Há três partes. A voz superior sobe em movimento ascendente no esquema de colcheia-semicolcheia-semicolcheia-colcheia-colcheia-semínima acentuada-semínima, estando, em *staccato*, as duas colcheias que antecedem as semínimas.. A voz intermediária desce em movimento contrário no esquema de 2 pares de 4 semicolcheias, cada par com ligadura. A voz inferior é composta só por colcheias não ligadas. Apesar de parecer uma estrutura densa, a mobilidade das vozes, intensificada pelo andamento *sehr rasch und leicht* – muito rápido e leve – confere muita vivacidade e leveza ao movimento.

Exemplo 15 - Humoreske – compassos 37-42



No exemplo 16, temos um destaque para a voz superior, que está ligada e apresenta-se mais solta. As vozes intermediária e inferior são menos móveis e estão em *staccato*, sendo a voz intermediária composta por semicolcheias e a inferior composta pelo esquema colcheia-semicolcheia-semicolcheia-colcheia-colcheia. O andamento *animato*, o *pianíssimo* e a orientação *sempre staccato* no baixo, dão um caráter de animação, algo “quase dançante”. Há três fluxos claros aqui: um fluxo de constância na melodia, um fluxo pontilhado na voz intermediária e o fluxo de impulso e freio na relação entre semicolcheias e colcheias no baixo.

Exemplo 16 - Carnaval opus 9 – Reconnaissance – compassos 1-2

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, marked 'Animato.' and a slur. The bass staff features a rhythmic accompaniment of chords, marked 'pp' and 'sempre staccato'. A box highlights the first two measures of the bass staff.

5.4.2 A rítmica schumanniana

Nesse primeiro exemplo, fica patente a constante repetitividade do padrão rítmico. Temos aqui a inscrição para tocar rápido – *Schnell* – numa fórmula de compasso 6 por 8 e a sequência [colcheia-pausa de semicolcheia- semicolcheia-colcheia] (quadrado indicado), esta última colcheia apoiando a colcheia do grupo seguinte. Essa estrutura é composta por duas vozes, a voz superior composta por colcheia-pausa de colcheia-colcheia, e a voz intermediária, composta por colcheia-pausa de semicolcheia-semicolcheia-colcheia. Nos compassos 2, 7, 19 e 23, há uma tendência à acentuação da nota sol (setas indicando) em uma parte fraca do compasso, isso devido ao sinal de *crescendo* e devido ao fato da nota sol ser ponto culminante do movimento ascendente da voz superior. Seguindo-se a essa nota sol, há um intervalo descendente de quarta, levando a uma queda na acentuação. Nesse exemplo assinalado pelas setas, onde se acentua uma região mais fraca do compasso (setas indicando), não há movimentação na voz inferior, o que enfatiza o que foi dito. A voz inferior é bem menos móvel e se caracteriza por mínimas, semínimas e colcheias, muitas vezes estando ligadas. Nos compassos 11, 12 e 13, também temos acentuação em partes mais fracas do compasso, estando o acento entre a semicolcheia e a colcheia na voz intermediária (assinalada em círculos).

Exemplo 1 – Kreisleriana opus 16 – peça 8 – compassos 1-2

Schnell und spielend.

pp

Die Bienen durchs Haus leicht und frei.

ritard.

pp

No exemplo 2, temos o esquema [pausa de semicolcheia-semicolcheia-colcheia] (quadrado indicando), sendo a semicolcheia ligada à colcheia (ligadura de articulação), o que aumenta o apoio. Nesse exemplo, há uma sensação de saltos a cada pulsação. A fórmula de compasso é 4/4. Em que pese o terceiro tempo do compasso ser um tempo meio-forte, Schumann insiste muito em atingir o ponto culminante da escalada da voz superior nessa região, como assinalado com setas. Além disso, acentua muitas vezes esse terceiro tempo do compasso, no meio da marcha ascendente da voz superior, como assinalado em pequenos círculos. Mas, volto a frisar, não se trata de uma região, de todo, fraca do compasso, mas semi-forte. Apenas especulo se esse acento (em pequenos círculos) e os pontos culminantes (setas) não deslocam a rítmica.

Exemplo 2 – Fantasia opus 17 – 2.movimento - compassos 74-88

No exemplo 3, novamente o esquema [pausa de semicolcheia - semicolcheia ligada (ligadura de articulação) apoiando uma colcheia], conforme assinalado (quadrado). A fórmula de compasso é 4/4. Aqui temos 5 situações onde uma região mais fraca do compasso é acentuada (segundo tempo), conforme assinalado por setas. Em dois casos, nos compassos 160 e 164, se dá pelo apoio de semicolcheia para colcheia em oitava (ligadas), estando o lá bemol no ponto culminante; o terceiro caso (compasso 166) ocorre pela altura (mi bemol na voz superior em ponto culminante) mais sinal de acentuação; o quarto (compasso 173) caso ocorre sinal de acentuação e no quinto caso (compasso 174) temos acentuação mais sinal de *sforzato* – ver setas. Cumpre ressaltar a obsessividade rítmica.

Exemplo 3 – Sonata opus 14 – 1.movimento – compassos 159-174

The image displays a musical score for Example 3, consisting of four systems of piano accompaniment. The music is in 4/4 time and marked *pp sempre*. The score includes several annotations: a square box in measure 159 highlights a specific rhythmic pattern; arrows point to accents in measures 160, 164, 166, 173, and 174. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

O esquema rítmico continua o mesmo no exemplo 4. A fórmula do compasso aqui é 3/4 e a tonalidade é fá sustenido maior. No segundo sistema, terceiro compasso, temos um sinal de *fortíssimo* enfatizando uma região fraca do compasso (seta isolada). Entre o compasso 409 e 410 (assinalado pelo contorno) temos dois acordes de dó sustenido maior em sequência (dominantes de fá sustenido maior) que desembocam na tríade de fá sustenido maior (tônica) em região fraca do compasso (seta). Entre os compassos 415 e 416, temos tríade de dó sustenido maior (dominante), tríade de dó sustenido maior com sétima menor (dominante), repetição dessa tríade e tríade de fá sustenido maior (tônica), novamente em região fraca do compasso (ver contornos e seta). Entre os compassos 417 e 418, o mesmo se sucede com acordes de dó sustenido maior com sétima menor (dominantes) e acorde de fá sustenido maior (tônica) em região fraca do compasso (ver contornos e seta). Finalmente, entre os compassos 421 e 422, temos a sequência de acorde de sol sustenido menor (subdominante relativa) e acorde de dó sustenido maior (dominante com sétima) desembocando em acorde de fá sustenido maior (tônica) novamente em região fraca do compasso. Os ritmos são, como de costume, obsessivos.

Exemplo 4 – Sonata opus 11 – 4.movimento – compassos 409-427

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. The key signature is F# major (three sharps) and the time signature is 3/4. The score is annotated with various musical markings and performance instructions:

- System 1:** Features a *fortissimo* (*ff*) dynamic marking. A bracket spans measures 409 and 410, with an arrow pointing to a specific note in measure 410.
- System 2:** Includes a *sempre acc.* marking. A bracket spans measures 415 and 416, with an arrow pointing to a note in measure 416.
- System 3:** Contains a *trando* marking. A bracket spans measures 417 and 418, with an arrow pointing to a note in measure 418.
- System 4:** Features a *quasi pizz.* marking and a *pp* dynamic marking. A bracket spans measures 421 and 422, with an arrow pointing to a note in measure 422. The word *tranquillo* is also present.
- System 5:** Continues the rhythmic pattern without specific annotations.

The score uses a mix of treble and bass clefs across the systems, with some notes marked with 'x' to indicate specific articulation or emphasis.

No exemplo 5, temos a tercina de semicolcheias ligada e acentuada na primeira de cada, seguida de uma colcheia em *staccato* (vide contorno), configurando uma certa rigidez em cada pulsação, sem falar na repetição incessante do padrão rítmico. No quarto sistema, compassos 1, 2, 3 e 5, temos acentuação em parte fraca do compasso (vide setas)

Exemplo 5 – Kreisleriana opus 16 – peça 3 – compassos 1-24

Sehr aufgeregt.

The musical score is presented in four systems. The first system includes the tempo marking 'Sehr aufgeregt.' and a piano dynamic 'p'. The notation shows a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line has three upward-pointing arrows under the first, second, and fifth measures of the fourth system, indicating accents on the weak parts of the measure.

O exemplo 6 serviria de forma semelhante e contrastante em relação ao exemplo anterior. Semelhante pela repetição excessiva de padrão rítmico e por se tratar novamente de um agrupamento acentuado na primeira de cada grupo. Contrastante porque grupos de quatro semicolcheias dão uma sensação rítmica menos rígida a cada pulsação do que o esquema anterior de tercina acentuada com colcheia em *staccato*. Conforme assinalado com setas, ressalto alguns *sforzatti* em região fraca do compasso.

Exemplo 6– Phantasiestücke opus 12 – Traumes Wirren – compassos 1-32

The image shows a musical score for the piece "Traumes Wirren" from Schumann's "Phantasiestücke opus 12". The score is in 2/4 time and consists of five systems of music. The first system is marked "Aeusserst lebhaft." and includes a "Pedal" instruction. The second system has a "rit." marking. The score features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *sf* (sforzando) and articulation marks like accents and slurs. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

No exemplo 7, com fórmula de compasso 2/4, Schumann parece ter antecipado a barra de compasso. A própria disposição dos grupos de quatro semicolcheias, ficando no meio da barra de compasso, sinalizaria nessa direção. Aqui haveria uma subversão completa da estrutura formal habitual. Assinalei, em pequenos esboços de triângulos, aonde se localizaria esse “novo” compasso. Marcante a obsessividade do ritmo.

Exemplo 7– Sonata opus 11 – 1.movimento – compassos 200-211

Aqui temos um exemplo de sensação de contratempo obsessivo. A fórmula de compasso é 4/4. Ao acentuar e ligar a semicolcheia à colcheia pontuada seguinte (vide contorno), gera-se uma sensação de contratempo devido à síncope. Essa sensação de contratempo vai ficando mais intensa quando o sinal de acentuação passa para *sforzatti* no segundo sistema, somado aos acordes mais densos e ao surgimento de semínimas pontuadas, retardando um pouco o movimento. Cumpre ressaltar o sinal de fortíssimo (seta) em relação ao acorde [si bemol, mi bemol, sol, si bemol] que, na prática, não é tocado, pois está ligado ao mesmo acorde no fim do compasso anterior.

Exemplo 8 – Fantasia opus 17 – 2.movimento – compassos 89-96

No exemplo 9, chama a atenção o contraste rítmico. Primeiro, na voz superior, o esquema de [semicolcheia, semicolcheia, pausa, semicolcheia] com as semínimas no baixo (vide contorno 1). Na voz intermediária, temos semínimas com pouca mobilidade. No compasso 299, as semínimas do baixo são substituídas por colcheias no baixo (contorno 2). São acentuadas a semínima da voz intermediária intercaladamente com as colcheias da voz inferior, intensificando o movimento, acelerando cada vez mais. Quando alcança o ponto culminante, surgem acordes em colcheias e pausa de colcheia, descendo gradualmente e vigorosamente em *sforzatto* e *presto*, gerando intenso contraste abrupto em relação ao movimento anterior.

Exemplo 9 – Sonata opus 11 – 4.movimento – compassos 297-315

1

2

molto

acce - le - ran - do

ff Presto. *segue*

sempre ff

Duas texturas completamente diferentes

Nos exemplos 10, 11 e 12, temos um esquema muito freqüente em Schumann, a sequência de notas muito rápidas seguida por notas mais longas. Nos exemplo 10, a sequência predominante é de três fusas seguidas de uma colcheia pontuada. No exemplo 11, temos semifusas seguidas de colcheia pontuada. No exemplo 12, temos fusas em quiálteras – no caso, quintinas.

Exemplo 10 – Humoreske opus 20 – 14 compassos finais

The image shows the final 14 measures of the piece 'Humoreske' (Op. 20) by Robert Schumann. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a tempo marking of 'Allegro' and a dynamic marking of 'pp'. The music features a sequence of three eighth notes followed by a dotted quarter note, which is a characteristic rhythmic pattern in Schumann's works. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ritard.' and 'f'. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

Exemplo 11 – Estudos Sinfônico opus 13 – Estudo 8 – compassos 1-10

ETUDE VIII.

sempre marcattissimo

Pedal.

Exemplo 12 – Kreisleriana opus 16 – Peça 6 – compassos 1-12

Im Tempo.

ritard.

pp

sf

ritard.

pp Im Tempo.

ritard.

pp

Sumário da rítmica de Schumann

Os exemplos acima serviram apenas para ilustrar brevemente um pouco da rítmica presente em Schumann. A primeira questão que merece ser destacada é a incessante repetição de padrões rítmicos, comumente chamada de *obsessividade rítmica*. Schumann insiste e persevera incessantemente em determinados padrões rítmicos. O mesmo padrão pode perdurar ao longo de vários compassos ou perdurar por toda uma peça. Uma segunda questão envolve a estrutura formal do compasso. Nesse caso, Schumann muitas vezes acentua partes fracas do compasso, através de sinais de dinâmica – *forte, fortíssimo, sforzato e sinal de acento*. Além disso, Schumann muitas vezes resolve cadências nessas partes mais fracas (vide exemplo 4). Um outro ponto relevante em relação à estrutura formal do compasso é que Schumann, às vezes, subverte sua estrutura formal, criando artificialmente *um deslocamento das barras de compasso* (vide exemplo 7). Uma terceira questão envolve o manejo de andamentos. Schumann, algumas vezes, demonstra um certo *sentido de inconseqüência*. Isso pode ser visto, por exemplo, na sua *Sonata para Piano opus 22*. No primeiro compasso do primeiro movimento, Schumann pede *so rasch wie möglich – tão rápido quanto possível* – sugerindo ao intérprete tocar o mais rápido que seja possível. No compasso 294, ao final desse mesmo primeiro movimento, Schumann pede *noch schneller – ainda mais rápido* – o que contradiz sua primeira orientação. Finalmente, cumpre salientar os contrastes em relação ao ritmo. O primeiro em relação a notas de duração mais curta e notas longas (vide exemplos 5, 10, 11 e 12). A segunda via de contrastes envolveria o contraste entre movimentos rítmicos. O exemplo 9 serviu para ilustrar esse tipo de contraste. Em suma, Schumann é um compositor intenso na questão rítmica. Ousaria dizer que o *tempo*¹⁰⁴ em Schumann é um *tempo intenso*.

¹⁰⁴ Chamo de tempo todos os aspectos envolvendo a questão temporal, como pulsação, metria, ritmo, andamento, a relação compasso e harmonia, sinais de dinâmica, etc

5.4.3 Os contornos schumannianos

Os exemplos 1 e 2 mostram um contorno melódico em paralelo, freqüente em movimentos mais lentos de Schumann e com alta expressividade. No exemplo 1, esse contorno obedece, em geral, a intervalos de quinta e sexta entre as vozes. No exemplo 2, o arco começa com intervalo de sexta e quinta, entre as vozes, e depois passa a terças. A voz superior está dobrada – em oitavas.

Exemplo 1 – Fantasia opus 17 – 3.movimento – compassos 1-3

Langsam getragen. Durchweg leise zu halten. M.M. ♩ = 60.

Pedal.

Exemplo 2 – Kreisleriana opus 16 – Peça 2 – compassos 1-3

Sehr innig und nicht zu rasch.

Ped.

Os exemplos 3 e 4 mostram um arco melódico caracterizado por uma subida um pouco mais curta e uma descida longa. Embora não predominem graus conjuntos, os intervalos entre as notas são curtos, geralmente intervalos de terças e, raramente, quartas, entrelaçados com graus conjuntos. Nesses dois exemplos, cumpre ressaltar a suavidade desse tipo de passagem, com notas unidas expressivamente, com pedal, com orientação para tocar *piano* e *pianíssimo* e, sobretudo no exemplo 3, subir *em crescendo* e descer *em decrescendo*.

Exemplo 3 – Estudos Sinfônicos – Estudo 9 – compassos 57-80

The image shows a musical score for Example 3, consisting of two systems of piano and bass staves. The top system shows the beginning of the passage with a melodic line in the right hand and accompaniment in the left. The bottom system shows a continuation of the melodic line, which is marked with *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A large slur covers the melodic line across both systems. A box labeled 'Extrema Suavidade' points to the melodic line in the bottom system. The name 'H.S. 511' is visible at the bottom of the score.

Exemplo 4 – Trio opus 80 – 1.movimento – compassos 224-27

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of piano and bass staves. The top system shows the beginning of the passage with a melodic line in the right hand and accompaniment in the left. The bottom system shows a continuation of the melodic line, which is marked with *p* (piano). A large slur covers the melodic line across both systems. A box labeled 'Extrema Suavidade' points to the melodic line in the bottom system. The name 'Op. 80' is visible at the bottom of the score.

Os exemplo 5 e 6 apresentam um arco mais denso construído com o entrelaçamento de intervalos. No exemplo 5, a voz inferior inicia a subida antes que a voz superior. Basicamente, é uma sequência das notas [lá-dó sustenido-ré-mi]. Ao se entrelaçarem as sequências harmônicas, surgem intervalos de quinta justa, sexta maior, quarta justa e terça menor (vide contorno). No ponto culminante, temos um acorde de ré menor. Na descida, a voz superior inicia antes da voz inferior e surgem os intervalos harmônicos de sexta maior, quarta justa, terça menor e quinta justa (vide contorno). No exemplo 6, o contorno é executado pelo oboé e pela clarineta e difere do exemplo 5 pelo fato de não ocorrerem sequências em paralelo, mas de forma mais saltitante, em *staccato*.

Exemplo 5 – Phantasiestücke opus 12 – Fabel – compassos 39-48

Exemplo 6 – Sinfonia n.1 opus 38 – 4.movimento – compassos 49-53

78

The image displays a musical score for measures 49-53 of the fourth movement of the first symphony, Op. 38. The score is written for a string quartet and piano. The top system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom system consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box highlights a specific passage in the Violin I and II parts, measures 49-53. The piano part includes markings for *arco*, *trz*, *pizz*, *cresc.*, and *p*.

Os exemplos 7 e 8 mostram uma subida curta e uma descida longa, em estágios ou degraus. No exemplo 7, Schumann vai descendo e cadenciando ao mesmo tempo, alternando entre tônica e dominante, o que reveste esta descida de um caráter de ênfase e de reiteração.

Exemplo 7 – Carnaval em Viena – Allegro – compassos 156-162

The image displays a musical score for Example 7, titled "Carnaval em Viena – Allegro – compassos 156-162". The score is in 3/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 86$. The right hand part features a melodic line that descends in a series of steps, which is highlighted by a large black oval. Below the score, a keyboard diagram illustrates the descending sequence of notes, with an arrow pointing to a box that contains the text "Vai cadenciando na descida".

No exemplo 8, a descida em estágios é bem mais elaborada e longa. A harmonia é muito mais imprevisível, apresentando os seguintes acordes: sol menor (compasso 57), lá bemol maior (compasso 58), fá menor (compasso 59), si diminuto (compasso 60), si menor (compasso 61), ré bemol maior (compasso 62), sol diminuto (compasso 63) e mi diminuto (compasso 64). Todos esses acordes ocorrendo acima de um pedal de tônica (compassos 58 a 61) e de subdominante (compassos 62 a 65)

Exemplo 8 – Sinfonia n.1 opus 38 – 4.movimento – compassos 57-65

This musical score page contains measures 57 through 65 of the fourth movement of the first symphony, Op. 38. The score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are for the woodwinds (flute and oboe), the next two for strings (violin I and II), and the bottom six for the piano. The piano part is divided into four staves: right hand (treble clef), left hand (bass clef), and two lower staves for the left hand. The score includes various performance instructions such as *arco*, *pizz.*, *tr.*, *cresc.*, and *dim.*. There are also dynamic markings like *mf*, *p*, and *pp*. Two downward-pointing arrows are present in the lower right section of the score, indicating specific points of interest or performance techniques.

This musical score consists of 14 staves, likely representing a string quartet. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The score is organized into measures across several systems. Key markings include:

- cresc.* (crescendo) appearing in the first, second, third, fourth, fifth, sixth, seventh, eighth, ninth, tenth, and eleventh staves.
- p cresc.* (piano crescendo) in the second staff.
- div.* (divisi) in the tenth staff.
- arco* (arco) in the twelfth and thirteenth staves.

The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some specific performance instructions like *arco* and *div.* indicating changes in playing technique or division of parts.

Nos exemplos 9 e 10 , temos subida curta com descida longa numa retórica de insistência. Aqui, algumas ponderações são relevantes. A inscrição *sehr rasch*, num início súbito com fusas, pedindo para iniciar tocando *forte*, em direção ao mi bemol, dão um caráter de violência a este início. Além disso, os acordes do baixo estão com acento e o terceiro acorde está com acento e *sforzatto*. Tudo isso reforça a *insistência*. Finalmente, a harmonia também reforça o movimento através da utilização de um acorde diminuto (dominante individual do acorde de sol maior que virá a seguir), seguida do acorde de sol maior (dominante do acorde de dó menor que virá a seguir), seguida do acorde de dó menor com quinta no baixo (tônica). Mas a resolução é fugaz pois, no arpejo descendente, temos novamente um acorde de sétima diminuta, aumentando o peso e a indeterminação da passagem, deixando tudo em suspenso para um novo ciclo de *insistência*.

Exemplo 9 - Kreisleriana opus 16 - peça 7 – compassos 1-4

The musical score shows the first four measures of the piece. The bass line is annotated with four boxes identifying the chords:

- Acorde diminuto Fá # diminuto
- Acorde de sol maior
- Acorde de dó menor com quinta no baixo
- Acorde de sétima diminuta

O exemplo 10 é muito parecido com o anterior. O caráter de insistência continua, um pouco menos vigoroso e pesado em relação ao exemplo 9. Aqui também temos um andamento rápido – *Allegro vivace* – início *mezzo forte*, acentuação na nota mi bemol no início do primeiro compasso e descida mais longa. Depois, mais *insistência*. A harmonia também reforça o movimento, similar ao exemplo anterior. Acorde de sétima diminuta no primeiro compasso (dominante secundária do acorde de sol maior que vem a seguir), acorde de sol maior (dominante do acorde de dó maior que vem a seguir), acorde de dó maior no segundo compasso (tônica). A resolução é fugaz e ocorre em tempo fraco no segundo compasso. Segue-se novo acorde de sétima diminuta no terceiro compasso,

gerando peso e indeterminação novamente. E esse movimento de insistência continua nos compassos seguintes.

Exemplo 10 – Sinfonia n.2 opus 61 – 2.movimento – compassos 1-6

37

SCHERZO.
Allegro vivace. ♩ = 144.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

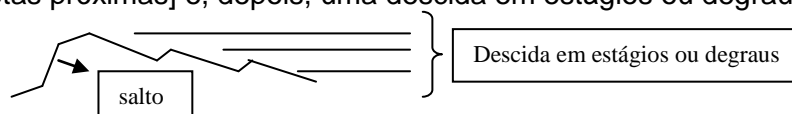
Basso.

Acorde de sétima diminuta

Sol maior e dó maior

Acorde de sétima diminuta

Nos exemplos 11 e 12, temos uma subida fragmentada com descidas em estágios. No exemplo 11, ocorre, no movimento ascendente, o seguinte esquema [notas próximas-salto-notas próximas] e, depois, uma descida em estágios ou degraus.



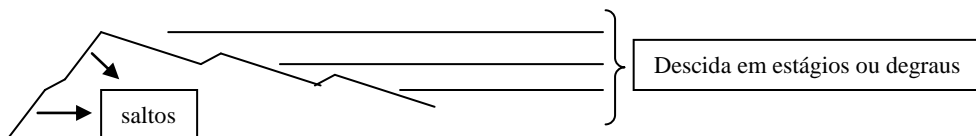
O movimento, em si, metaforiza “*um abrir rápido que logo se fecha*”. Com a inscrição *Lebhaft – vivo* – pedindo para iniciar forte, passando das primeiras duas notas em *legatto* para o resto das notas em *staccato*, com acento nas primeiras notas, parece haver um sentido de um movimento abrupto e impetuoso. A harmonia colabora para dar um peso maior ao movimento. No primeiro compasso, há um transito por ré menor (tônica); segue-se um acorde diminuto no início do segundo compasso, seguido da dominante menor – sol menor. Esse sol menor vem acompanhado do trítono (quarta

aumentada – sol-dó sustenido), o que aumenta o peso da passagem (setas). No compasso seguinte, retorna-se à fundamental, no caso, ré menor.

Exemplo 11 – Sinfonia n.4 opus 120 – 1.movimento – compassos

The image displays a musical score for Example 11, featuring a transition from a *Stringendo* section to a *Lebhaft.* section. The score is written for multiple staves, including strings and piano. The tempo change is marked with *Lebhaft. (♩ = 92)*. A box highlights the transition point, with arrows pointing to specific notes in the piano part. A box labeled **Ré menor** is connected to the piano part by a downward arrow.

O exemplo 12 obedece a um contorno muito parecido com o anterior, com a exceção de que é constituído, na subida, por [salto-graus conjuntos-salto].



De novo, a sensação de “*algo que abre rápido e logo vai se fechando*”. Aqui o caráter da passagem é mais intimista e introspectivo em relação ao exemplo anterior. A indicação *Rasch – rápido* - enfatiza esse “*abrir rápido e logo se fechar*”. Entretanto, o início *piano*, sem indicações de *forte* ou *sforzato*, tira um pouco a gravidade da passagem, substituindo o ímpeto pela introspecção. Nota-se que nos compassos 2 e 3, há notas acentuadas em região fraca do compasso (setas). A harmonia reforça o sentido introspectivo. Há um pedal de dominante no primeiro compasso juntamente com um fá sustenido no movimento ascendente, além da nota mi bemol (sensível descendente de ré - quinta do acorde de sol maior) e da nota lá bemol (sensível descendente de sol). Em que pese o movimento começar em dó menor (tônica), há uma ênfase grande na dominante, sugerido pelo pedal em sol e pelo fá sustenido, nota sensível de sol. A passagem sugere um certo sentido de dúvida ou hesitação.

Exemplo 12 – Trio opus 110 – 3. movimento – compassos 1-7

Nos exemplos 13 e 14, temos descida em pequenos desenhos ou arabescos a partir de um solo de violino. No exemplo 13, embora uma vista geral aparente sugira um compasso composto – possivelmente 6/8 – na verdade é um compasso simples ternário 3/4 (hemíola). A descida é longa, gradual e muito suave. Isso se enfatiza pela ligadura a cada três tercinas e pela indicação *piano* e *dolce*. Essa passagem ocorre numa transição de lá menor para ré menor, a armadura de ré menor aparecendo no compasso 27. Nesse compasso, a harmonia é caracterizada por lá maior (dominante) no início do compasso, transitando até ré maior com sétima menor (tônica) no final desse mesmo compasso. No compasso seguinte, compasso 28, há um transito rápido de ré maior (tônica) para lá maior (dominante) no meio do compasso. O compasso 29 já inicia em mi maior com sétima menor (dominante da dominante) perdurando nessa tríade por todo o compasso até o início do compasso 30, quando surge no baixo a nota lá, fundamental da lá maior, tríade da qual a tríade de mi maior funcionaria como dominante. Segue-se, nesse mesmo compasso uma rápida transição para lá maior com sétima (dominante) e, em seguida, para ré maior (tônica).

Exemplo 13 – Sinfonia n.4 opus 120 – 2.movimento – compassos 20-30

The first system of the musical score (measures 20-30) features a complex texture. The top staves (strings and woodwinds) are marked with *cresc.*, *dim.*, and *p*. The Violino Solo part is marked with *pizz.*, *arco*, *ppp*, and *p dol.*. The bottom staves (piano and bass) are marked with *cresc.*, *dim.*, *p*, and *ppp*. The system concludes with a *ppp* dynamic marking.

The second system of the musical score (measures 20-30) continues the complex texture. The top staves (strings and woodwinds) are marked with *cresc.*, *dim.*, and *p*. The Violino Solo part is marked with *pizz.*, *arco*, *ppp*, and *p dol.*. The bottom staves (piano and bass) are marked with *cresc.*, *dim.*, *p*, and *ppp*. The system concludes with a *ppp* dynamic marking.

Lá maior

Ré maior

Ré maior

Lá maior

Mi maior

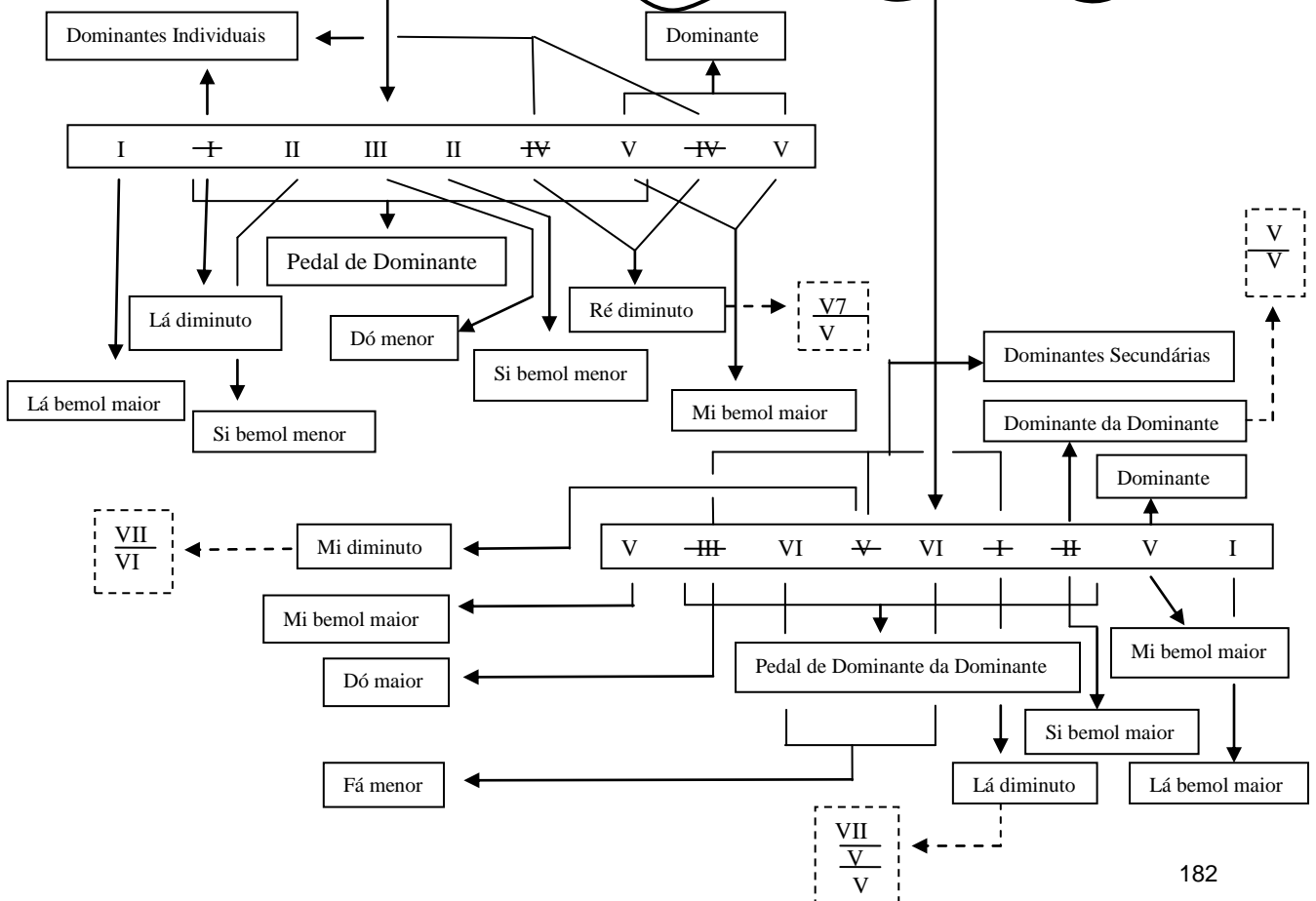
Lá maior

Ré maior

No exemplo 14, as bordaduras em tercinas descem gradualmente, estando o encadeamento harmônico sobre um pedal de dominante no primeiro excerto e sobre um pedal de dominante da dominante no segundo excerto.

Exemplo 14 – Trio opus 110 – 3.movimento – compassos 151-166

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano and violin parts from measures 151 to 166. The piano part features a descending triplet pattern in the right hand, while the violin part has a similar descending triplet pattern. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The second system continues the same musical material, with similar dynamics and articulation. The score is published by Edition Peters.



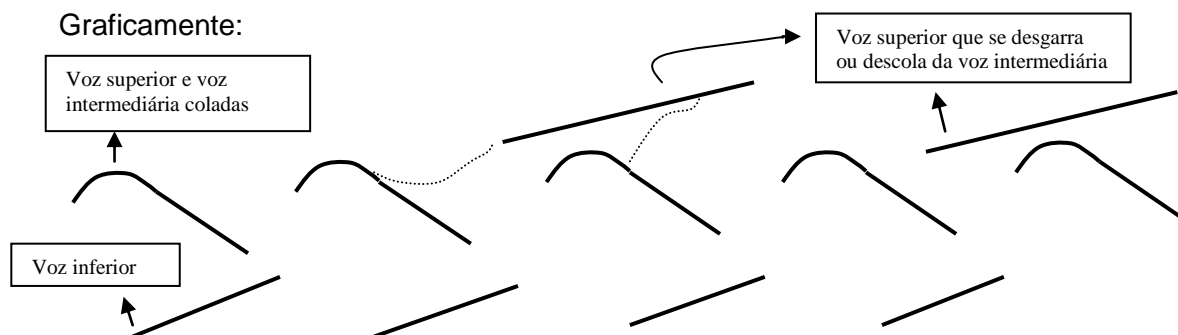
Nos exemplos 15, 16 e 17, a voz superior se solta em relação à estrutura, gerando um jogo melódico entre notas distantes. No exemplo 15, fórmula de compasso 2/4, a voz superior está praticamente colada à voz intermediária nos compassos 11,12 e 13 (primeiro sistema, compassos 1,2 e 3). A partir do compasso 14 (primeiro sistema, compasso 4), a voz superior começa a se “desgarrar”, soltando-se em parte da voz intermediária (vide contorno e setas). Gera-se aí um jogo melódico em intervalos amplos entre as notas, em geral predomina o jogo entre intervalos de quarta (vide setas). O que ouvimos na prática é esse jogo entre as notas “desgarradas”. Esse jogo ocorre em parte fraca do compasso, contribuindo assim para deslocar a rítmica.

Exemplo 15 – Kreisleriana opus 16 – peça 7 – compassos 11-34

Jogo entre notas em região fraca do compasso

Apesar dessas notas estarem sugeridas como pertencentes à melodia, não as ouvimos como melodia

Graficamente:



No exemplo 16, temos um caso semelhante. Uma parte da voz superior está próxima da voz intermediária e outra parte se “descola”. O jogo melódico aqui (vide setas) ocorre em intervalos de oitava (primeiro sistema, transição entre compasso 7 e 8), terça menor (primeiro sistema, transição entre compassos 8 e 9) e graus conjuntos (transição entre último compasso do primeiro sistema e primeiro compasso do segundo sistema e entre compassos 1 e 2 do segundo sistema). E assim continua, jogando em intervalos de oitava (segundo sistema, transição entre compasso 2 e 3), terça maior (segundo sistema, transição entre compasso 3 e 4) e graus conjuntos (segundo sistema, transição entre compasso 4 e 5 e entre compassos 5 e 6). Nota-se que há acentuação em região fraca do compasso, tendendo novamente a deslocar a rítmica.

Exemplo 16 – Phantasiestücke opus 12 – Grillen – compassos 19-35

The image displays a musical score for the piece "Grillen" from Schumann's "Phantasiestücke opus 12". The score covers measures 19 to 35. It is written in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper voice. The score is annotated with arrows pointing to specific intervals and a box labeled "Acento em região fraca do compasso". Below the score, three lines of rhythmic notation are labeled "Voz superior", "Voz intermediária", and "Voz inferior".

No exemplo 17, o jogo melódico se estabelece entre voz superior e voz intermediária através de intervalo de oitava. Nota-se que ambas as vozes também se repetem em paralelismo descendente (vide contornos tracejados) segundo o esquema [semicolcheia-colcheia-pausa-semicolcheia-colcheia-pausa...]. Nota-se, também, acentuação de notas em regiões fracas do compasso, tendendo a deslocar a rítmica.

Exemplo 17 – Kreisleriana opus 16 – peça 5 – compassos 1-10

Sehr lebhaft.

Acentuação em região fraca do compasso

Descidas paralelas no esquema rítmico semicolcheia-colchei-pausa-semicolcheia-colcheia-pausa...

Graficamente

Jogo melódico em oitavas entre voz superior e voz intermediária

Nos exemplos 18, 19 e 20, temos a melodia acompanhada. No exemplo 18, a voz superior está mais destacada acima e a voz inferior mais estável como acompanhamento. Haveria aqui um contraste entre o contorno da melodia do piano – tendendo para um contorno em arco e a melodia do canto – apresentando uma tessitura mais estreita.

Exemplo 18 – Myrthen opus 25 – Der Nussbaum – compassos 1-11

Allegretto.

p

Pedale

Es grü - net ein Nuss - baum vor dem Haus,

duf - tig, luf - tig brei - - tet er

Contraste de contornos entre a melodia do piano (arco) e a melodia do canto (tessitura estreita)

No exemplo 19, as vozes estão bem delimitadas. Chama a atenção as vozes superior e inferior evoluindo em mínimas – nota contra nota – constituindo um coral. A voz intermediária fazendo uma espécie de figuração, descendo em *staccato* ligado.

Exemplo 19 – Humoreske opus 20 – compassos 1-12

Einfach. M.M. ♩ = 80.

p

dim.

dim.

pp

Voz superior e inferior constituem coral

Nesse exemplo 20, a voz intermediária pareceria invadir a voz superior, funcionando como acompanhamento e, depois, como melodia também. Na verdade, considero isso uma ilusão, mas o fluxo ascendente de semicolcheias colabora para esta ilusão da voz intermediária subir até o território da voz superior, tornando-se um a linha melódica. Volta a frisar que se trata apenas de uma ilusão. A harmonia aqui tem um papel decisivo ao trazer todo um clima de certa indeterminação e expectativa, além de uma certa gravidade melancólica. A tonalidade é lá maior. O primeiro compasso começa em um acorde de si menor na primeira inversão que é sucedido no compasso seguinte por dó sustenido maior – dominante secundária de fá sustenido, sexto grau da escala de lá maior. No terceiro compasso, volta-se novamente ao acorde de si menor na primeira inversão que é sucedido novamente por dó sustenido maior no quarto compasso. Essa alternância cria todo um clima de indeterminação, gravidade e expectativa quando chegamos ao quinto compasso com uma cadência de engano, constituída pelo movimento de dó sustenido maior no quarto compasso para si menor (subdominante relativa). Segue-se, neste mesmo compasso, a dominante em mi maior com sétima menor, que finalmente resolve em lá maior no sexto compasso. Entretanto, esta resolução se retarda um pouco pois a sétima de mi maior, a nota ré, é prolongada por ligadura ao ré pontuado do sexto compasso, constituindo um intervalo de quarta justa em relação à fundamental lá, finalmente chegando à terça na nota dó sustenido – tônica 4-3.

Exemplo 20 – Dichterliebe opus 48 – Peça 1 – compassos 1-7

Langsam, zart. R. Schumann, Op. 48, Heft 1.

Singstimme.

Pianoforte.

p

Ped.

Si menor - 1ª inversão Dó sustenido maior Si menor - 1ª inversão

p

Im wun - der - schö - nen Monat Mai, als al - le Knos - pen

Dó sustenido maior Si menor Mi maior Lá maior Tônica

Dominante secundária Subdominante relativa Dominante

Cadência de engano

Nota ré (sétima menor de mi) que se converte na quarta justa de lá ao se prolongar ao compasso seguinte

5.4.4 Temporalidade e Espacialidade

5.4.4.1 Os gestos schumannianos

Tendo passado pela estrutura, pela rítmica e pelos contornos, será abordado agora aspectos mais ligados à retórica de Schumann, ao “*como se expressa*”.

I. Os inícios pesantes

Um gesto comum em Schumann é o início abrupto, repentino, violento e pesado, com muito fôlego e vigor. Denominarei de inícios pesantes. Nestes cinco exemplos, algumas características merecem ser destacadas: andamentos rápidos (setas), o ataque de notas em staccato, a evolução de *f* ou *ff* para *sf* (contornos), o sinal de crescendo (contornos ou setas), o baixo em oitavas (às vezes não) tendendo a descer e estabelecer movimento contrário ou oblíquo com a voz superior (setas tracejadas) e os acordes sempre densos.

Exemplo 1 – Sonata opus 11 – 4. mov. – compassos 1-4

→ *Allegro un poco maestoso.*

ff *sf*

Q.w.

Exemplo 2 – Phantasiestücke opus 12 – Aufschwung – compassos 1-4

→ *Sehr rasch.*

sf *ff*

Q.w.

Exemplo 3 – Estudos Sinfônicos opus 13 – Estudo 12 – compassos 1-2

→ *Allegro brillante. s. es.*

sf *ff*

Exemplo 4 – Phantasiestücke opus 12 – Grillen – compassos 1-7

→ *Mit Humor.*

mf *sf*

Q.w.

Exemplo 5 – Sonata opus 14 – 1. mov – compassos 1-2

→ *Allegro. s. 76.*

sf *ff*

II. O fluxos de *arrancada e retomada*

O *fluir schumanniano* merece uma consideração especial. Independente das considerações já feitas acerca da rítmica em Schumann e acerca desse *tempo intenso*, as maneiras como os fluxos se conduzem em Schumann também se mostram intensas. Destaquei aqui dois *modos de fluir* que me chamam muito a atenção. O primeiro modo eu denominei de *arrancada*, e o segundo modo eu denominei de *retomada*. O primeiro seria um fluxo de *ida a algum lugar* e o segundo seria um fluxo de *volta ou retorno a algum lugar*.

No exemplo 1, um excerto da segunda peça da Kreisleriana opus 16, o fluxo não é progressivo e contínuo. Ele se dá através de um *vigoroso arranque*, interrompe um pouco, depois novo *arranque*, interrompe um pouco, depois novo *arranque* e assim por diante. Nesse exemplo, as vozes superior e intermediária estão quase coladas. Separo esses dois momentos através de um momento mais melódico e de um momento de arranque que se interrompe em outro momento melódico e assim por diante.

Exemplo 1 – Kreisleriana opus 16 – peça 2 – compassos 1-4

Instante melódico, interrompe o fluxo e desce um pouco

Intermezzo II.
Etwas bewegter.

Arranque, “enxurrada” de notas ascendente com vigor

No exemplo 2, o fluxo é contínuo, progressivo e cada vez mais intenso. Aqui temos duas *arrancadas* que se intercalam e se somam. Na primeira, temos na voz superior a sequência [semicolcheia-semicolcheia-pausa-semicolcheia, semicolcheia-semicolcheia-pausa-semicolcheia, e assim por diante], a voz intermediária fazendo movimento oblíquo com a voz superior, e a voz inferior fazendo movimento paralelo ascendente com a voz superior através de acordes de duas notas com grande extensão intervalar. Na segunda *arrancada*, a subida fica mais marcada e pesada, surgem acentos nas primeiras notas de cada grupo de semicolcheias da voz superior, acentos na segunda, quarta e sexta

colcheia da voz inferior. Os acordes de duas notas do baixo se desdobram em notas parecendo um trêmolo, o movimento deixa de ser paralelo e se torna movimento contrário entre voz superior e voz inferior. Nota-se que a nota dó em semínima da voz intermediária do compasso 69 migra para o baixo no compasso seguinte.

Exemplo 2 – Sonata opus 11 – 4.mov – compassos 68-90

Arrancada 1 – movimento paralelo ascendente entre voz superior e inferior. Movimento oblíquo dessas vozes com a voz intermediária. Início de um crescendo, depois acelerando...

Clave de Sol

Arrancada 2 – a subida fica mais marcada e pesada, surgem acentos nas primeiras notas de cada grupo de semicolcheias da voz superior (cabeça do tempo), acentos em colcheia da voz inferior, na metade do tempo. Os acordes de duas notas do baixo se desdobram em notas parecendo um trêmolo, o movimento deixa de ser paralelo e se torna movimento contrário entre voz superior e voz inferior. Crescendo e acelerando cada vez mais...

Aqui no exemplo 3, a *arrancada* se dá gradualmente pelo contraste entre a acentuação do primeiro acorde em semicolcheias da voz intermediária com a escalada em terças *quebradas* que se inicia na voz inferior (primeiro sistema, quarto compasso). Em seguida, a escalada em terças *quebradas* se dá em movimento paralelo e ascendente entre voz inferior e voz intermediária (segundo sistema, primeiro compasso). Esse movimento se intensifica com o alargamento da tessitura e o surgimento da escalada de

terças *quebradas* em movimento contrário (segundo sistema, terceiro compasso), culminando com o sinal de *forte* no início do compasso seguinte. Tudo se reinicia novamente, com um alargamento maior da tessitura, culminando com o sinal de *forte* (terceiro sistema, terceiro compasso). E *deslancha* nos dois longos arcos dos compassos seguintes, constituídos por movimento ascendente em paralelo. Cada acento no acorde no início dos compassos determina uma intensificação do movimento, que se verifica com movimento paralelo entre vozes, movimento contrário e alargamento da tessitura.

Exemplo 3 – Phantasiestücke opus 12 – Fabel – compassos 30-48

The image shows a musical score for piano, measures 30-48. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The music features broken chords (terças quebradas) and ascending lines. Annotations include dashed lines connecting specific chords and notes across systems, and two text boxes explaining musical features.

Acentuação do acorde no início de cada compasso, marca a retomada e intensificação da marcha ascendente

Escalada em terças *quebradas* que se intensifica a cada compasso. Movimento paralelo ascendente, movimento contrário e alargamento da tessitura

III. A retórica da insistência

No exemplo 1, Schumann apresenta um gesto de insistência através da repetição constante das notas dó-ré-mi bemol-si-dó-ré-mi bemol-si-dó-ré-mi bemol (segundo sistema – metade do compasso 2 até final do compasso 3). Cabe ressaltar que a nota dó na cabeça do tempo está acentuada. Esse gesto de insistência fica mais intenso ainda no compasso seguinte, com a sequência sol-lá bemol-sol-lá bemol-sol-lá bemol-sol-lá bemol. A passagem ocorre em um *crescendo*, culminando em um *fortíssimo* na cabeça do compasso seguinte. A harmonia colabora para gerar tensão, através de uma sequência de acordes ascendentes em sextas, em primeira ou segunda inversão (segundo sistema, compasso 4)

Exemplo 1 – Kreisleriana opus 16 – Peça 7 – compassos 52-70

325

Mi bemol maior

Lá bemol maior

Lá diminuto

Fim de um ciclo de quintas

Tensão entre progressão ascendente no baixo (em sextas), de caráter mais melódico, e a harmonia que se utiliza de acordes de sétima invertidos, criando peso.

Sol maior com sétima (com terça no baixo)

Lá bemol maior (com terça no baixo)

Sol maior com sétima (com quinta no baixo)

Dó menor (com terça no baixo)

Sol maior com sétima, sem a terça e com a sétima no baixo - V

V

VI

V

I

No exemplo 2, diferentemente do exemplo anterior, a *insistência* estaria ligada sobretudo à *insistência* rítmica – *ostinato ritmico* - refletida no esquema [colcheia-semicolcheia-colcheia-colcheia pontuada]. Soma-se a isso a inscrição *Mit aller Kraft* – orientando para tocar com *Toda a Força*. Outro fator que contribuiria para enfatizar o gesto de *insistência* seriam os contrastes entre alturas (vide contornos e setas)

Exemplo 2 – Kreisleriana opus 16 – Peça 8 – compassos 70-89

The image displays a musical score for the eighth piece of the Kreisleriana, measures 70-89. The score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system includes the instruction "Mit aller Kraft." above the right-hand staff. The music features a prominent rhythmic ostinato of eighth and dotted eighth notes. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. A box on the right side of the score, labeled "Contraste entre alturas", has dashed arrows pointing to specific melodic lines in the first and second systems, highlighting the contrast in pitch between different notes.

No exemplo 3, misturam-se os gestos de *insistência* com o movimento de *retomada*. Aqui o baixo apresenta um movimento constante e estável, caracterizado por sequências de escalas descendentes – o movimento dos compassos 108-109 é repetido no baixo nos compassos 110-111. O movimento dos compassos 112-113 – e repetido no baixo nos compassos 114-115 e 116-117. Durante esses compassos há um *crescendo* até o compasso 115 e que se retoma, de forma decisiva, nos compassos 116-117, até retomar de vez o movimento do início abrupto da peça – compasso 118. Mas o que determina, de fato, o caráter de *insistência* são os acordes da voz superior no esquema [colcheia-colcheia-colcheia pontuada-semicolcheia-colcheia]. Temos movimento oblíquo entre as notas superiores e as notas inferiores desses acordes. Na transição entre os compassos 115 e 116 Schumann separa as notas inferiores desses acordes como voz intermediária, já preparando para a *retomada*. Há uma inscrição de *forte* no compasso 116 logo acima da nota dó no baixo, enfatizando, talvez, essa última descida até a *retomada* e fazendo soar um som grave por entre as vozes superior e intermediária. Finalmente, dando mais ênfase ainda ao caráter de *insistência*, temos o contraste entre o esquema [colcheia-colcheia-colcheia pontuada-semicolcheia-colcheia] das transições entre os compassos 109-110 e 113-114 e o esquema mais curto [colcheia-colcheia-semínima] na transição entre os compassos 111-112, dando a sensação de confirmação entre algo do tipo “*estou-indo....*” e “*estou-indo-mesmo!*”

Exemplo 3 – Phantasiestücke opus 12 – Aufschwung – compassos 108-125

IV. As descidas leve e relaxada

A observação sistemática de várias passagens de Schumann revelam que existe uma discrepância entre seu movimento de subida e sua descida. A tendência que se observa é que Schumann sobe com mais dificuldade, com mais peso, com mais densidade e complexidade, e desce de forma leve, linear e mais relaxado. Isso é apenas uma tendência e não configura uma regra geral.

No exemplo 1, a subida do piano ocorre com saltos de oitava (sol sustenido-sol sustenido oitava acima; ré sustenido-ré sustenido oitava acima). A descida (quadrado), em que pese não ocorrer de forma totalmente linear (vide contorno – volta a subir, desce, volta a subir e desce de vez), ocorre sem interrupções. Chama a atenção no compasso 6 (segundo compasso dentro do quadrado) que as notas do acorde do baixo não estão pontuadas como nos compassos anteriores, fazendo-se ouvir apenas a descida no segundo e terceiro pulsos desse compasso. Cumpre ressaltar, também, os sinais de *forte*, *sforzato* e as acentuações na subida, dando mais peso e força à subida.

Exemplo 1 – Concerto de piano e orquestra opus 54 – compassos

54

SOLO TUTTI SOLO

divisi

R. S. 16.

Nesse exemplo 2, temos novamente uma subida “mais sofrida e densa”, com *sforzatto*, apogiaturas e ataque em *staccato*. A descida (quadrado) é mais linear e está com ligadura.

Exemplo 2 – Phantasiestücke opus 12 – Aufschung – compassos 82-93

Nesse exemplo 3, novamente a subida “mais complexa e densa”, com três vozes caminhando. A voz superior vai subindo gradativamente em “estágios”, a voz intermediária sobe junto, vagorosamente, através das notas ré bemol-mi bemol-fá e a voz inferior sobe cromaticamente em oitavas. A descida (quadrado) é linear.

Exemplo 3 – Nachtstücke opus 23 – peça 3 – compassos 25-33

Nesse exemplo 4, nos compassos que antecedem a descida temos três vozes, a voz superior onde as semicolcheias sobem discretamente e descem escalonadamente, a voz intermediária imóvel e a voz inferior sobe gradativamente em graus conjuntos. Cumpre ressaltar os acentos no baixo, “acentuando” o contratempo, gerando uma defasagem entre a rítmica da mão direita e a rítmica da mão esquerda. A rítmica fica ainda mais paradoxal quando coincidem os acentos no início da descida da voz superior e no baixo (seta), em região fraca do compasso. Mas a descida continua, como sempre, linear.

Exemplo 4 – Humoreske opus 20 – compassos – 274

Nesse exemplo, chama a atenção a *insistência* nos movimentos que antecedem as descidas, sobretudo com relação ao esquema rítmico [semicolcheia-colcheia-colcheia pontuada] na voz superior ocorrendo de forma repetitiva. Nota-se que antes da terceira descida, no segundo sistema, compassos 2-3-4, começam a aparecer os acentos e os acordes do baixo ficam mais cheios, sendo que os acentos na voz superior ocorrem em tempo fraco. Novamente, a descida é mais linear e nada obsessiva.

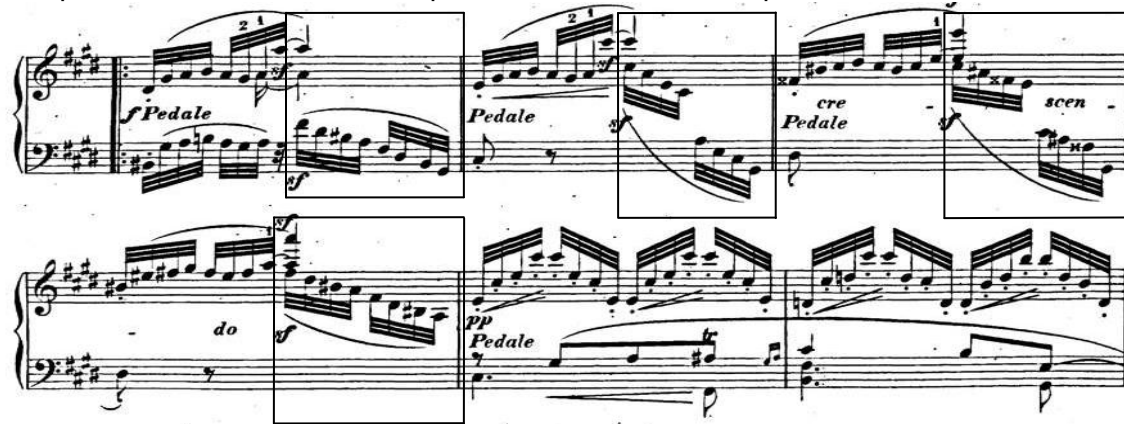
Exemplo 5 – Kreisleriana opus 16 – peça 5 – compassos 16-31

Nesse exemplo 6, o movimento que antecede a descida tem início *pesante*, com *forte* no *anacruse* e movimento contrário entre os acordes da voz superior e as oitavas do baixo. Além disso, há um contraste entre esse movimento contrário e o movimento em paralelo das vozes em colcheias. Isso evolui de forma ascendente até o *fortíssimo* que culmina com o início da descida. Embora esta descida seja mais uma “*queda*” do que uma descida, pois ocorre através de intervalos descendentes intercalados com graus conjuntos, ela ocorre de forma mais linear, sem outras vozes concomitantes.

Exemplo 6 – Kreisleriana opus 16 – peça 5 – compassos 84-90

Nesse exemplo 7, a diferença fundamental está nos contornos de subida e descida, sendo o primeiro mais tortuoso do tipo “*sobe-desce-salta para cima*”. A descida é sempre mais linear.

Exemplo 7 – Estudos Sinfônicos opus 13 – Estudo 3 – compassos 9-14



No exemplo 8, temos dois arcos em paralelo, porém com grandes diferenças rítmicas. Na voz superior, temos um arco composto por duas tercinas em colcheias – uma tercina subindo e a outra descendo. Na voz intermediária, temos um arco composto por quatro semicolcheias subindo e quatro semicolcheias descendo, de forma a estabelecer um polirritmia entre essas vozes. Somado a isso, chama a atenção que esses arcos ocorrem em *crescendo* durante seu movimento ascendente, que culmina num *sforzatto*. Ressalta-se a inscrição de *forte* em região fraca do compasso. O caráter dessa passagem é de *insistência*, dada a repetição dos arcos e o *crescendo* culminando com o *sforzatto*. A descida é linear, alternando terças e graus conjuntos, sem polirritmia.

Exemplo 8 – Phantasiestücke opus 12 – In der Nacht – compassos 11-12



5.4.4.2 Os fundos – pequenos turbilhões

Denominei como pequenos turbilhões alguns acompanhamentos de Schumann que criam fundos harmônicos extremamente ricos, gerando um cenário ou paisagem de fundo. Diferentemente do baixo de Alberti no século XVIII, onde o acorde é plenamente audível e reconhecível, os fundos de Schumann contam, na passagem do século XVIII para XIX, com o desenvolvimento do pedal do piano. Além disso, os andamentos rápidos com a manutenção do pedal e o acréscimo de outras notas além da tríade do baixo de Alberti, incrementem o acompanhamento para novos efeitos sonoros. Estão citados logo abaixo três exemplos. O primeiro, mais parecido com o baixo de Alberti, o segundo e terceiro já são bem diferentes. Exemplo 1 – Estudos Sinfônicos opus 13 – Estudo 11 – compassos 2-5

sotto voce, ma marcato

Fundo que vibra ou tremula

Exemplo 2 - Fantasia opus 17 – 1.mov. – compassos 1-3

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M.♩=80.

sf

Pedal.

Fundo que ondula

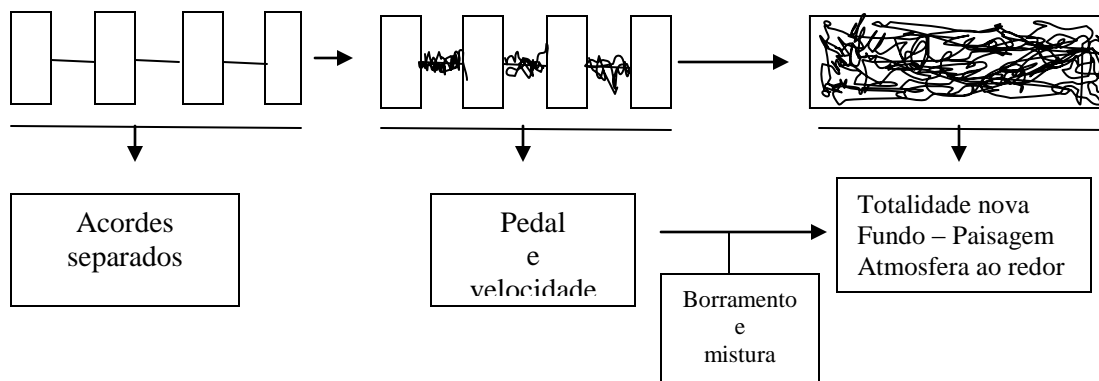
Exemplo 3 – Phantasiestücke opus 12 – In der Nacht – compassos 69-78

Etwas langsamer.

p

Fundo que descarrilha para cima

Cumpra ressaltar que são cenários ou paisagens de fundo que criam um efeito de ambiente sonoro ao redor, diluindo, com o efeito do pedal e da velocidade, a harmonia numa totalidade sonora. O esquema abaixo serve para tentar ilustrar.



5.4.4.3 Passagem – após movimentos vigorosos – do coral figurado ao coral desfigurado

Após movimentos rápidos e vigorosos, Schumann muitas vezes os interrompe com um coral. Uma especulação é que Schumann utilize muitas vezes a estrutura coral disfarçada, ou seja, com figurações nas vozes. O edifício harmônico – nota contra nota – seria a predominância, mas com as figurações – arpeggios, escalas, formações rítmicas, etc – a estrutura se disfarçaria. Entretanto, muitas vezes Schumann desnuda a estrutura, que volta a um formato coral. Entretanto novamente, como a música obedece ao paradigma instrumental, as vozes podem se mover diferentemente do que se espera de um movimento vocal, constituindo um coral falso por vezes.

Exemplo 1 – Phantasiestücke opus 12 – Traumes Wirren – compassos 63-83

Exemplo 2 – Kreisleriana opus 16 – Peça 7 – compassos 88-107

Exemplo 3 – Humoreske opus 20

5.4.4.4 A harmonia em Schumann – apenas uma breve exposição

A harmonia em Schumann já seria, em si mesma, objeto para uma longa e complexa investigação e necessitaria profundidade suficiente para constituir uma nova tese. O objetivo aqui é apenas introduzir com brevidade o assunto. Selecionei quatro excertos ao todo – provenientes dos trios para piano, violino e violoncelo opus 110 e opus 63 e das peças para piano Fantasia opus 17 e Sonata para piano opus 14.

Exemplo 1 – Trio opus 110 – 3.movimento – compassos 1-60

The image displays a page of musical notation for the third movement of Schumann's Trio Opus 110, measures 1 through 60. The score is arranged in two systems, each with three staves: piano (top), violin (middle), and cello (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The first system begins with the tempo marking 'Rasch' and a metronome marking '(♩ = 138)'. The second system includes the instruction 'Mit Pedal'. The score concludes with a section marked 'B' and tempo changes: 'Etwas zurückhaltend - bis - - zum - langsameren Tempo' and 'cresc.'. The publisher's name 'Edition Peters' and the number '7026' are visible at the bottom of the page.

Exemplo 1 – Trio opus 110 para piano, violino e violoncelo – 3.mov – compassos 1-53

Rasch

Rasch (♩ = 138)

Mit Pedal

V – em que pese nos iludirmos com o início, sugerindo o acorde de dó menor (I), o pedal de dominante e as sensíveis do acorde de sol maior (setas) apontam para a função de dominante, sem expectativa de resolução. A mesma passagem se repete mais uma vez em seguida.

Dominante da Subdominante

V 7 / IV

V – continuação da passagem	I - Resolução – resolve em dó menor; segue uma bordadura dó-si-dó	Elevação cromática chegando a dó maior com sétima	Ciclo de quintas em cima de um campo harmônico de fá menor, acorde de dó maior com sétima funcionando como dominante da subdominante
-----------------------------	---	---	--

<p>Função ambígua, vindo de fá menor e levando a dó</p> <p>lá bemol e menor</p> <p>III / IV e II b / V</p>	<p>lá bemol com sexta aumentada depois sol maior (V) e resolução em dó menor (I)</p>	<p>Bordadura dó-si-dó</p>	<p>elevação cromática chegando a dó maior (I) com sétima</p>	<p>dó maior (I) com sétima indo a ré bemol maior (VI / IV) - cadência de engano</p> <p>Região da Subdominante</p>
--	--	---------------------------	--	---

<p>Subdom.: VI / IV</p> <p>bordadura</p>	<p>V / IV</p>	<p>VI / IV</p>	<p>VI / IV</p>	<p>fá #</p> <p>diminuto c/ sétima</p>	<p>6</p> <p>I 4</p>	<p>6</p> <p>I 4</p>
<p>Cadência de Engano</p>			<p>Dominante da Dominante</p>		<p>Dominante</p>	

6
I 4

V

6
I 4

V c/7^a

I IV

IV

6
I 4

acorde de 6^aaum.

V I

Dominantes

Dominantes

resolução fugaz em tempo fraco

V

IV

6
I 4

V I

V

IV

resolução fugaz em tempo fraco

Apogiaturas

Etwas zurückhaltend - - - bis - - - zum - - - langsameren Tempo.
Etwas zurückhaltend - - - bis - - - zum - - - langsameren Tempo

f *fp* *fp* *p* *cresc.*

f *fp* *fp* *cresc.*

f *fp* *cresc.*

<p>6 I 4 V</p>	<p>I tensionado pelo trítano nas cordas</p>	<p>I</p>	<p>I tensionado pelo trítano nas cordas</p>	<p>I</p>
--------------------	---	----------	---	----------

Exemplo 2 – Trio para piano, violino e violoncelo opus 63 – 2.mov. – compassos 1-25

Lebhaft, doch nicht zu rasch

Lebhaft, doch nicht zu rasch. (M.M.♩ = 68.)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the piano, and the bottom for the cello. The tempo is marked 'Lebhaft, doch nicht zu rasch' with a metronome marking of 68. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The violin and cello parts have more melodic lines. There are 'rit.' markings and asterisks in the piano part.

The second system continues the musical score. The piano part has a 'rit.' marking and an asterisk. The violin and cello parts continue their respective lines.

The third system continues the musical score. The piano part has a 'rit.' marking and an asterisk. The violin and cello parts continue their respective lines.

The fourth system continues the musical score. The piano part has a 'rit.' marking and an asterisk. The violin and cello parts continue their respective lines.

Lebhaft, doch nicht zu rasch

Lebhaft, doch nicht zu rasch. (M.M. $\text{♩} = 68$.)

II	V	I
----	---	---

II	$\frac{\text{II } 7}{\text{III}}$	$\frac{\text{V } 7}{\text{III}}$	III
----	-----------------------------------	----------------------------------	-----

$\frac{\text{V}7}{\text{V}}$	$\frac{\text{V}}{\text{V}}$	V	$\frac{\text{V}}{\text{V}}$	$\frac{\text{IV}}{\text{V}}$	$\frac{\text{V}}{\text{V}}$	$\frac{\text{VI}}{\text{V}}$	$\frac{\text{V}}{\text{V}}$	$\frac{\text{VI}}{\text{V}}$	$\frac{\text{V}}{\text{V}}$
------------------------------	-----------------------------	---	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------

V $\frac{V}{V}$ V $\frac{IV}{V}$ $\frac{VI}{V}$ $\frac{II}{V}$ $\frac{V}{V}$ V $\frac{V}{V}$ V $\frac{V7}{V}$ V V7 I

Exemplo 3 – Fantasia opus 17 – compassos 1-59

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M.♩ = 80.

sp

Pedal.

ritard.

p
Pedal.

ritard.

pp

p

p

ritard.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M. $\text{♩} = 80$.

sf
ff
Pedal.

Há uma ambigüidade tonal desde o início, entre o acorde de sol maior, nesse caso com nona (lá na melodia) e décima primeira (dó na melodia, na cabeça do terceiro compasso) e o acorde de ré menor. O que concorreria para pensarmos em sol maior seria a presença do sol no baixo na cabeça do primeiro e terceiro compasso e o movimento na melodia, indo de lá em direção a sol. Entretanto, não fosse por esse sol na cabeça dos compassos 1 e 3, a melodia e o resto do acompanhamento no baixo sugerem fortemente o acorde de ré menor.

FICA ALTERNANDO EM II-V E NÃO RESOLVE

II – ré menor com 7ª menor (dó) e 9ª menor (mi)	V – sol maior com 9ª (lá) e 11ª (dó). O mi em oitava na cabeça do compasso faz uma apogiatura para o ré em oitavas que se segue. Falta a terça do sol (si)	II – ré menor com 7ª menor (dó)	V – sol maior
---	--	---------------------------------	---------------

V – sol maior com a sexta (mi) que chegará à 7ª (fá) no compasso seguinte	V – sol maior com sétima menor (fá)
---	-------------------------------------

V – sol maior com 7ª menor (fá)	VI – lá menor com 6ª (fá) chegando à 5ª (mi) (retardo)	‡ - Dó # diminuto com 7ª com função de dominante $\frac{VII}{V}$ $\frac{V}{V}$
---------------------------------	--	--

V Ré maior – dominante da dominante, aparecimento de 7ª menor (dó) no segundo compasso	VII	V
V	V	V
	V	Ré maior
	Dó #	
	diminuto	

V – sol maior com 9ª menor (lá) e 7ª menor (fá)

A terça só vai aparecer no próximo compasso

V com 7ª menor no baixo	V sol diminuto com 7ª diminuta	V sol maior com 7ª menor e 4ª no lugar da terça (dó no baixo (seta vertical no compasso 2) e trinado de dó na voz intermediária). A terça (si) vai aparecer no próximo compasso. Há uma bordadura cromática no baixo no compasso 3 (lá-sol #-lá) – vide setas
-------------------------	--------------------------------	---

Inevitável pensarmos também em ré menor com 7ª menor

Voltamos à ambigüidade entre sol maior e ré menor

Aparece a tão esperada terça !

V – sol com 7ª menor (trinado de fá)
A 4ª (dó) finalmente chega à terça (si)
A terça (si) também aparece no baixo
Bordadura cromática no baixo (setas)

V – sol com 7ª menor (trinado de fá) e 4ª (trinado de dó) que só chega na terça no compasso 3 (seta) . Bordaduras cromáticas no baixo, como nos compassos anteriores

Situação idêntica aos dois compassos anteriores.
Inevitável não pensarmos em ré menor também.

V – sol maior com 7ª menor (fá) e 9ª menor (lá bemol) além de 4ª (dó) descendo para terça (si) ou acorde de sétima diminuta – ré diminuto

H – ré diminuto com sétima menor

Si bemol maior. Indecisão entre sétima menor (sugerindo movimento) e sétima maior (sugerindo estabilidade)

Si bemol maior. bIII – mi bemol maior

Si bemol maior

bIII mi bemol maior

I b - Dó menor.	II 7 - lá diminuto V	VII 7 b - fá# diminuto V (sétima diminuta)	Vb - sol menor
-----------------	-------------------------	---	----------------

A tonalidade vai se estabilizar um pouco em ré menor. Sol menor pode ser considerado IV de ré menor, Mi diminuto como II de ré menor e dó# diminuto como VII de ré menor

Sol menor cromática	Mi diminuto	Dó # diminuto (sétima diminuta)	I -Ré menor. Bordadura lá-sol #-lá
---------------------	-------------	---------------------------------	------------------------------------

Ré m- Fá M - Si b M - Ré m	Sol menor
I III VI I	IV

Dó diminuto (sétima diminuta)
VII 7b

Sol menor
IV c/ 6ª menor

Lá maior
V c/ 7ª menor

Exemplo 4 – Sonata para piano opus 14 – compassos 1-

Allegro. $\sigma = 76$.

I – começa na tônica, em fá menor	IV subdominante
-----------------------------------	--------------------

IV Si bemol menor	II c/ 7ª menor , acorde de sétima diminuta – Sol diminuto	V 7 dó maior com 7ª menor	II 7 sol diminuto com 7ª menor	V 7	$\text{H} \rightarrow \text{V}7$ V	V dó maior
----------------------	---	------------------------------	-----------------------------------	-----	---------------------------------------	---------------

I Fá menor	VI Ré bemol maior	$\text{H} 7 \rightarrow \text{V}7$ Sol maior V
---------------	----------------------	---

V menor dó menor	6 I 4 sol maior	H^{\flat} c/ 7ª e 9ª sol maior	V menor dó menor	V c/ 7ª e 9ª menor sol maior
TRÂNSITO NA REGIÃO DE DÓ MENOR				
I	V	V	I	

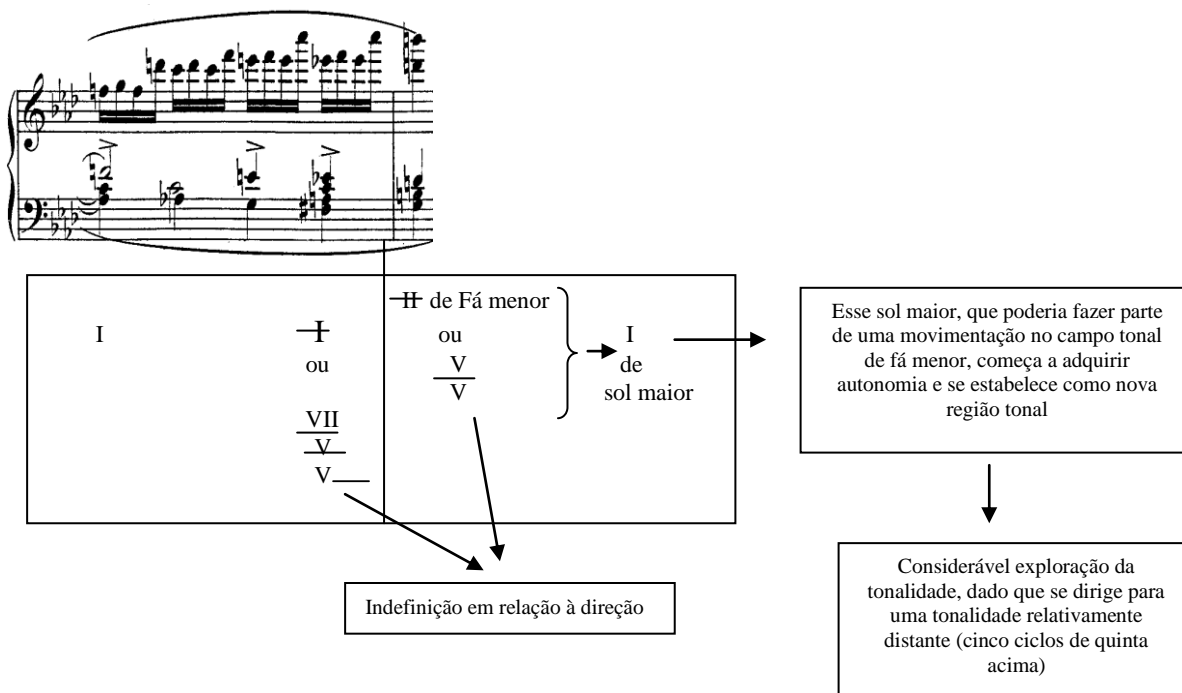
I Fá menor	VI^{\flat} Ré bemol aumentado	H^{\flat} Sol bemol maior	II Sol meio diminuto
<p>Pode ser pensado como uma passagem cromática entre I (compasso anterior) e II (compasso seguinte). Entretanto, a impressão vivencial musical é de um instante de errância em termos harmônicos.</p>			

III Lá bemol aumentado	I	II ré meio diminuto V ou VI	V V ou H^{\flat}	VI^{\sharp} de fá# diminuto ou VII V V
---------------------------	---	--------------------------------	------------------------------	--

Pode ser pensado como dó maior com sexta menor no baixo. Ambos possuem a sensível de fá e funcionam como dominantes

Não se ouve uma resolução tão clara

Não sabemos até aqui se está parado em fá menor ou se está transitando (cadenciando). Nesse segundo caso, a movimentação seria em direção à dominante (dó maior)



Breve sumário da harmonia

O exemplo 1 (trio opus 110) traz uma harmonia que se caracteriza predominantemente pelo trânsito na região da dominante. Como o excerto é curto, não explora tanto a tonalidade. A riqueza da passagem está sobretudo na parte melódica. O exemplo 2 (trio opus 63) também apresenta uma riqueza maior na parte melódica. Harmonicamente se resume a I – V – I. O exemplo 3 (Fantasia opus 17) é muito rico na parte harmônica sobretudo pela ambigüidade tonal entre sol maior e ré menor. Apesar de sua tonalidade ser dó maior, transita muito por outras regiões e só chega ao dó no fim do movimento. O exemplo 4 (sonata opus 14) também é muito rico do ponto de vista harmônico. Apresenta acordes com direcionalidade questionável (errância) e vai para uma região distante (sol maior)

5.4.4.5 Narratividade – do contar uma história à história contada

A. Do contar uma história

Schumann apresenta um gesto narrativo que se caracteriza por uma idéia musical que “*abre para algo*”, seguido de um “*movimento que conclui e fecha*”. Embora musicalmente tenda para o *Lied*, no sentido de um canto com acompanhamento, Schumann não desenvolve sempre uma estrutura típica de *Lied*, mantendo muitas vezes um padrão diferente do *Lied* no sentido tradicional. Mas o que eu gostaria de enfatizar é que Schumann tem um talento melódico considerável para “cantar” e “relatar”, sem abrir mão de seu estilo em módulos sonoros e várias vozes. Explicar a narratividade em música é algo complicado. Acredito que poderia estar ligada a gestos diversos (abertura, conclusão e fechamento, aprofundamento e adensamento). Outra maneira poderia estar relacionada ao *pathos* predominante. Às vezes, há a combinação dos dois, como veremos mais tarde.

Exemplo 1 – Humoreske opus 20 – compasso 1-29

Esse primeiro exemplo ilustra o que mencionei anteriormente. Visualmente (partitura) enxergamos um coral com uma voz intermediária fazendo uma figuração, daí um *coral figurado*. Essa é uma estrutura bem comum em Schumann, uma estrutura predominantemente vertical, com um ritmo claro, carregando consigo a melodia e a harmonia. Entretanto, quando ouvimos um competente pianista executá-lo, vivenciamos algo muito mais próximo de um *Lied*. Do primeiro compasso à cabeça do terceiro compasso, temos o que considero um *gesto de abertura* em termos de expressão narrativa, algo que coincide com uma *expressão que se abre*. Nessa primeira parte do terceiro compasso, a nota fá, na melodia, é pontuada e temos um acorde diminuto nesse momento, dando uma certa tensão, corroborando a *expressão que se abre*. Da segunda parte desse compasso à primeira parte do quinto compasso, temos um *movimento que conclui e fecha*, esperadamente no acorde de si bemol maior. Tanto esse gesto de abertura como o gesto de conclusão e fechamento se repetem mais uma vez. Apesar de ser uma estrutura coral, a força melódica, junto com a voz intermediária, dão a sensação de uma melodia acompanhada. No décimo compasso (segundo sistema, quarto compasso), transitamos pela tonalidade menor (o si bemol maior passa a si bemol menor), o que traz um clima e atmosfera mais denso. A inscrição *piano*, do primeiro compasso, passa a *pianíssimo*. A estrutura coral se solta um pouco, ora faltando uma mínima na melodia, ora faltando uma mínima no baixo. A harmonia passa a se mover um pouco mais lentamente, sobretudo pelas *notas pedais* da voz intermediária. Tudo isso contribui para uma nova atmosfera, mais profunda do que nos primeiros nove compassos anteriores. O gesto aqui não é mais de *abertura e fechamento*, mas de *aprofundamento*, de *detalhamento*. É como se estivéssemos nos aprofundando na história. No compasso 22 (quarto sistema, terceiro compasso), os gestos iniciais são retomados.

Einfach. M. M. ♩ = 80.

p

dim.

pp

ritard.

ritard.

dim.

Etv

dim.

Exemplo 2 – Humoreske opus 20 – compassos 39-50

Aqui temos uma combinação do *gesto narrativo* explicitado no exemplo anterior com uma mobilidade maior, uma intensificação do aspecto rítmico. A orientação *sehr rasch und leicht* – muito rápido e leve – reforça a intensidade do fluxo. O *gesto narrativo de abertura* aparece nos compassos 39-40, 42-43-44 e 46-47-48. O *gesto conclusivo de fechamento* aparece nos compassos 41, 45 e 49-50. Notamos, também, *gestos de insistência* nas repetições nos compassos 42-43 e 46-47. Aqui nesse exemplo a música narra de forma rápida e intensa.

Sehr rasch und leicht. $\text{♩} = 135$.

Exemplo 3 – Humoreske opus 20 – sistemas 76 e 77

Diferentemente do exemplo anterior, aqui temos os gestos narrativos associados a uma profundidade maior em termos de *pathos*. A inscrição *einfach und zart* – simples e delicado – e o início *piano* sugerem algo muito íntimo e profundo. O *gesto de abertura expressiva* se mostra nos compassos 1-2 e, de forma mais insistente, nos compassos 5-6. O *gesto conclusivo e de fechamento* se encontra nos compassos 3-4 e 7-8, com um *ritardando* que enfatiza o fechamento. A harmonia transita entre o acorde de sol menor (tônica) e ré maior (dominante). O trítono (dó-fá#) no meio do primeiro compasso gera uma certa tensão no *gesto de abertura*, como se estivesse sendo dito algo de muito íntimo e profundo. O *gesto conclusivo e de fechamento* está na dominante (ré maior) no compasso 3, mas quando se reapresenta no compasso 7, perde a *sensível* e passa para ré menor, dando um caráter ainda maior de um *movimento que vai findar*.

Einfach und zart. *M.M.* $\text{♩} = 100$.

Exemplo 4 – Humoreske opus 20 – sistemas 61-63

Nesse exemplo, o gesto narrativo está totalmente diluído no aspecto do *pathos* pesante e da insistência ou obstinação rítmica – *ostinato* rítmico. A inscrição *mit einigem Pomp – com alguma pompa* – reforça o peso. Os *sforzatti* no baixo e os acentos nos acordes ao final dos compassos também reforçam o aspecto pesante. A obsessividade rítmica também reforça a intensidade do peso e da insistência. Aqui não estamos mais *vendo um relato ou cena*, estamos *sentindo no próprio corpo a dimensão afetiva do que se quer narrar*.

Mit einigem Pomp. ♩ = 92.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Mit einigem Pomp. ♩ = 92.' and includes a tempo marking. The notation consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by a heavy, rhythmic texture with frequent sforzandi (sf) and accents. The tempo is marked as quarter note = 92. The music is in a minor key, indicated by the key signature of two flats. The overall mood is one of weight and persistence, with a focus on the affective dimension of the rhythm.

B. Da história contada – o encontro de temporalidades distintas

Na seção A, tentei explicitar a narratividade de Schumann a partir dos gestos narrativos e do entrelaçamento desses gestos com a intensidade pática e de fluxo temporal. Mas num *a priori* ou *Gesthalt* mais amplo, podemos encontrar a narratividade através da combinação de temporalidades distintas. Seria o equivalente a dois contextos diferentes de significação, podendo ser complementares, contrastantes ou antagônicos. Embora possam ser compostos pelo tempo-fluxo e pelo tempo-gesto, enquanto totalidade – *Gesthalt* - remete a algo maior que o tempo-fluxo e o tempo-gesto. Remete a um tempo subjetivado, a um tempo-lugar-de-uma-subjetividade.

Exemplo 1 – Humoreske opus 20 – sistemas 100-106

Temporalidades	
<p>Caracterizada pelo gesto narrativo, através da subida mais densa e gradual (compasso 1 até metade do compasso 2) e que termina na descida suave e solta (metade do compasso 2) – gesto de fechamento. O gesto é retomado, chegando a um ponto culminante mais alto e descida mais solta (ritardando) – gesto de fechamento.</p> <p>INNIG → ÍNTIMO</p>	
<p>Caracterizada pelo senso do pesante e do denso. Fluxo entrecortado, que fica mais intenso (vide <i>crescendo</i>). Acordes densos. Inquietude e senso de precipitação. Como se a intimidade da temporalidade anterior fosse subitamente interrompida pela inquietação e ansiedade.</p> <p>SCHNELLER → MAIS RÁPIDO</p>	
<p>Retoma a primeira temporalidade. Sai da inquietação e retorna à intimidade</p>	
<p>Caracterizada pela combinação do gesto, mais reflexivo e circular, e do fluxo temporal mais constante e estável. A descida na melodia em <i>ritardando</i>, concluindo o gesto reflexivo e circular. <i>Pathos</i> mais sereno.</p>	

Três texturas diferentes

Nessa dimensão, a temporalidade deixa de ser meramente um tempo-fluxo ou tempo-gesto. Como é um tempo subjetivado, remete a um espaço - lugar

1. Espaço onde as coisas se sucedem num crescendo gradativo e se concluem com calma
2. Espaço de inquietação, agitação e precipitação
3. Espaço reflexivo, circular e estável

Exemplo 2 – Sonata para piano opus 11 – 4.mov – compassos 1-29

FINALE.
Allegro un poco maestoso.

187

Temporalidades

Caracterizada pelo *pathos* pesante, acordes densos, andamento rápido, do *ff* ao *sf*, movimento contrário entre as vozes, tendência ao marcial, tendência à determinação, tendência ao enérgico.

Caracterizada também pelo *pathos* pesante, *sf*, *f* e *marcato*, ataque em *stacatto*. Descida em intervalos e subida em graus conjuntos. Tendência a descida a regiões mais graves do piano. Tendência ao súbito, ao pesado e ao hesitante.

Caracterizada pela materialidade da leveza e da delicadeza – *delicato* - e por um fluxo mais constante e gradual, ascendendo em pequenos trechos, aos poucos

Texturas próximas

1. Espaço do senso pesante, denso e determinado
2. Espaço do senso súbito, pesante e hesitante
3. Espaço de leveza, constância e delicadeza

5.4.4.6 O Pathos em Schumann

Em termos fenomenológicos, o *pathos* envolve a integração do corpo com as várias *Gesthalten* ou *a priori* do tempo, do espaço e da materialidade. Após toda a análise que foi feita neste trabalho, especulo acerca de quatro predominâncias do *pathos* na música de Schumann. Utilizarei, por empréstimo, excertos que já foram comentados anteriormente neste texto.

1. Pathos onde predomina a corporalidade/materialidade densa e pesante

Exemplo 1 – Sonata opus 11 – 4. mov. – compassos 1-4

Allegro un poco maestoso.

Exemplo 2 – Phantasiestücke opus 12 – Aufschwung – compassos 1-4

Sehr rasch.

Exemplo 3 – Estudos Sinfônicos opus 13 – Estudo 12 – compassos 1-2

Allegro brillante. *al. es.*

Exemplo 4 – Phantasiestücke opus 12 – Grillen – compassos 1-7

Mit Humor.

Exemplo 5 – Sonata opus 14 – 1. mov – compassos 1-2

Allegro. *♩ = 76*

Peso Densidade Força Ímpeto

2. Pathos onde predomina um tempo-espaço subjetivado

Exemplo 1 – Cenas da Floresta opus 82 – Lugar Maldito - compassos 1-8

Ziemlich langsam. $\text{♩} = 60$

4. *pp* *pp*

Predomina o espaço-lugar, pequenas aberturas que logo se fecham, aspecto do inóspito e do vazio, um lugar que esvazia o próprio tempo

Exemplo 2 – Carnaval opus 9 – Eusebius – compassos 1-16

Adagio.

sotto voce

senza tim.

Exemplo 3 – Phantasiestücke opus 12 – Des Abends – compassos 1-20

Sehr innig zu spielen. Des Abends

p

Pedal

Predomina uma subjetividade em reflexão e dúvida. Caráter intimista e introspectivo. Tende ao sentido do devaneio. Temporalidade uniforme.

Exemplo 4 – Phantasiestücke opus 12 – Warum? – compassos 1-16

Langsam und zart.

Warum?

pp

rit.

pp

3. Pathos onde predomina um tempo-fluxo-gesto

Exemplo 1 - Kreisleriana opus 16 - peça 7 – compassos 1-4

Exemplo 10 – Sinfonia n.2 opus 61 – 2.movimento – compassos 1-6

Movimento intenso
Gestos de insistência
Obsessividade
Tendência à antecipação e precipitação
Ansiedade

Exemplo 3 – Phantasiestücke opus 12 – Traumes Wirren – compassos 1-13

Exemplo 4 – Carnaval opus 9 – Florestan – compassos 1-12

4. Pathos onde predomina um tempo narrativo

Exemplo 1 – Humoreske opus 20 – compasso 1-26

Einfach. m. m. $\text{♩} = 80$.

Exemplo 1 shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked "Einfach. m. m. $\text{♩} = 80$." and includes dynamic markings such as "p", "dim.", and "ritard."

Exemplo 2 – Humoreske opus 20 – compasso 39-50

Sehr rasch und leicht. $\text{♩} = 125$.

Exemplo 2 shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked "Sehr rasch und leicht. $\text{♩} = 125$." and includes dynamic markings such as "mf" and "ritard."

Exemplo 3 – Humoreske opus 20 – sistemas 76-77

Einfach und zart. m. m. $\text{♩} = 100$.

Exemplo 3 shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked "Einfach und zart. m. m. $\text{♩} = 100$." and includes dynamic markings such as "mf" and "ritard."

Exemplo 4 – Humoreske opus 20 – sistemas 61-63

Mit einigem Pomp. $\text{♩} = 82$.

Exemplo 4 shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked "Mit einigem Pomp. $\text{♩} = 82$." and includes dynamic markings such as "mf" and "ritard."

O Pathos é extremamente variável. Oscila desde uma tendência à representação imagética até uma afetação corpórea pura. Está ligado a uma síntese entre os elementos anteriores como tempo, espaço e materialidade e uma sensação de sequência de eventos narrados

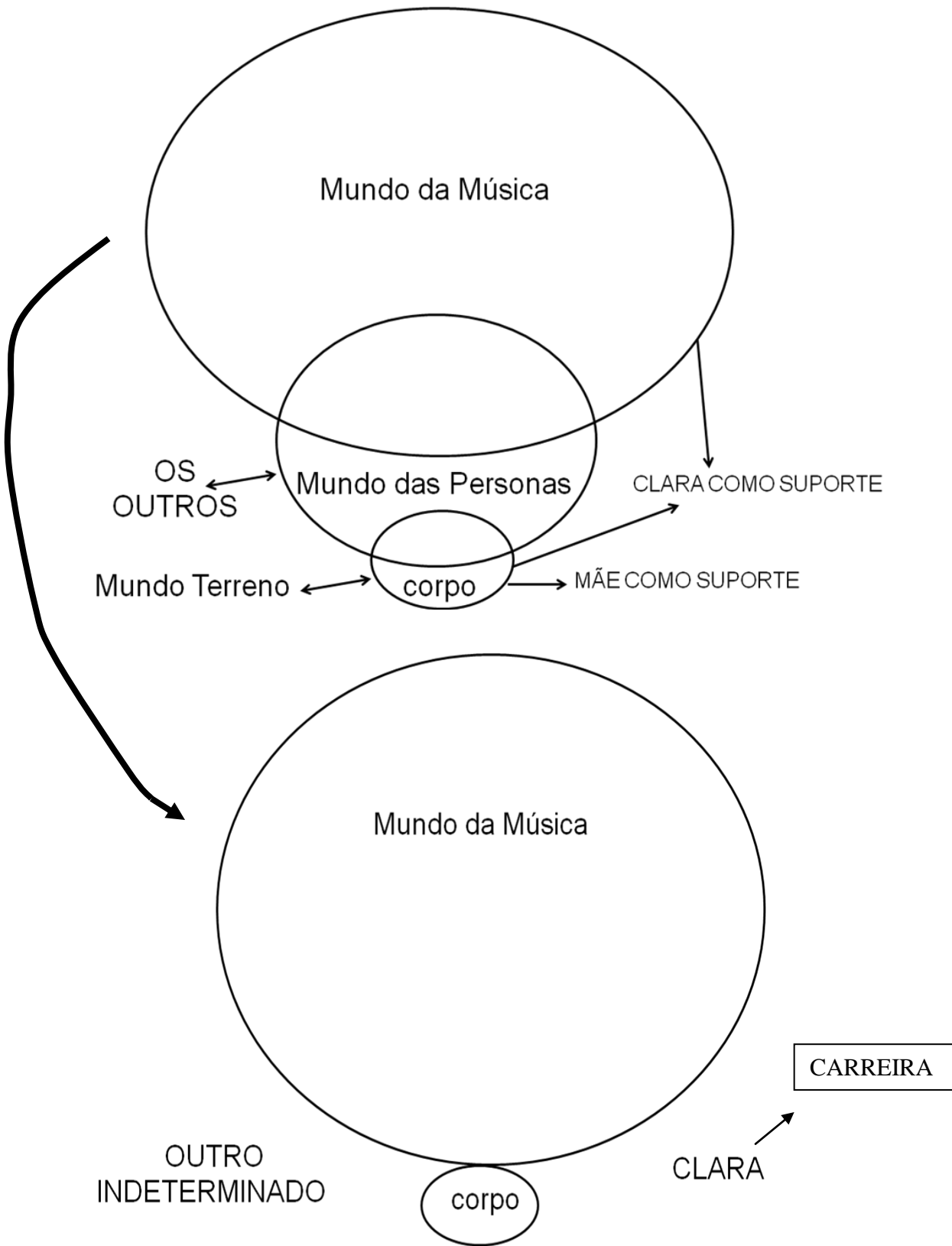
6. A crescente desproporção dos mundos

Após essa longa exposição sobre o mundo da música em Schumann e sua música, retornarei para abordar a articulação entre esses mundos na existência de Schumann. Como já colocado, três mundos irão se articular, o *mundo terreno*, o *mundo das personas* e o *mundo da música*. No caso do *mundo terreno*, seu fundamento está na corporeidade, no *si próprio* preso à gravidade do corpo. A temporalidade dentro desse mundo está paralisada pelo devir involuntário do corpo, que se institui como um *dever da morte a qualquer instante*. Em termos metafóricos é um corpo preso pelo seu peso e condenado a uma morte iminente, que ronda sua vizinhança mais próxima. O espaço e o tempo futuro são restritos e o passado é ligado a perdas – no caso da irmã que se suicidou e ao pai que faleceu em seguida. Frequentes sensações são relatadas como cansaço e depressão, mais fenômenos somáticos como dores e tonturas. Episódios de despersonalização também são relatados. O corpo não se projeta ao mundo como aparição aos outros. Medos hipocondríacos são constantes - a ameaça de ser invadido por algo que o leve a morrer. Trata-se de um modo de ser que se movimenta com dificuldade e está constante ameaçado. Necessita de um outro próximo e íntimo para ser amparado e que o ajude a se mover dentro de toda sua gravidade.

O *mundo terreno* se entrelaça relativamente bem com um outro modo de ser, o *mundo das personas*. Esse mundo fornece uma máscara de aparição ao *outro*. A corporeidade aqui é leve, porque é virtual, conferindo mobilidade. A temporalidade é mais solta e expansiva, caracterizada em termos de futuro pelo *poder-ser-vários* – no caso, personagens - e pelo *poder-ser-grandioso* – no caso, artista. Não há morte, a finitude é totalmente esquecida aqui. O que não torna esse mundo um mundo maníaco, no sentido estrito, é porque sua temporalidade está estabelecida pela possibilidade de um ideal, por um *vir-a-ser* e não por um *já-sou* na instantaneidade do presente, além também do fato dessa temporalidade estar fincada a um passado claro – não de perdas – mas de tradição – no caso, filho de um livreiro que é amante da literatura e empresário do meio editorial do qual participam os irmãos, etc. Assim o mundo das personas tem uma

historicidade clara, transita nela, por exemplo, quando Schumann decide abrir seu jornal. Nesse fato, ele aceita sua facticidade, sua tradição histórica paterna e adequa seus interesses culturais com essa tradição. O jornal é um excelente exemplo pois traz a finitude, a impossibilidade, os problemas e dificuldades práticos, etc. A perda ou saída desse mundo trouxe conseqüências graves para Schumann.

O *mundo da música* está num outro plano. Ele não empresta corpo a Schumann, ou melhor, requer uma força de presença direta ou aparição imediata ao outro, no caso do músico diante de uma platéia, diferente de um escritor que se utiliza de um pseudônimo. Ele solicita de Schumann, sem lhe emprestar máscara alguma. O mundo da música traz a dificuldade de não trazer uma tradição passada – sua família, sua cidade, suas origens, não carregam tradição alguma. Isso não é determinante, mas pesa. Schumann desenvolve seu percurso à composição, ao meu ver, como um acesso aos *a priori* do seu eu, à sua própria imanência – essa é sua escalada complicada aos céus. Enquanto o *mundo da música* está alicerçado pelo mundo das personas - através de projetos literários, através da atividade de crítico, através das demandas do jornal e das trocas com seus pares - este mundo ainda se equilibra. Quando desaparece o *mundo das personas*, ao abandonar o jornal em 1844, várias outras dificuldades reaparecem - as demandas de aparição aumentam, a finitude ressurgem com força, o amparo de Clara diminui e as frustrações pessoais se tornam evidentes - a balança toda se desequilibra. Estamos aí diante de um ser em contato mais direto com sua imanência, na sua temporalidade e espacialidade mais nua e pura, desamparado e com uma corporeidade pesada e aterrorizada pela finitude, além de incapaz de se projetar no mundo enquanto aparição diante do *outro*. A figura abaixo tenta ilustrar o que foi dito aqui.



7.A fenomenologia genética da música de Schumann

Em sua inspiração fenomenológica, a música espelha um mundo. O mundo de seu autor e o modo de ser desse mundo. Nesse momento da investigação, não falarei mais de *Gesthalt* ou *a priori* em relação a estruturas gerais e invariantes da música de Schumann, mas sim de aspectos subliminares em anterioridade à diferenciação de elementos musicais propriamente ditos. Esses aspectos em sua totalidade se remetem ao fenômeno do tempo, do espaço, da materialidade, da corporalidade e do *pathos*. Eu os chamarei de “*não-sei-o-quê-vivencial-fenomenológico-indefinível-precisamente-em-palavras*” mas passíveis de serem abordados enquanto *tendências*.

A temporalidade em relação à música de Schumann é singular. A estrutura ou módulos de Schumann traz consigo o motor do fluxo temporal que vai se desenrolar sempre de forma obsessiva. E em seu aspecto desmesurado leva a uma *tendência à autonomização do tempo*. A obsessividade seria uma dessas facetas. Outras, passíveis de serem identificadas em Schumann, seriam a compulsividade, a impulsividade, a insistência e a precipitação. Em relação a esses dois últimos, o *estar impulsionado* e o *insistir*, haveria uma corporalidade inerente ao *impulso* e uma direção do tempo inerente ao *insistir*, seria um *insistir em algo*. Em relação à finitude humana, a *tendência à autonomização do tempo* levaria à perda do si próprio, ao vazio absoluto, ao *não tempo*. Entretanto, todas essas tendências oriundas desse *tempo intenso* em Schumann reforçam um caráter de expansão, de ampliação do espaço. A espacialidade na música de Schumann estaria ligada aos movimentos, aos gestos, aos impulsos, às direções, à textura, à densidade, etc. Estes estariam correlacionados à rítmica, à harmonia, aos contornos melódicos, às inscrições dinâmicas, etc.

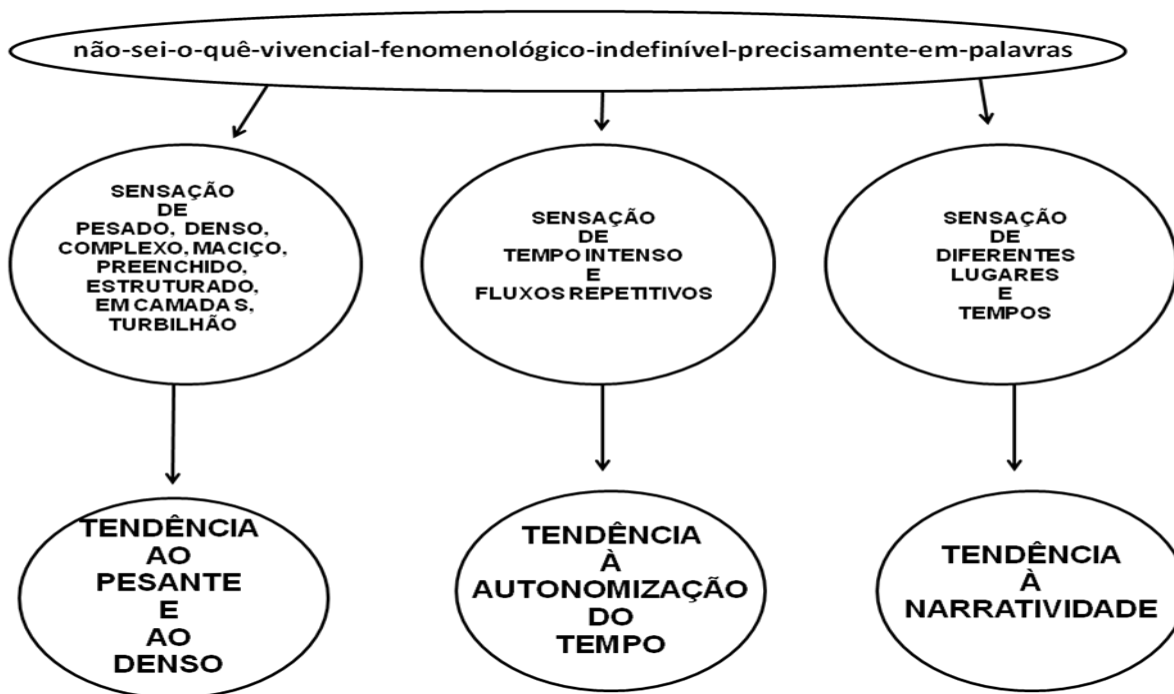
Paralelamente ao tempo e suas decorrências, um outro aspecto central em Schumann seria uma *tendência ao pesante, à densidade*. Este concerne à materialidade e à corporalidade. A música de Schumann muitas vezes *tende ao peso, à gravidade*, não obstante seus inúmeros momentos de leveza. Se pensarmos num equilíbrio entre o peso e a leveza em Schumann, encontraremos até esse equilíbrio pela construção criativa do compositor, mas em seu

fundamento último, ela *tende ao peso, à gravidade*. Em muitos dos momentos de leveza, trata-se de uma leveza no “denso”, uma leveza na “errância”, uma leveza para aliviar o *pesante*. Nesse sentido, o “leve” seria um “leve” que descolaria do arcabouço denso. Musicalmente falando, é possível que a música de Schumann tenda ao *coral figurado*. No fundo haveria um arcabouço harmônico bem estruturado, caminhando verticalmente e tendo as vozes suturadas nessa estrutura, com complexas configurações de ritmo; de repente, uma voz se descola e se destaca mais um pouco, mas o arcabouço vertical continua. Isso não resume a totalidade de Schumann mas é uma tendência que merece ser citada.

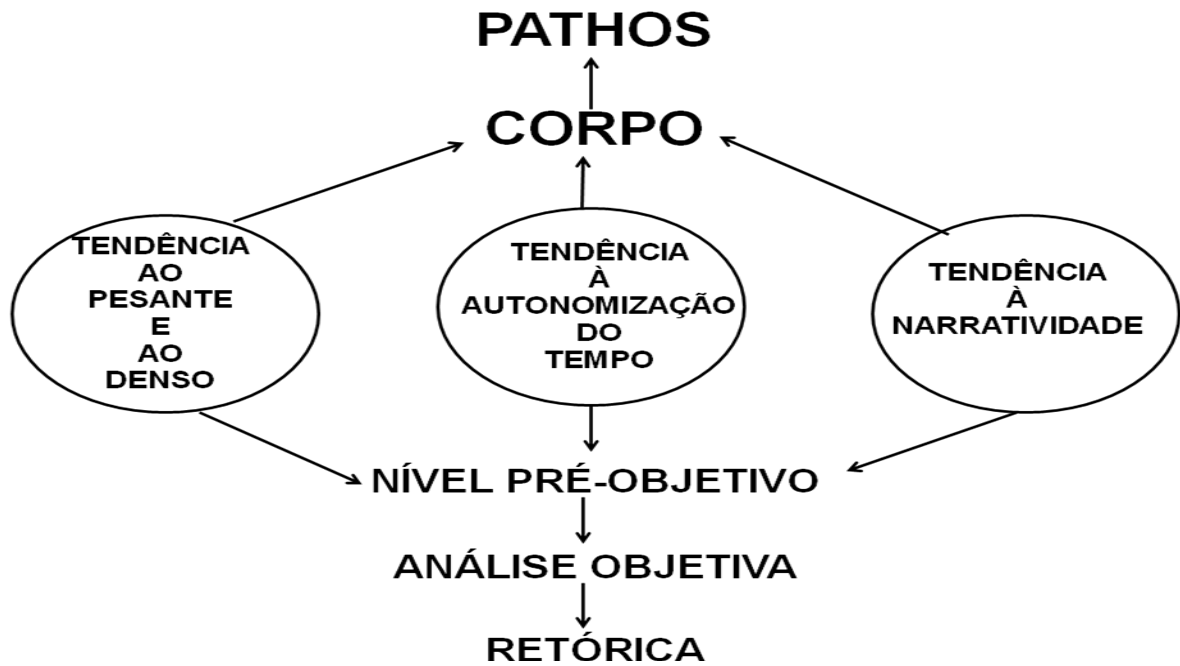
No aspecto da *tendência ao pesante e à densidade*, há corpo e matéria, e por conseqüência, *pathos*, afetação. Juntando os dois fundamentos citados, a *tendência à autonomização do tempo* e o *a tendência ao pesante e à densidade*, podemos compreender várias situações onde se misturam ímpeto, agressividade, ascensão e queda, com várias intensidades entre gravidade e leveza. Um outro aspecto é que a música de Schumann é quase sempre música de programa, mesmo quando não se propõe conscientemente a ser música de programa. Ela joga com o entrelaçamento de várias temporalidades distintas, que remetem a espaços distintos e a *pathos* distintos. Ela joga com tempo e com a gravidade do corpo. Nesse sentido, a música cria um remetimento ao passado e ao futuro, à memória e à expectativa. Ela tende à imagem, sem nunca representá-la, mas *integrada* a um entrelaçamento temporal. Na ausência de um termo mais específico, opto por denominar esse fenômeno de *tendência à narratividade*. Seria uma tendência a *viajar para tempos e lugares distintos*. Em termos páticos, o uso criativo de inúmeros recursos, como a força rítmica e a exploração de regiões tonais mais distantes, leva a extremos, do preenchimento ao vazio e à errância.

A música de Schumann traz, em nível fenomenológico, o entrelaçamento de três possíveis forças, a saber: a *tendência ao pesante e à densidade*, a *tendência à narratividade* e a *tendência à autonomização do tempo*. No fundo isso são nomes ao “*não-sei-o-quê-vivencial-fenomenológico-indefinível-precisamente-em-palavras*” e, de forma alguma, devem ser tomadas como conceito. Isso é tarefa da análise musical propriamente dita, que vai dar contornos mais objetivos e

conceituais. É interessante notar como essas *tendências* se correlacionam com os *mundos de Schumann*: respectivamente, o *mundo terreno*, o *mundo das personas* e o *mundo da música*. O *mundo terreno* é peso, é gravidade, é corpo; o *mundo das personas* é imaginação, é narrativa; o *mundo da música* é tempo, é subjetividade no estado mais puro. É nessa somatória de forças que a música de Schumann se aproximaria da desmesura, do excesso e do ilimitado. Seria o imbricamento entre a intensificação do tempo, a ampliação do espaço e a gravidade progressiva do corpo, resultando em *pathos*, afetação. A figura abaixo procurará ilustrar essa fenomenologia.



Todas essas tendências remeteriam ao corpo e, por conseguinte, chegaríamos ao pathos, à afetação. À concepção fenomenológica, que se situa em nível pré-objetivo, vão seguir as análises objetivas, não fenomenológicas, que culminarão na caracterização de uma retórica, no caso a retórica de Schumann.



8.A fenomenologia da música de Schumann em suas relações com a fenomenologia da psicose em Schumann

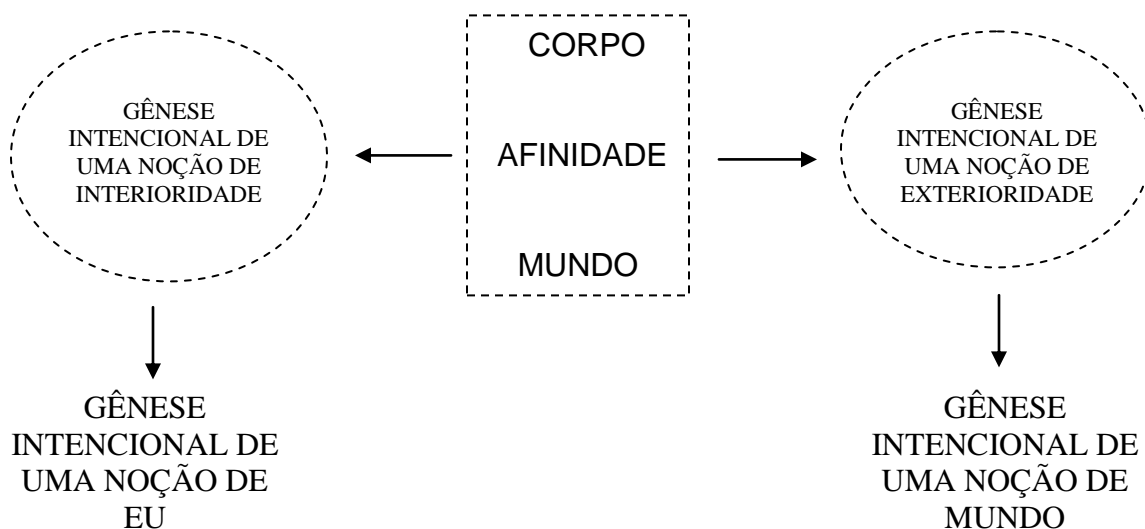
A música de Schumann reflete portanto a proporção e a desproporção entre seus mundos. E é na desproporção que temos o risco de ruptura. Nesse sentido, sua música não reflete uma psicose, sua música não é um tipo de delírio ou surto. Sua música é um mundo cujos elementos estão em constante tensão e contradição. Sua música, então, é o risco dessa ruína. Gostaria de insistir nesse ponto. Uma concepção psicogênica poderia pensar na música de Schumann como um delírio, não no sentido judicativo, mas como a liberação de núcleos autônomos do eu, obedecendo a novas e estranhas regras de sintaxe. Isso seria cabível se a música de Schumann autonomizasse de fato o tempo e rompesse com a gramática da música. Isso não acontece; sua música não autonomiza de fato o tempo, apenas tende à autonomização, e Schumann não rompe com a gramática musical, continua instituído nela. Portanto, sua música não é equivalente a um delírio, mas risco de ruptura de um mundo. A ruptura de fato que incorre no fenômeno do surto o afasta da música. Daí o fato de Schumann não conseguir compor mais adequadamente a partir de Eendenich.

Assim, a música representa o esgarçamento, a distensão quase extrema do mundo, refletindo a estrutura da existência de Schumann. O fato de Schumann fazer muitas vezes uso de acordes densos, de ritmos muito obsessivos, de fazer violações às regiões fortes e fracas do compasso, não o coloca como um completo transgressor na história da música ocidental. Schumann é mais um compositor romântico, talvez o mais genuinamente romântico, na tradição de seus antecessores e como antecedente de seus sucessores.

A psicose é quebra de fato. É perda da atitude natural. É assim um outro tipo de *epoché*, pois ao perdermos a atitude natural nos aproximamos da colocação da tese do mundo natural entre parênteses, lembrando a *epoché* fenomenológica. Enquanto a música se aproxima da noção de *intencionalidade*, a psicose se aproxima da noção de *epoché*. Esta tem como fundamento o autismo. Nesse sentido, a existência de Schumann apresenta momentos de aproximação

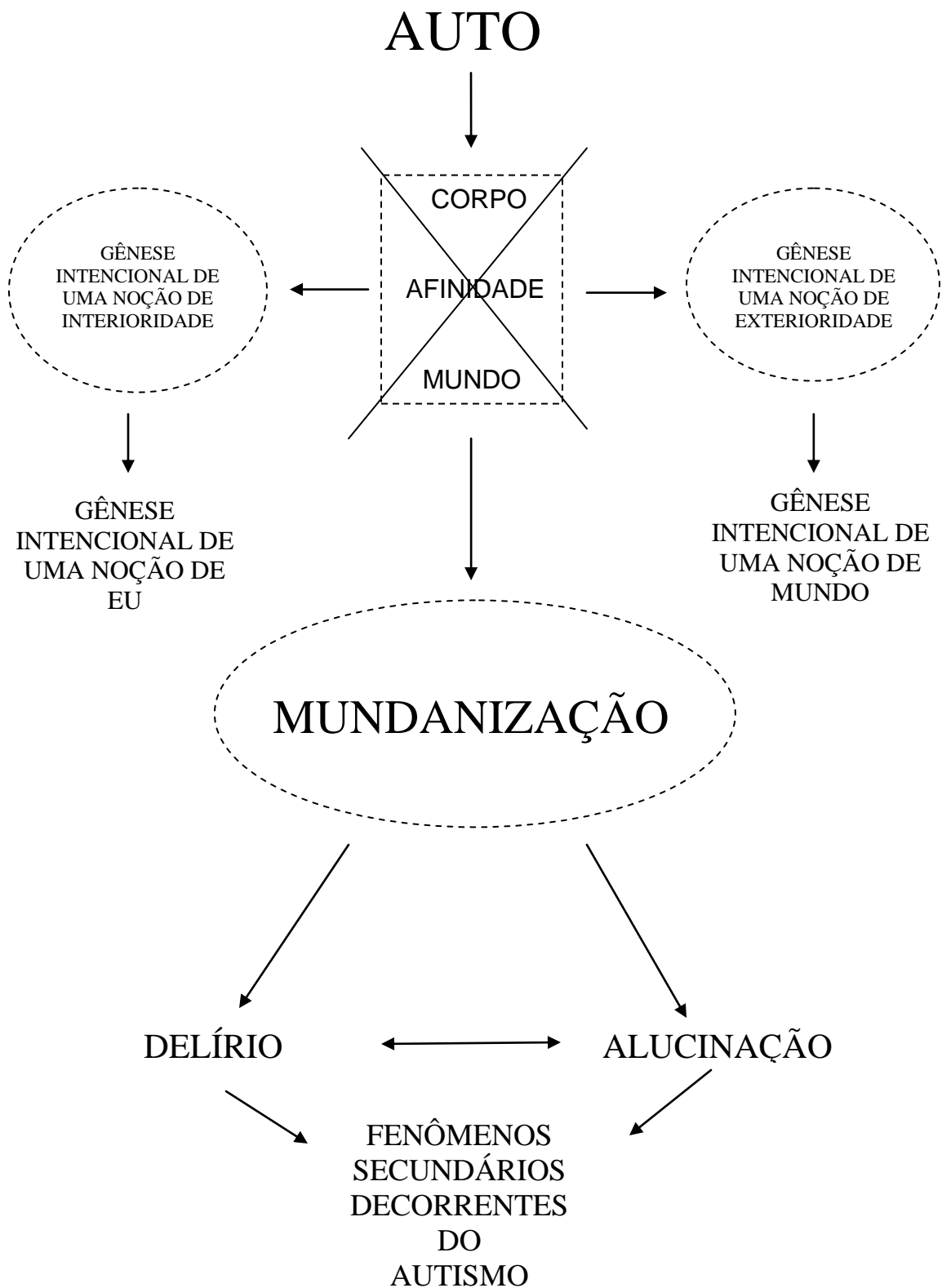
em relação ao autismo tanto de Minkowski como de Binswanger. No primeiro caso, temos um lento, porém gradativo, processo de perda de contato vital com a realidade. Talvez de forma incipiente no início dos anos de 1830 quando mistura seu imaginário com a realidade concreta ao dar nomes de personagens de seu projeto de romance, *Wunderkinder*, aos seus amigos próximos, descrevendo-os e narrando-os em seu diário, em suma, fundindo personagens e pessoas. Não se trataria aqui de uma mera nomeação de pessoas concretas, mas uma espécie de vivência de estar numa narrativa imaginária no mundo real. Uma segunda evidência ocorre em 1846, quando Schumann passa a apresentar um fenômeno de natureza ilusória, ao ouvir ruídos do ambiente como sons. Uma terceira evidência repousaria no distanciamento que Schumann demonstra durante o levante de 1848-9, sobretudo em se tratando de uma situação de potencial risco de vida e com filhos pequenos envolvidos. Mas a evidência derradeira ocorre durante os anos de 1852-3, quando começa a alucinar notas musicais e quando demonstra nítido distanciamento social que o leva a ter graves problemas de relacionamento no papel de regente em Düsseldorf. É importante ressaltar aqui que o que a psicopatologia clínica considera como mero distúrbio sensoperceptivo – no caso, a alucinação – é visto, por uma psicopatologia fenomenológica, como um fenômeno muito mais amplo e de natureza temporal e espacial. A ilusão e a alucinação seriam proporcionais ao distanciamento do contato vital com a realidade. Seria a polarização da transcendência subjetiva sobre a transcendência objetiva. Daí o chamado mundo interno ou interioridade começa a prevalecer sobre o exterior, de forma que o que era de fora passa a vir de dentro, como se fosse de fora. O autismo assim funda uma desproporção entre a subjetividade e o mundo, polarizando para a primeira. O autismo aqui empurra Schumann mais ainda para o seu interior, para a sua própria imanência. E o que se imagina quando essa crescente tendência autística encontra o *exercício da temporalidade mais interior*, no caso, a música? A música exercita as temporalidades do mundo. O autismo também. Ambos se transformam numa grande *mundanização*. Mas isso preciso ser colocado com mais profundidade para ficar compreensível. A primeira noção que pode colaborar para uma melhor compreensão é a de que existe uma

afinidade entre o eu e o mundo. A segunda noção é que o corpo não é nem sujeito nem objeto, seria um entreposto nessa relação de afinidade. Nessa afinidade, existiria uma indiferenciação entre sujeito e objeto. Podemos pensar no *quiasma merleau-pontiano*. A terceira noção seria que interioridade e exterioridade, estando dentro desse *quiasma*, estariam na mesma condição do corpo, não como entidades independentes e separadas, nem como caracterizadoras de um sujeito e de um objeto. Seriam também entrepostos dessa afinidade. A figura abaixo tenta ilustrar o que foi dito.



O autismo implicaria justamente a perda dessa afinidade. Nessa medida, o entreposto que chamamos de corpo, o *corpo-afinidade-mundo* - que se afina com o mundo, que simpatiza com ele, que se erotiza com ele – deixa de existir. Surgiria assim uma outra noção, o *Auto*. O *Auto* seria o colapso desse equilíbrio. Deixa de existir um *pressuposto de interioridade e de exterioridade*. Tudo é mundo. Daí a preocupação de não resumirmos autismo à pura interioridade. Nossa não-afinidade com o autismo é que nos impele a concebê-lo como interioridade. Mas o

autismo é uma *aparência de interioridade* que no fundo é *mundanização total*. A figura abaixo tenta ilustrar o que foi dito.



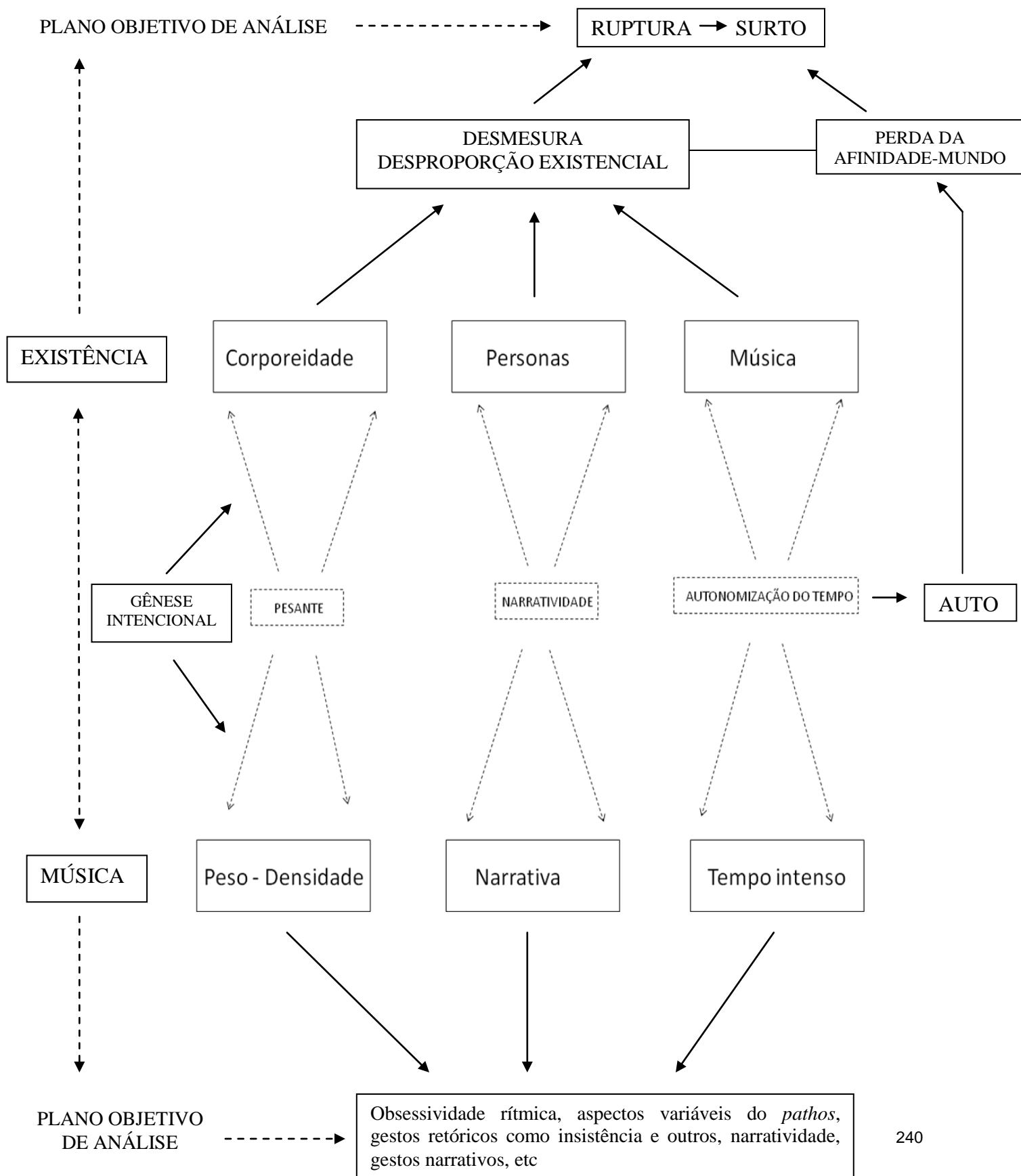
Mas aonde entraria a música nesse caso? Em Schumann, como foi exposto, sua música traz uma *tendência ao Auto*, um “não-sei-o-quê-*diffcil-de-definir-em-palavras*” que nos faz pensar numa *autonomização do tempo*, enquanto tendência. Em um dado momento, sua música e seu eu encontram o *Auto*, daí ela deixa de ser oriunda da “interioridade”, mas vivida da “exterioridade”, daí as alucinações musicais em fins de 1853 e início de 1854. Volto a frisar, não foi a música de Schumann que arrebentou e se autonomizou, foi seu mundo que colapsou. A música apenas demonstrava uma tendência. Nesse sentido, pensar na relação entre mundos dentro de uma totalidade – de um *mundo-Schumann* – e de como a existência se move nesses mundo, pode ajudar a compreender esse colapso. É aí que a noção de autismo de Binswanger entraria. Nessa perspectiva, o autismo de Schumann pode ser visto como malogro existencial, onde o *si-próprio*, no caso regido pela corporeidade frágil e pesada, se projeta no *se-fosse*, através de personagens ou máscaras do *si-próprio*, dando-lhe uma falsa presença. O outro modo de malogro existencial estaria na desproporção entre modos de ser, onde a escalada ao mundo da música culmina num plano excessivamente elevado diante de suas bases, os poucos recursos de seu mundo terreno – a música estaria numa altura muito elevada, transitando nos céus, diante de um eu tão preso à terra pela gravidade corporal. Podemos chamar isso também de *desmesura*.

Toda essa discussão acerca do *Auto* suscita uma aproximação entre os pensamentos de Merleau-Ponty, Binswanger e Minkowski em relação à complicada distinção interno/externo e a espacialidade da existência. Sobretudo em Merleau-Ponty e Binswanger, o espaço de um sujeito é espaço de um mundo e o espaço de um mundo é espaço de um sujeito. Para ficar mais inteligível, toda espacialidade de uma subjetividade é espacialidade de uma *subjetividade-no-mundo* e *mundo* deixa de ser o “mundo/ espaço externo” da ciência natural e passa a ser “mundo/espacialidade de uma subjetividade”. Assim, tanto o fenômeno do sonho, como os possíveis *mundos* de uma existência e o *mundo* a partir do sensível, como os mundos do objeto estético, teriam espacialidades autênticas. Se abrem, se fecham, se expandem, se retraem, se elevam, se

rebaixam, se iluminam, se escurecem, e todas as metáforas possíveis que fazem menção, direta ou indireta, a um possível espaço. Esses espaços não estão menos no mundo e *não são mais interiores do que exteriores*. Somos nós, na nossa ânsia de objetivar as coisas, de transformar nossas vivências em conhecimento intelectual, que separamos o interno do externo, as *coisas de fora* das *coisas de dentro*. Mas numa perspectiva pré-objetiva – de contato primordial, ingênuo e imediato – não haveria nem um fora nem um dentro, e a distinção interno e externo faria parte então de nosso *delírio representacionista*: a idéia de que o mundo – enquanto verdade do mundo - é espelhável, passível de se transformar em uma representação, em um conceito, em um conhecimento técnico. Não há *mundo de Schumann* sem Clara Schumann, sem música de Schumann, sem Eusebius e Florestan, etc. O *mundo de Schumann* não possui um espaço necessariamente “natural”, “físico” ou “geométrico”, passível de ser medido em “metros”. O horizonte deste mundo é muito mais amplo e singular, se amplia e se retrai em magnitudes diferentes do imaginável por uma visão técnica objetivista de mundo.

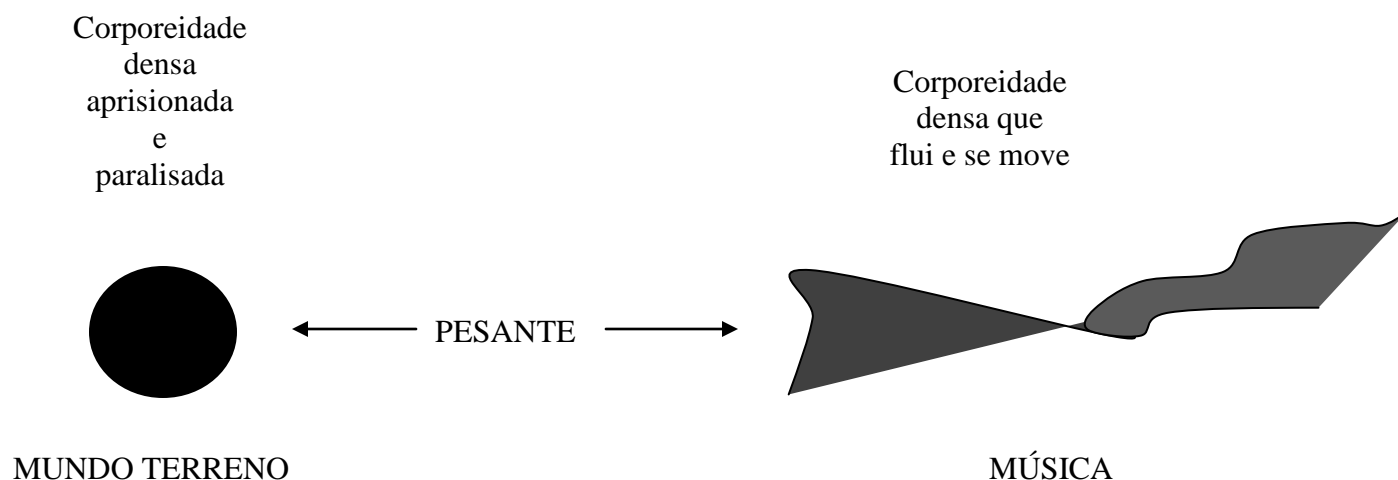
Entretanto, haveria em todos esses autores, Merleau-Ponty, Binswanger e Minkowski, uma fundação que funde ou “cola” *sujeito e mundo*. Em Merleau-Ponty essa fundação é a afinidade ou familiaridade que temos com o mundo. Em Binswanger, são os *a priori* da existência, estruturas desenvolvidas a partir de seu contato com o pensamento *heideggeriano*. Em Minkowski, é o contato vital cuja perda remete ao autismo. O *Auto* de que falo nesta tese poderia ser dito de três maneiras, conforme cada um desses autores: *perda de afinidade* em Merleau-Ponty, *desproporção entre mundos* em Binswanger e *perda de contato vital* em Minkowski.

Na próxima página, foi colocado um esquema que resume e tenta relacionar a totalidade dos aspectos estudados nesta tese.

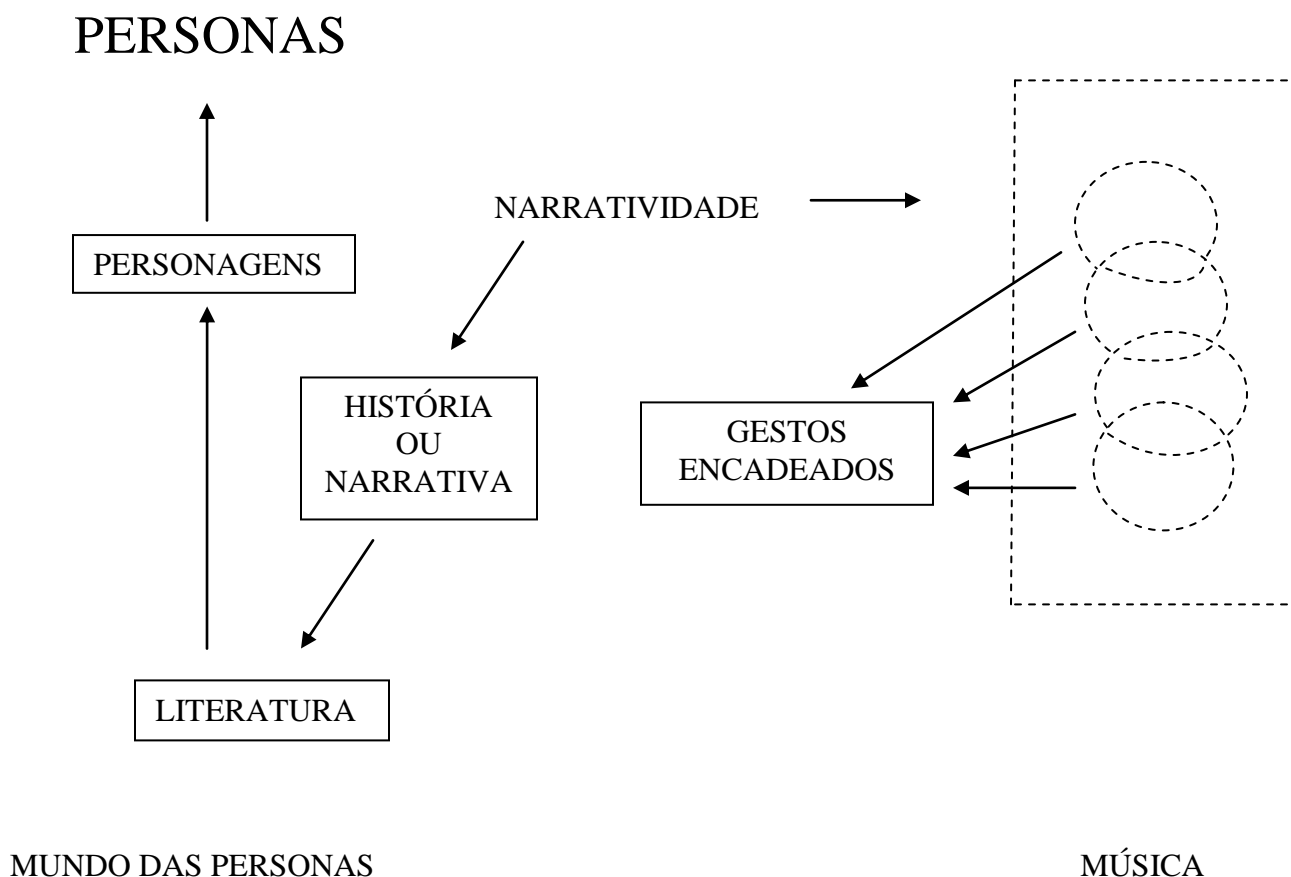


É relevante uma breve consideração sobre essas possíveis gêneses intencionais. Vou analisar cada aspecto em separado.

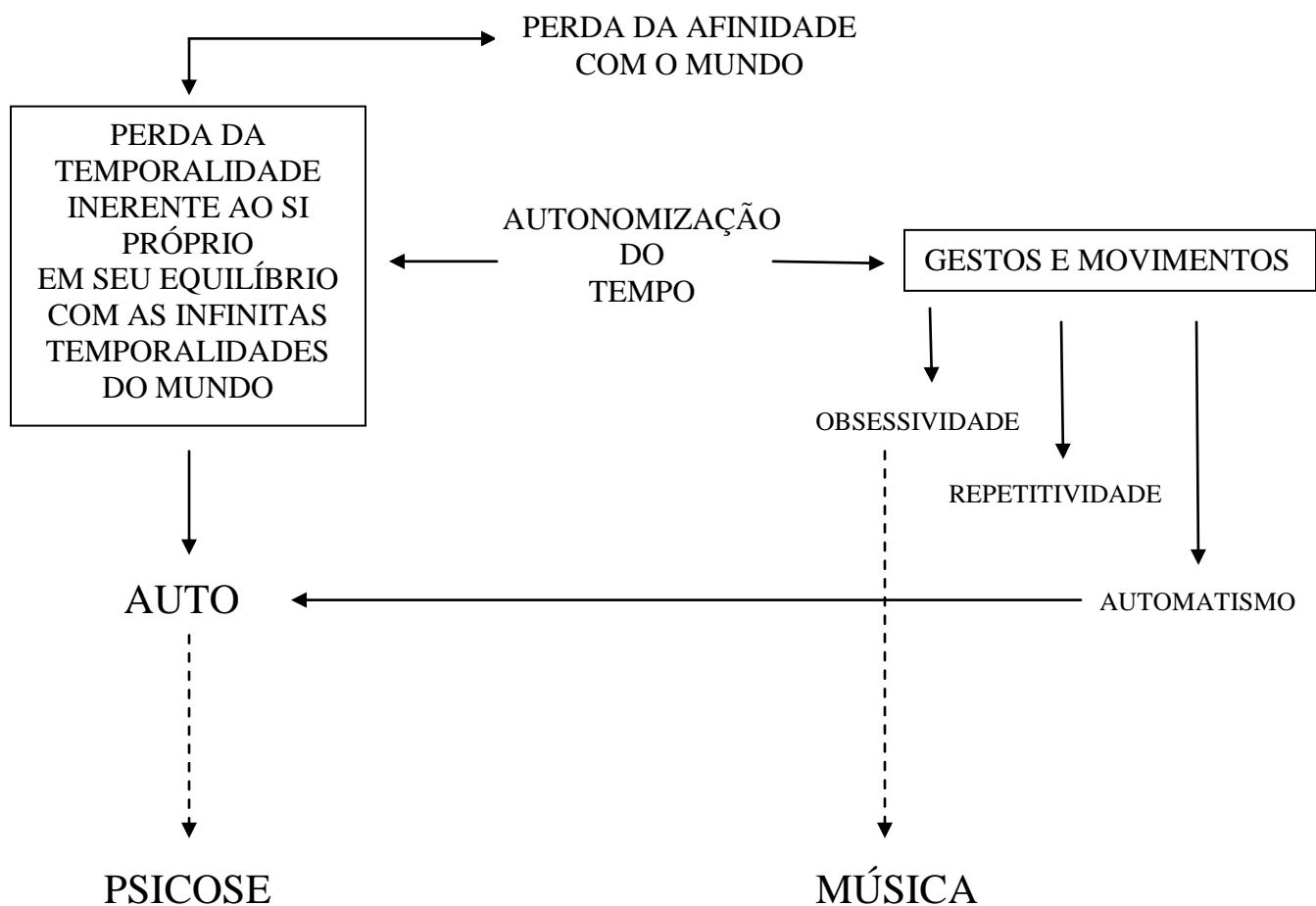
1. Pesante – no aspecto mais subliminar, o *pesante* remete à *força para baixo*, à gravidade, à tendência à queda. Expandindo devagar essa gênese, o *pesante* adquire materialidade e nos remete ao denso e pesado - uma materialidade densa e pesada. Prosseguindo, essa materialidade adquire contornos, o que remete a uma corporalidade: uma corporalidade pesada. Não se trata de um corpo físico. Podemos ser ou não pesados fisicamente, mas isso não implica necessariamente em uma corporeidade pesada. É esse peso que limita, prende e imobiliza os movimentos existenciais que implica o que estou chamando de corporeidade pesada. Mais uma vez, não se trata de um corpo físico pesado, mas um modo de ser – que sempre remete ao corporal – que está aprisionado, pressionado por algo de fora, imobilizado. Mas esse *pesante* pode adquirir nuances diferentes do mundo terreno de Schumann. É justamente o que ocorre no *pesante* em sua música. Nas texturas densas, nos acordes densos, na complexidade de sua estrutura, na dinâmica musical, o *pesante* está lá. Só que diferentemente do *pesante* de seu mundo terreno, o *pesante* na música é resignificado, traz o sentido não de um mundo aprisionado e condenado por um dever involuntário, mas, ao contrário, traz o sentido de um denso que se move, que se expande e retrai, que flui no tempo ao contrário de estar paralizado no tempo.



2. Narratividade – Aqui é mais fácil pensarmos pela polarização. Num extremo, a narratividade remonta ao contar uma história, ao relatar alguma coisa. Num caminho de retorno ou redução a uma dimensão pré-objetiva e entendendo a palavra como um gesto corporal no sentido em que Merleau-Ponty concebe a relação entre corpo e palavra, a narratividade remontaria a gestos corporais encadeados, como quando mimicamos com o corpo uma história. Reduzindo mais ainda, chegamos simplesmente a gestos. Mas esses gestos precisam ter um encadeamento, seriam gestos encadeados, com movimentos de abertura, fechamento, expansão, retração, elevação, rebaixamento, constância, inconstância, etc.



3. Autonomização do tempo – aqui a polarização ocorreria entre uma dimensão abstrata da autonomização do tempo - como perda de si e da capacidade do si próprio intervir sobre seu próprio tempo - e uma dimensão concreta – gestos e movimentos beirando o automatismo. Inevitavelmente, chegamos novamente ao *Auto*, à perda da afinidade-corpo-mundo. Interessante notarmos que a expressão em nível da corporalidade culmina, em seu extremo, no automatismo, que é uma manifestação freqüente das psicoses ao nível do corpo – exemplo: ecolalia, verbigeração, ecopraxia, etc. No que diz respeito à música de Schumann quanto à questão do tempo, esta predominou no registro expressivo da obsessividade, da impulsividade, da precipitação e na insistência violenta.



No caso de Schumann, o surto não foi a inauguração de um novo modo de ser, foi muito mais sua morte existencial e abreviamento para sua morte concreta. Quando tenta se suicidar se jogando no rio Reno no final de 1853, Schumann busca uma resolução, seu último lampejo de liberdade. A música de Schumann espelha sua marcha existencial, mostrando as potencialidades de seus mundos. Ela reflete sua liberdade diante da existência. A perda dela no surto marca, além do fim próximo dessa existência, o fim derradeiro dessa música.

9. Considerações finais

A presente tese pretendeu explorar, a partir de diversas perspectivas, a existência de Schumann. Quando se estuda a relação entre vida e obra, várias são as barreiras que podem se apresentar. E este trabalho também não conseguiu escapar a essas barreiras. A principal delas, aqui, foi em relação à música. Nesse sentido, tentei escapar ao perigo de medicalizá-la, tentando não reduzi-la a um mero sintoma. Outra dificuldade foi em relação à *transcendentalidade* em detrimento à *imanência*. Quando buscamos dizer “é isso”, objetivamos em algum momento o fenômeno e entramos em choque com o “*simples ser das coisas*”. Essa *objetivação*, por mais despretensiosa que se proponha, sempre incorre na perda de um olhar mais ingênuo. No caso das psicoses, um fenômeno incompreensível de forma geral para qualquer um que não a vivenciou, deixar de objetivar é quase impossível, por mais que tentemos. Não obstante tudo isso, a fenomenologia mostrou-se um recurso útil na aproximação entre vida e obra. Finalmente, as limitações do humano – no caso as minhas – sempre deixam as coisas incompletas, um senso de “o que faltou” ou “por que não fiz assim?”. Mas arte e existência são temas inesgotáveis e sempre desafiarão nossa onipotência pelo saber.

10. Referências Bibliográficas:

1. Ameriks, K. **Introduction: interpreting German Idealism.** In: German Idealism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
2. Bataille, G. **O Erotismo.** São Paulo: Arx, 2004.
3. Beiser, F. **The Enlightenment and Idealism.** In: German Idealism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
4. Bennett R. **Uma breve história da música.** 1a. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986: 57-63.
5. Binswanger, L. **Artículos y Conferencias Escogidas** (1961). Madrid: Editorial Greidos, 1973.
6. Binswanger, L. **Três formas da existência malograda.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
7. Bowie, A. **German Idealism and the arts.** In: German Idealism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
8. Burkholder, J; Grout, D.; Palisca, C. **A History of Western Music.** 7th edition. New York: W.W.Norton & Company, 2006.
9. Caznók, Y. Naffah Neto, A. **Ouvir Wagner: ecos nietzschianos.** São Paulo: Musa Editora, 2000.
10. Chissell J. Schumann: **Música para piano.** 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986: 7-69
11. Clifton T. **Music as heard: a study in applied phenomenology.** 1st edition. New Haven: Yale University Press. 1983
12. Coelho Jr, N. **A superação da dicotomia interno/externo nas teorias fenomenológicas de Binswanger e Merleau-Ponty.** Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental. Vol IV, n.2, junho de 2001.
13. Dowley T. **Schumann.** 2nd Edition. London: Omnibus Press, 1984.
14. Dufrenne, M. **Estética e Filosofia.** 3ª.edição. São Paulo: Perspectiva, 1998

15. Dufrenne, M. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. 2^e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
16. Dufrenne, M. **The Notion of the A Priori**. USA: Northwestern University Press: 1966
17. Freud, S. **O mal-estar na civilização** (1930). Rio de Janeiro: Imago, 1997
18. Freud, S. **Totem e tabu** (1912). Rio de Janeiro: Imago, 1999.
19. Gadamer, H. **Verdade e Método** (1960). Rio de Janeiro: Vozes, 1997
20. Goethe, J. **Correspondence between Goethe and Schiller 1794-1805**. New York: Peter Lang, 1994
21. Hartling P. A **Sombra de Schumann**. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Record, 1999: 39-332.
22. Heidegger M. **Ser e Tempo** (volume 1). 2^a. Edição. São Paulo: Vozes, 2004.
23. Husserl, E. **Idéias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica (1913)**. Aparecida-SP: Idéias & Letras, 2006.
24. Husserl, E. **Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo (1905)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
25. Husserl, E. **Meditações Cartesianas. Introdução à Fenomenologia (1929)**. São Paulo: Madras Editora, 2001.
26. Ingarden, R. **Ontology of the Work of Art**. US: Ohio University Press, 1989.
27. Inwood, M. **Dicionário Heidegger**. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2002
28. Jaspers, K. **Psicopatologia Geral**. Volumes 1 e 2. 2.edição. São Paulo: Livraria Atheneu, 1987.
29. Lépront C. **Clara Schumann**. 1a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1990: 130-1.
30. Litzmann, B. **Clara Schumann: An Artist's Life Based on Material Found in Diaries and Letters** (vol I vol II). London: Macmillan, 1913
31. MacDonald M. **Brahms**. 1a. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993: 26.

32. Machado, R. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006
33. Mauclair C. **Schumann: Sua Vida e Obra**. 1ª Edição. São Paulo: Edições Cultura Brasileira (sob organização de Mário de Andrade), sem ano.
34. Mauss, M; Hubert, H. **Sobre o sacrifício** (1899). São Paulo: Cosacnaify, 2005
35. Merleau-Ponty M. **Fenomenologia da Percepção**. 3ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
36. Merleau-Ponty M. **O Visível e o Invisível**. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005
37. Minkowski, E. **La esquizofrenia**. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1966.
38. Minkowski, E. **Le temps vécu**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
39. Ostwald P. **Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius**. 1st Edition. Boston: Northeastern University Press, 1985.
40. Robertson A, Stevens D. **Historia General de la Música**. 5a. Edição. Madri: Ediciones Istmo, 1982: 196-212.
41. Rosen C. **A Geração Romântica**. 1a. Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000: 847-928.
42. Schelling, F. **Os Pensadores**. Nova Cultural: São Paulo, 1991
43. Schiller, F. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
44. Schneider, M. **O Erotismo na música**. Diapason. São Paulo, número 4, p. 58-61, set/out. 2006.
45. Soleil J, Lelong G. **As Obras-primas da Música**. 1a. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992: 219.
46. Schumann, R; Schumann, C. **The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann**, editado por Eva Weissweiler e traduzido do alemão para o inglês por Hildegard Fritsch e Ronald Crawford. New York: Peter Lang, 1994

47. Schumann, R. **Tagebücher**. Georg Eismann (ed) . Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1971
48. Schumann, R. **Jugendbriefe**. Clara Schumann (org). Leipzig: Breitkopf und Härtel-Leipzig, 1886
49. Schumann, R.; Schumann, C. **The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann**. Gerd Nauhaus (ed), Boston: Northeastern University Press, 1993
50. Taylor, R. **Robert Schumann: His Life and Work**. London: Granada Publishing, 1983
51. Wasielewski, V.; Alger, A. **Life of Robert Schumann with Letters 1833-1852**, London: William Reeves, 1878
52. Zani Netto, A. **Florestan e Eusebius: por quê?**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 1988.
53. Zani Netto, A. **Schumann: as Sonatas opus 11 e opus 22 para piano**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)