

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

DO POEMA AO QUE SINFONIZA-SE: A IDEIA QUE SE QUER SOM

LUCIANO LOCOSELLI GARCEZ

RIO DE JANEIRO, 2012.

GARCEZ, Luciano Locoselli

Do Poema ao que Sinfoniza-se – a Ideia que se quer Som / Luciano Locoselli Garcez, Rio de Janeiro, 2012.

Orientador: Dra. Carole Gubernikoff

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestrado em Música.

1. Poema Sinfônico 2. Lieder. 3. Composição Musical 4. Transdisciplinaridade em Arte 5. Poesia e Música. 5. Música Programática 6. Processos de Criação I. Carole Gubernikoff. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Música. III. *Do Poema ao que Sinfoniza-se – a Ideia que se quer Som*.

Catalogado na fonte por:

Autorizo a cópia da minha dissertação *Do Poema ao que Sinfoniza-se – a Ideia que se quer Som*.

Assinatura

AGRADECIMENTOS

Ao homem que vi tentando atravessar a grande avenida abaixo de meu prédio em maio deste ano, bêbado e suicida, e que ajudei a salvar, colocando-o dentro da Rodoviária de São Bernardo do Campo. Não sou grato a nenhuma das inúmeras pessoas que passavam por lá e se riam, se amedrontavam com o que viam e, na sua falta de “espírito”, literalmente não sabiam o que fazer.

Este trabalho só pode ser dedicado ao olhar daquele homem quando eu perguntei para ele seu nome – e contra-dedicado a toda a Humanidade que o cercou.

“Os Símbolos são as matrizes impensáveis de todos os
nossos pensamentos, não obstante o que a nossa mente
consciente possa pensar.”

(Carl Gustav Jung)

GARCEZ, Luciano Locoselli. *Do Poema so Que Sinfoniza-se – a Ideia que se Quer Som*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é a análise criativa, dentro de um efetivo pensamento transdisciplinar, de obras do Romantismo Musical e Literário Europeu que resultaram na criação de outras obras híbridas, onde duas linguagens específicas e distintas – música e poesia – desaguaram em gêneros musico-poéticos mistos, como a *Sinfonia Programática* e o *Lied*. As peças musicais aqui estudadas foram a sinfonia *Harold na Itália*, de Berlioz, o ciclo de canções *Dichterlieb*, de Schumann, bem como as obras que lhes deram origem, a saber: o longo poema em Cantos *Childe Harold Pilgrimage*, de Byron, e o *Buch der Lieder*, de Heine. Paralela e intercriativamente aos resultados obtidos pela análise delas todas, compôs-se uma obra poético-musical-cênica resultante, por parte do autor deste trabalho, denominada *Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*. Para aprofundar as ideias de transdisciplinaridade em Arte, foram utilizados métodos de análise oriundos tanto da música quanto da poesia, isto é, as obras todas citadas foram analisadas e seus autores estudados em separado, para depois tudo ser entendido em seu estado de junção, ou seja, enquanto as obras mistas citadas. E a criação final, a peça autoral *Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*, foi já concebida num estado híbrido de pensamento e afeto, posto que o compositor tinha em mente as obras todas sem cisão.

Palavras-chave: Música Programática – Criação Poética – Lied – Criação Musical - Música Erudita Contemporânea - Transdisciplinaridade em Arte – Poesia e Música — Processos de Criação.

Garcez, Luciano Locoselli. *Of the Poem so that "Sinfonic-if" – The Idea that if it believes it's Sound.* 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The objective of this Dissertation is the creative analysis, within an effective transdisciplinary thinking, works of the Romantic Musical and Literary Europe resulted in the creation of new hybrid works, where two specific and different languages - music and poetry - resulted in music-poetic genres mixed, such as *Programatic Symphony* and the *Lied*. The musical pieces were studied here the symphony *Harold in Italy* by Berlioz, and the *Lieder* cycle *Dichterlieb*, by Schumann, even as works from which they originated, namely: the long poem made of Cantos *Childe Harold's Pilgrimage*, by Byron, and the *Buch der Lieder*, by Heine. Parallel and so intercreatively the results obtained by the analysis of them all, it's composed a work "poetic-musical-scenic" from the results obtained, by the author of this Dissertation, called *Dichterlied ou Os Diálogos da Lua (Dichterlied or The Dialogues of the Moon)*. To explore the ideas of transdisciplinarity in Art, analytical methods were used from both Music and Poetry, in other words, all the works cited were analyzed and the authors studied separately, for after all be understood in a joint, i.e., while the mixed works cited. And the final creation, the work *Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*, was conceived as a hybrid state of mind of thought and feeling, because the composer had in mind all the works without splitting.

Keywords: Programmatic Music – Poetic Creation - Lied - Music Creation - Contemporary Classical Music - Transdisciplinarity in Art - Poetry and Music - Creation Processes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – DAS OBRAS EM SEUS AUTORES	
1 – PEQUENO PREÂMBULO – BAILE DE MÁSCARAS.....	11
1.2.1 – CHILDE HAROLD’S PILGRIMAGE – ERRÂNCIAS.....	13
1.2.2 – HAROLD NA ITÁLIA – A VIOLA SÓ.....	17
1.2.3 – BYRON E BERLIOZ – TEMPESTADE E ÍNFERO.....	26
1.3.1 – BUCH DER LIEDER – IRONIA EM ROUXINÓIS.....	36
1.3.2 – DICHTERLIEB – O PIO LÍRICO DO PIANO.....	40
1.3.3 – SCHUMANN E HEINE – MAIO COMO BIOGRAFIA E FANTASIAS.....	47
CAPÍTULO 2 – DICHTERLIED - OS DIÁLOGOS EM SEU PERCURSO AO MEIO	
2.1 – PLANOS DE VIAGEM/PLANOS DE FUGA – ASSIMILAÇÕES.....	60
2.2 – MÉTODO-DIGRESSÃO, 1º MEMORIAL – UM CARNAVAL, OPUS 1.....	62
2.3 – DIGRESSÃO/MÉTODO, 2º MEMORIAL – CENAS INFANTIS.....	66
2.4 – DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PROMÚSICA DRAMÁTICA – A “CRIAÇÃO MULTIDIMENSIONAL.....	68
CAPÍTULO 3 – DICHTERLIED OU OS DIÁLOGOS DA LUA, A OBRA EM SI	
3.1 – DICHTERLIED OU OD DIÁLOGOS DA LUA – UMA ANÁLISE SUCINTA.....	70
3.2 – DICHTERLIED OU OD DIÁLOGOS DA LUA – A OBRANÁLISE COMO CONCLUSÃO, EM ANEXO	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
ANEXOS.....	86

INTRODUÇÃO

Esta Dissertação se propõe a levar a cabo as ideias analítico-criativas de que toda e qualquer análise musical ou poética deva resultar em outra obra artística. Assim, serão analisadas um par de obras que, sendo compostas pela palavra poética, resultaram em segundas obras onde duas linguagens estavam presentes, a música e a palavra poetizada, num todo. O período escolhido para a pura análise em questão foi o do primeiro Romantismo Europeu, e os autores, Byron, Berlioz, Schumann e Heine também foram buscados por sua representatividade na Cultura ocidental europeia.

Assim, tratando-se do Romantismo, onde autor e obra se mesclam e se (retro) alimentam, foram estudadas não só as peças em si, em suas linguagens próprias, mas a vida dos autores refletida nestas obras: o reflexo dessas “biografias” nas obras analisadas e o resultado de uma obra em outra, como foi o caso da poesia do *Childe Harold* na *Sinfonia Harold na Itália*. Evidencia-se, assim, como o encontro entre a palavra poética – seja ela lírica ou épica – e a música erudita – seja ela camerística ou sinfônica - possa resultar em obras tão diferentes, ou seja, num *Lied* ou numa *Sinfonia Programática*.

Sabendo que pelo fato de que dois dos quatro autores escolhidos, Berlioz e Schumann, além de escreverem e comporem, refletiam por escrito sobre suas próprias obras e alheias, o resultado final foi um “Obranálise”, denominada “*Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*”, acompanhada de dois Memoriais poético-biográfico-digressivos e de duas análises da Obra, reproduzindo os mesmos métodos usados para analisar os quatro autores e escrevendo como um autor que se analisa. O 1º Capítulo é, assim, de fato a “*palavra que sinfoniza-se*”, o 2º capítulo é uma ponte fusional, uma reflexão sobre si partido de si e dos autores, e o 3º capítulo, a própria “*ideia que se quer som*”, o resultado final da Dissertação, a “Obra”. Para esta, utilizou-se de um processo, ou melhor, de uma variante da “forma-processo” que

chamamos, sem maiores teorizações desnecessárias, de “Mitopoética”¹ – título utilizado por mim para qualificar já uma obra anteriormente composta, *O Espírito da Qoisa* (2010). Nela, na obra ao fim da Dissertação, foram reprocessadas o todo das análises, vindo à luz num montante ordenadamente caótico (um “acaso determinado pelas beiras”, de “arestas aparadas”, de “contenção de jorros”) os poemas, a música pura, o *Lied* ortodoxo, o gesto teatral, as personagens, as personas de todos os autores, um terceiro autor unificante (Laforgue), a própria dissertação anterior, a vida do autor desta Dissertação, a Astréia-Jeune, tudo numa meta-obra que é, em si, uma análise-dissertação criativa: *Dichterlied ou os Diálogos da Lua*.

Dessa forma tão abarcante, nada do que se descobriu na análise pôde ser desperdiçado, nem biografias, nem música, nem cacoetes estéticos, estilos, vida própria e alheia e real ou fictícia. A “Obra-Criativa e Multidimensional”, como a denomino, não é um método, insistimos mais uma vez e redundantemente, no sentido de oferecer procedimentos fixos de criação. Antes, o a ser criado emanou do próprio material basilar analisado-incorporado, que é também o criado, a análise, a digestão, a bricolagem, a paródia, a paráfrase e a reescritura.

Usamos como uma ponte coerente entre os autores distantes da primeira metade do

¹ “O termo “mitopoética” quer dizer fazer mitos, ou o estudo de como se fazem os mitos. Também é sabido que esse termo passou por uma série de definições, no curso da história da mitologia ou do estudo dos mitos em geral. Max Müller no seu *La Science du langage* leva a identificação direta entre mito e evolução linguística, que com o tempo levou à inserção da mitologia no esquema evolutivo geral da filosofia ocidental, ligando-a pela primeira vez, teoricamente, ao mundo fabular da infância da espécie e do indivíduo, como o dito por Jean-Jacques Rousseau no século XVIII. Como demonstrou Marcel Detienne no seu *L’Invention de La mythologie* (1981), a analogia estabelecida por Müller foi um primeiro passo para a ideia do mito como fonte imaginativa, um fenômeno com poesia e vida própria. Surgia assim a mitopoética, nos termos de então.” E, associando a “Mitopoética” ao sonho, é elucidativo o que explico sobre a peça de minha autoria “O Espírito da Qoisa”, ao dizer da mesma que “*aparentemente trata-se de uma peça “multimídia”, mas o termo é redutor e impreciso, pois o mesmo denota uma multiplicação de linguagens, uma polimorfia de meios, que é o exato oposto ao que proponho com ela. Como na “linguagem onírica” (e por que não se ocupou até hoje, com a exceção talvez única de Bachelard, do metódico em psicologia, dos Surrealistas, e poucos outros, em se entender qual seria seu código mínimo: uma “semântica e sintaxe do sonhar”?) os elementos díspares da expressão artística funcionam por si, têm seu mesmo lugar num corpus inteiriço que é o sonho: ou seja, no ato de se sonhar não se separa o som de um sonho da imagem do mesmo, não se busca o significado dele no próprio estado de estar sonhando – simplesmente sonhando, estamos “imersos” num mundo inteiro, que obedece às suas lógicas, que tem seu território, e que, principalmente, é pleno de SIGNIFICADO – quiçá, como afirmam alguma correntes da psicanálise, o essencial.*”

século XIX e do autor do século XXI a poética e a poesia do simbolista Jules Laforgue, que contém em si os procedimentos fundamentais de uma releitura criativa, crítica e livre, de obras anteriores, procedimentos que nos foram utilíssimos. Mas, quiçá, de forma mais poderosa do que qualquer símbolo, qualquer gradeado de escritura, qualquer “modus operandi”, fora a utilização da própria biografia do autor da Dissertação – e que veremos ser isso a incorporação de um procedimento criativo “romântico” – o elemento propulsor mais forte na Obra Final e, mesmo, na unificação temático-musical-estrutural, na dramaturgia e na poesia da mesma.

Olhar e absorção do objeto. Dizer e recriação do mesmo. Outro objeto e uma alteridade-referencial (paradoxo!) que só pode ser resolvido pelos meandros da criação artística. Em outras palavras, o bosque de luz ao fim da rua de calçamento de pedras preciosas ainda é, e será, decifrado, ou como queremos aqui, “analisado”, até o fim da vida do autor da Dissertação. Dissertado sim, mas em tantos outros bosques recriados, que irão da Ideia ao que se querará Som, e para tantos outros ouvidos.

CAPÍTULO 1

DAS OBRAS EM SEUS AUTORES

1. PEQUENO PREÂMBULO - BAILE DE MÁSCARAS.

O Romantismo talvez tenha salvado Schumann, ao menos por um tempo, transformando suas fantasias em miragens, seus abismos em música, seus demônios em personagens... um carnaval que mais é senão uma loucura para rir? (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 136).

Mesmo dentro dos rigores de uma dissertação acadêmica, entranhado em suas “amarras de dizer” próprias, é necessário ao autor aqui também se imbuir do estilo no qual fala, estar nele para dizer dele, já que desde e já desse capítulo em diante tudo se fará na condição de análise, vida e obra de outros autores, que resultou adiante em uma autoanálise, própria vida do autor relida e uma quinta obra original.

Assim, poderíamos criar, para tal efeito aqui e para entender o processo de “eco”, inúmeras analogias com outras áreas dos Saberes, Ofícios e Artes de forma livre e com líquidas, mas não levianas “licenças poéticas”.

Ouvir o que Byron tem a dizer de suas ondas sobre um mar ou sobre si próprio como aventura fictícia, e entendê-las, identificando-se com e crendo nelas. De volta para ele, dar-lhe suas ondas, cridas ou não, sob um olhar contaminado de criatividade de um analista-criador, o autor da Dissertação.

Da fantasia schumanniana que sempre fora de tónus elevado, do Sublime sobre o Todo – no Éter, como se dizia em seu Tempo então - mas que exatamente e ao avesso-equivalente redundava numa Máscara de mortal vazio e ironia tristíssima.

Da vida e arte em Berlioz, exaltada; em Heine, decodificada com um microscópio ridente ou lírico: uma “vidaobra” em interação perpétua, de *Ideias-Fixas*, movimento e canções paginadas em livros.

Procedendo-se dessa forma orgânica, ao se demorar na análise pormenorizada de uma peça musical, parecendo assim que se está diante de um preciosismo analítico inútil, devemos lembrar que tanto Schumann quanto Byron eram incansáveis lapidadores formais de suas próprias obras, recompondo-as em filigranas de expressão – e iremos atrás delas. Mas se, pelo contrário, é uma biografia que parece estender-se em demasia, é porque um Berlioz assim o fez por escrito, e decerto não o fez pouco – leiam-se suas Memórias, por exemplo.

Incorporamos, pois, a própria forma de escrita dos autores, mas, também, de como se escreveria sobre eles aqui se com eles estivéssemos aqui, entre a *paródia* e a *paráfrase* sem entanto deixar de lado o supracitado rigor clarificante de uma Dissertação e, repetindo, fundindo tudo na própria dicção de escrita de quem escreve a Dissertação.

Evidentemente que os recursos múltiplos da paródia e da paráfrase foram utilizados aqui de forma extrema. Sobre esses recursos poéticos, Affonso Romano de Sant’Anna aponta-nos interessantes definições literárias e também musicais, o que é justamente a ideia dessa Dissertação e principalmente uma das “vias” composicionais da obra ao fim da mesma:

“O dicionário de literatura de Brewer, por exemplo, nos dá uma definição curta e funcional: *‘paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: pára-ode)’*. Essa definição implica o conhecimento de que originalmente a ode era um poema para ser cantado. Por isto, Shipley, mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a ideia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. A origem, portanto, é musical. Em literatura acabaria por ter uma conotação mais específica. O próprio Shipley (...) discrimina três tipos básicos de paródia: a verbal, com a alteração de uma ou outra palavra do texto; a formal, em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; e a temática, em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor. Já a paráfrase seria um tipo de *“atividade que se aproxima do que em música se chama de arranjo, ou do que também se chama de intérprete. No arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um coautor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de invenção.”* Assim, citando Beckson e Ganz, nos diz que ela seria *“a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita e pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil.”* (SANT’ANNA, 2008)

Reafirmando, assim, em outras palavras e estruturas musicais, as mesmas palavras e estruturas musicais, em sons e sentidos diversos e lembrando que o Baile de Máscaras – a obra para piano solo Carnaval opus 9, de Schumann - continha seu “Chopin” e sua “Clara”, os toques, retoques e dicções deles. Mas era sempre Schumann ali, como aqui estará sempre um autor criador em sua pessoa irredutível – melhor dizendo, um Poeta-Compositor.

1.2.1 - CHILDE HAROLD'S PILGRIMAGE – ERRÂNCIAS.

Diziam os murmúrios e os rumores
 Que por Potiômkin fora envenenado;
 Os mais doutos falam de tumores,
 Exaustão, ou desordem desse estado;
 Alguns, uma mistura de humores
 Que no seu sangue havia se entranhado.
 Outros tinham razão menos estranha:
 “Era só o cansaço da campanha.”
 (BYRON-CAMPOS, 2009, pág. 71)

Na viagem que fizera de Gibraltar a Malta, junto a seu amigo Hobhouse, Byron começou a conceber seu longuíssimo poema, o *Childe Harold's Pilgrimage*:

Byron refugiava-se na companhia muda das ondas e das estrelas simplesmente porque temia os homens. Somente por adotar uma atitude que lhe era natural, ele a mantinha por considera-la nobre. Olhando a proa do navio cortar as águas achava que cada onda o afastava mais de suas desgraças. Ainda pensava na sua juventude fracassada, mas como se fosse a de algum estranho (grifo meu). Por que não escreveria ele um poema sobre essa peregrinação? (...) Imaginava ele um herói que tivesse o antigo nome da sua família, Childe Burun, e que seria Byron(...). (MAUROIS, 1966, p. 236)

Assim começava o embrião do poema cuja personagem central seria um dos maiores referenciais arquetípicos do herói romântico do séc. XIX e mesmo ainda hoje, posto ser a grande novidade do *Childe* justamente a fusão intrínseca, orgânica, de uma prosa que se fazia em poesia e uma poesia que soava com em prosa – um misto, enfim, entre vida e obra, autor e criação, mas que ia muito além do confessionalismo lírico: Byron punha no *Childe* todas as formas em que um “Eu” pudesse se manifestar estilística e dialogicamente, isto é, através deste “Eu” projetado na natureza e a mesma nele, de um “Eu” que pára o discurso e pensa sobre si, de um “Eu” que injeta abruptamente uma anedota em um verso, um chiste sagaz, um ataque pessoal a alguma personalidade ou fato. Assim, o grande herói clássico dos poemas épicos tradicionais se esvanece em facetas díspares, e aqui podemos falar exatamente do nascimento de um anti-herói moderno, pois que este “Childe-Byron” não é ele exemplar nem exemplo, sendo antes um viajante melancólico levado pelas ondas, ódios, amores, memórias,

a seguir adiante, como se a própria viagem, em que Byron disfarça mal a ideia de um obstinado desgoverno de sua própria vida, fosse seu objetivo. Um compulsivo movimentar-se, mas afastado e observador de seu em torno, que ora pode ser grandioso, ora mesquinho ou, por vezes, épico e melancólico ao mesmo tempo.

Childe Harold's Pilgrimage (Peregrinação de Childe Harold) teve sua publicação entre 1812 e 1818, e fez a fama europeia imediata do autor, tornando-o não só um dos mais conhecidos poetas ingleses de seu tempo, como também da literatura ocidental da primeira metade do século XIX. O *Childe* estará composto na chamada “estrofe spenseriana”, ou seja, oito pentâmetros em pés iâmbicos (acento forte e fraco nas sílabas) seguidos por um alexandrino (de doze sílabas), sendo urdido em rimas ABABBCBCC.

Damos a seguir dois exemplos do *Childe Harold* que ilustram à perfeição esta ambivalência entre o grandioso, o épico, o heroico mesmo, e aquilo que Augusto de Campos chamará de “as subversivas digressões – os ‘subversos’ de Byron – que mais interessam à perspectiva moderna” (CAMPOS, 2009).

Friso, porém, que usaremos para as análises aqui nesta Dissertação sempre as melhores traduções disponíveis em português, sendo esta escolha também uma das razões de inclusão das mesmas no corpo do trabalho. Quando necessário, será feito uso do texto original traduzido literalmente, e, ainda, de trechos do texto na língua oriunda sem tradução e em paridade com a mesma tradução, por conta da melopeia (som das palavras) e jogos sonóricos.

113

*I have not loved the world, nor the world me;
I have not flattered its rank breath, nor bowed
To its idolatries a patient knee –
Nor coined my cheek to smiles, nor cried aloud*

*In worship of an echo; in the crowd
 They could not deem me one of such; I stood
 Among them, but not of them; in a shroud
 Of thoughts which were not their thoughts, and still could,
 Had I not filed my mind, which thus itself subdued.*

113

O mundo eu não o amei, nem ele a mim;
 Não bajulei seu ar vicioso, nem dobrei
 Aos seus idólatras o joelho do sim. –
 Meu rosto não abriu risos ao rei
 Nem repetiu ecos; a turba, eu sei,
 Não me inclui entre os seus. Vivi ao lado
 Deles, porém sem ser da sua grei;
 E à mortalha da sua mente atado
 Estaria se não me houvesse precatado.

(Tradução de Augusto de Campos)

Vemos o Mundo neste trecho “digressivo” representado em seu aspecto sórdido, pela visão do poeta distante-participante. Mas não nos enganemos quanto ao direcionamento desta voz: este Mundo é humanizado, ou melhor, antropomorfizado, um recurso que Byron usará durante todo o *Childe* para estabelecer um diálogo direto ou indireto com ele. Vemos isso escrito nesta atmosfera estúpida de “idólatras”, “turba”, tudo como num reinado de algum imperador medíocre, de também medíocre reino e reinados.

Há de se ressaltar também a recusa a participar dessa Humanidade, vendo-a, no entanto, como algo muito próximo e friamente julgada mas, de novo e paradoxalmente, com o seu Eu Poético apartado dela. O *Childe* em si é, assim, o protótipo do homem eleito por seu

“gênio” e que vê a miséria humana com mais acuidade que a própria Humanidade, mas é completamente impotente frente a ela, já que este herói desdenhoso aparta-se de tudo participando deste “tudo” , num mal disfarçado “aristocratismo” que lhe conduz a um julgamento mordaz e impiedosamente irônico.

Assim, o amor aos elementos naturais do mundo, das grandezas indomáveis da Natureza e de até algum lirismo redentor, vistos nos outros *Cantos* do *Childe*, são agora substituídos por um Eu compactado e repleto de recusas, num olhar fixo e analítico sobre tudo, mas evidentemente melancólico pela total incapacidade de se desvencilhar do objeto negado.

180

*His steps are not upon thy paths, - thy fields
 Are not a spoil for him, - thou dost arise
 And shake him from thee, the vile strength he wields
 For earth's destruction thou dost all depise,
 Spurning him from thy bosom to the skies,
 And send'st him, shivering in thy playful spray
 And howling, to his Gods, where haply lies
 His petty hope in some near port or bay,
 And dashest him again to earth: - there let him lay.*

180

Do passo do homem não há traço em teus caminhos
 nem são presa teus campos. Ergues-te e o sacodes
 de ti; desprezas os poderes tão mesquinhos
 que usa para assolar a terra, já que podes
 de teu seio atirá-lo aos céus; assim o lanças
 tremendo e uivando em teus borrifos escarninhos

rumo a seus deuses – nos quais firma as esperanças
 de achar um porto ou angra próxima, talvez –
 e o devolves a terra: - jaza aí, de vez.

(Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos)

Novamente Byron dá-nos um mar homem ou fera, ou mesmo as duas coisas juntas, uma Natureza como um inimigo próximo, mas também uma duelista para quem se perderá o jogo da esgrima. Porém, sua posição frente ao adverso aqui não é mais sarcástica como no exemplo anterior – antes, é épica e cheia de coragem, sem nunca perder o olhar fixo para o que se está vendo. A derrota, sem viço entrevista, já surge nos primeiros versos com “Do passo do homem não há traço em teus caminhos/ nem são presa teus campos”. Esta natureza é imensa, maior inclusive que os “deuses” inertes da humanidade, que parecem estar unicamente contidos nas preces humanas, e não no céu físico, natural – este sim, pertencente ao “real”.

À praia, terra-praia, o homem será “devolvido”, homem e escolho, numa força imagética que lembra as explosões quase visuais dos compassos intermediários do *Harold na Itália* de Berlioz, antes da entrada da *Ideia-Fixa*, que bem veremos na análise adiante.

Portos, deuses, poderes humanos – o que é o homem perto do céu ou da areia muda em que será lançado? A própria terra é um túmulo para as pretensões minúsculas do ser humano ao fim do poema: “and dashsest him again to earth: - there let him lay”.

1.2.2 – HAROLD NA ITÁLIA – A VIOLA SÓ.

Na Itália, Berlioz percebia a condescendência com a qual era tratado por Mendelssohn e se vingava à sua maneira. Uma vez, colocou no piano a partitura de “*Ah, l’ho presente ognor*”, a ária de Astréia da pouco conhecida *Telêmaco*, de Gluck. Quando Mendelssohn chegou, deixou-o tocá-la acreditando que fosse de Bellini, e ele a cantou com todos os maneirismos italianizados de um Rubini cantando no Théâtre-Italien. Só então é que Berlioz perguntou: “É assim que vocês interpretam Gluck na sua terra?”. Essas brincadeiras irritavam Felix (Mendelssohn). (COELHO, 2009, p.146)

A sinfonia *Harold na Itália* foi composta no período mais calmo e menos cheio de atribulações da vida de Berlioz, na época imediatamente após seu casamento com a atriz

Harriet Smithson, quando ainda havia uma pequena aldeia nas cercanias de Paris chamada Montmartre, repleta de moinhos e próxima da grave Igreja de São Pedro. Para lá, atrás de sua apascentadora calma, e distantes da balbúrdia dos movimentados ventos vindos da grande Paris, acorriam os amigos do compositor: Balzac, Chopin, Alexandre Dumas e Gautier, entre outros e, nessa atmosfera de discussões artísticas sempre estimulantes, ele escreveu aquela que é considerada a mais “comedida” e “equilibrada” de suas sinfonias, por grande parte dos musicólogos e analistas de sua obra. Sobre esta *Sinfonia*, nos diz Hugh Macdonald:

Paganini convidou Berlioz para um trabalho em que poderia exhibir suas capacidades em uma excelente viola Stradivarius, e obviamente tinha em mente um concerto; mas de fato, ele nunca tocou a parte do solo, achando o primeiro movimento “muito cheio de pausas”. Mais tarde ele, generosamente recompensou-o pelo trabalho, dando a Berlioz 20.000 francos. (MACDONALD, 1969, p.34)

Ou seja, uma excelente encomenda que serviu a Berlioz para organizar, em sua fantasia criadora musical, o que havia trazido vivencialmente da viagem à Itália...

Harold na Itália está organizada em quatro movimentos, dentro do padrão de movimentos da sinfonia clássica, e cada um deles possui uma ethos próprio que se ligará ao outro pela técnica inventada por Berlioz chamada de *Idée-Fixe*. A *Ideia-Fixa*, que é simultaneamente um tema claro e facilmente perceptível em meio ao discurso musical, e que serve para dar organicidade ao movimento em si e para liga-lo mais desenvoltamente com os outros, é também uma “personagem”, em termos literários, porque delineia claramente a imagem de um “alguém real dentro do discurso” - no caso aqui, o próprio Harold-Berlioz - dentro da sucessão de “eventos” que a obra possuirá. Cabe aqui dizer que essa “invenção” de Berlioz teve precedentes embrionários nas óperas de Carl Maria Von Weber e Gluck, mas como termo de transposição exata entre uma ideia literária para uma musical será um fato inédito esteticamente na História da Música, até a composição da *Sinfonia Fantástica*, obra anterior de Berlioz, em que ele utiliza pela primeira vez a sua *Ideia-Fixa*.

Sobre ela, cabe aqui um parêntese clarificador. Embora sendo um assunto espinhoso para os musicólogos até os dias de hoje, em especial entre os “berliozistas” e os “wagnerianos”, é um tanto óbvio que a tematização de uma personagem na música advinda da história a ser narrada e contida especificamente dentro de uma melodia fora aproveitada por Richard Wagner depois, quando se sua criação do *Leitmotiv*. Ora, pois além de ser amigo de Berlioz e conhecedor da obra deste, Wagner, tendo estreado sua *Rienzi* em 1840 - o ano considerado pelos biógrafos de Berlioz como o “meio de sua carreira” como compositor - acompanhava com atenção a vida musical deste último, estando inclusive em muitas das

execuções de suas obras. Neste mesmo ano de 1840, por exemplo, Wagner esteve presente à estreia da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal de Berlioz*, e escreveu no jornal *Abendzeitung* que a mesma seria: “nobre de uma ponta à outra, e seria lembrada pela sua inspiração enquanto houvesse um país chamado França” (COELHO, 2009, p. 238). Assim, nas cartas endereçadas a Liszt, amigo em comum a ambos os compositores, Wagner alterna admiração, ironia e mesmo inveja por Berlioz – e nas cartas ao mesmo Liszt, Berlioz faz tal e qual em relação à Wagner... Estes claros indícios, pois, nos mostram o quanto o compositor alemão estava ciente das evoluções técnico-instrumentais e mesmo formais de Berlioz, e do quanto ele mesmo lhe era devedor enquanto compositor.

Porém, se em forma de estruturação geral no discurso musical a *Ideia-Fixa* se assemelha em tudo ao Leitmotiv, na constituição interna de suas ligações elas são radicalmente opostas: a *Ideia-Fixa* é um tema fechado em si, de começo e fim claros, de aparição elucidante de uma ideia-tema quando estando presente em uma sinfonia e é, no final das contas, uma melodia que pretende ser reconhecida, mesmo que “alterada” - transposta em seu tom, reorquestrada, ornamentada e reapresentada em seus contornos básicos - no decorrer da obra, em sua inteireza. Pode ocasionalmente ser fragmentada ou estendida, mas nunca se perde auditivamente o seu perfil melódico originário. O que não se constitui exatamente no pressuposto do Leitmotiv, que é estruturado para sofrer, já de antemão e num ato criativo micro-estruturador, dentro de si mesmo, inúmeras variações, distensões, transposições, fragmentações laceradas e alusões. Parece-nos, aqui, que se uma – a *Ideia-Fixa* – é a encarnação da própria personagem em sua inteireza egóica, que lhe dá uma fala completa dentro do drama quando de seu surgimento, e que esta está sempre em relevo contra um pano de fundo que será a tessitura orquestral, a história a ser contada, a forma musical, o Leitmotiv já surge como um aspecto integrante do discurso no Drama Musical Wagneriano, e a personagem é uma linha de força que susterrá o porvir da história inteira, junto das outras linhas de força num dizer plural, até o fim da narrativa da ópera a qual pertence.

Esclarecidos então os dois procedimentos musicais, podemos entrar, e só assim, na poética de Berlioz, pois que a *Ideia-Fixa* é uma das bases constitutivas absolutamente distintas de seu método composicional. E em *Harold na Itália* ela surge ainda mais organizada, como nos diz o próprio compositor:

Tal como na *Sinfonia Fantástica*, um tema principal (a melodia da viola na abertura) é reproduzida ao longo da obra. A diferença é que enquanto na *Sinfonia Fantástica* a *Ideia-Fixa* se mantém presente com uma apaixonada obsessão em cenas que são estranhas a ela e que lhe desviam o curso, a melodia de *Harold* está sobreposta às outras vozes da orquestra, e contrasta com elas em andamento e caráter, sem interromper seu desenvolvimento. (COELHO, 2009, p.210).

Harold na Itália está dentro de um conjunto de “cenas” poético-musicais, que se dividem em:

I: *Harold aux montagnes* – Harold nas Montanhas. *Adagio, Allegro, Tempo I*.

II: *Marche des pélerins* – Marcha dos Peregrinos. *Allegretto*.

III: *Sérénade* – Serenata. *Allegro Assai – Allegretto*.

IV: *Orgie des brigands* – Orgia de Bandidos. *Allegro Frenetico – Adagio – Allegro*.

Mas entendamos o que move o ato compositivo nessa e em todas as obras dramáticas ou não explicitamente dramáticas, porque todas as sinfonias de Berlioz assim o são. O que vemos escrito logo abaixo do título da *Sinfonia* na partitura é *Harold nas Montanhas – Cena de Melancolia, de Felicidade e de Alegria*. Para além das evidentes oscilações de humor byronistas-berliozianas aqui explicitadas, a palavra chave para tudo é Cena. Porque um compositor que tenha por impulso a criação de uma obra derivada da palavra falada, contada ou lida, a fará como se estivesse num palco simbólico, exemplo de Berlioz, ou na reclusão do mais extremo e concentrado lirismo, que é como veremos mais adiante com o exemplo de Schumann. Então, o que parece ser incompreensível para a maior parte dos críticos detratores das obras de Berlioz é justamente essa concepção simples de música como cena, e não só de uma música que evoque uma cena. Cumpre lembrar que a formação acadêmica do compositor se deu no austero Conservatório de Paris, sob o olhar pétreo-helênico de Cherubini, mas a tal fato se deve somar a influência de seu professor dileto, o operista e compositor de música sacra Jean-François Lesuer (1760-1837), que instilava nele o gosto pelas grandes cenas musicais, mais o montante obsessivo de leituras literárias que Berlioz acumulou por toda a vida (de Virgílio a Shakespeare, como veremos adiante), e também de seus contemporâneos poetas e escritores Gérard de Nerval, Victor Hugo, Dumas, Gautier e outros. Em um fragmento de conversa entre Lesuer e um Berlioz ainda aluno, temos a chave para o que o guiará por toda a vida como músico-criador:

- Ah, monsieur Le Sueur (...), julgo absolutamente ridículos esses autores venezianos e napolitanos que compõe com idêntico estilo e igual fecundidade óperas para os vivos e missas para os mortos!

- Sim – respondia o mestre – um verdadeiro artista (...) deve compor um partitura que convenha ao tema escolhido. Gluck elevou a música a sua verdadeira função, que é a de contribuir com a poesia para a expressão dos sentimentos, liberada de adornos supérfluos. Gostava de dizer, e tinha razão o autor de “Alceste”, que compondo era antes de tudo pintor e poeta. (MARCHEUX, [s/d], p. 159)

“Pintor e poeta”, mas também dramaturgo, porque como a anteriormente exposta explicação da *Ideia-Fixa* sugere, trata-se de uma personagem que se move e que convence tanto por seu lirismo quanto por sua “ação” dramática: hora está brilhantemente exultante, hora triste e inconsolável, hora vê-se apenas uma breve aparição dela no palco. Isso serviria para justificar aos nossos olhos toda a intenção composicional de Berlioz, principalmente nesta fase de alargamento de horizontes analíticos da Pós-Modernidade, local histórico do hoje-agora onde vemos as artes se mesclarem trans-artisticamente. Assim, a forma musical em suas mãos não é apenas derivada da poesia, da pintura ou do teatro, é a própria poesia, pintura e teatro isomorficamente recriados em música. Trata-se de uma “Cena de Melancolia, Felicidade e Alegria”, e não simplesmente de uma partitura onde se lê como regra de execução estampado “Com Alegria”, como um compositor de música pura de então decerto escreveria ao início de uma obra sua.

Como dissemos pormenorizadamente antes, o herói byroniano estava na ordem do dia nos tempos de Berlioz, era mesmo o proto-herói de sua Época. Então, fusionando a si mesmo ao personagem do *Childe Harold*, Berlioz dá-nos uma *sinfonia programática* em que, mais uma vez em sua obra, as regras clássicas da forma e da harmonia não são postas de lado, mas forçadas ao limite de sua própria concepção estética.

Para podermos nos ater a uma concepção mais rigorosa da obra em seu caráter musical e poético, optamos obviamente por não analisar a *Sinfonia* inteira, mas sim o movimento que nos parece mais ilustrativo. Assim, tomaremos o Primeiro, que começa por um Adagio e que tem por alusão descritiva *Harold nas Montanhas*, e as *Cenas de Melancolia, de Felicidade e Alegria*.

Lemos na partitura que a viola, isso é, a personagem, deve estar “em primeiro plano, próximo ao público e isolado da orquestra”, exatamente como o *Childe* de Byron a observar as montanhas e nelas andando, sem ser participante ativo, pois que dele se apodera uma invencível distância psicológica. A harpa, segundo as indicações do compositor, deve, mui cenicamente, “ser colocada próxima ao solista”. Embora não seja muito observada esta exigência nas execuções de hoje, ela é de crucial importância cênica e musical, pois na

aparição da *Ideia-Fixa* ela soa exatamente como o instrumento acompanhador do canto, sendo talvez uma alusão ao próprio violão que Berlioz carregava pelas aldeias italianas quando de seu desfrute do Prêmio de Roma. A orquestração segue o padrão beethoveniano, modelo para Berlioz, com o acréscimo de dois fagotes, totalizando quatro – o que cria uma atmosfera pesadamente escura neste primeiro movimento -, dois cornets à pistons - um instrumento de sonoridade álcere da família dos metais, muito semelhante ao flugel horn -, um triângulo e uma harpa.

Começamos andando pelas sinuosidades do Tema que aparece nos três primeiros comp., pois que a “melancolia” dele está soberbamente exposta nos contrabaixos e violoncelos.

Esse Tema merece uma análise harmônica especial pela maestria de sua concepção. Da primeira para a segunda nota (G-Ab) parece que estamos caminhando em direção a uma Dominante Substituta que se resolve num Gm, fictícia tonalidade para uma armadura de clave em G. No último tempo do primeiro comp. uma apogiatura nos leva para uma suposta dominante de Gm, um D7(b9), em sua 5ª e 7as. O comp. dois inicia-se com uma outra apogiatura em C# que cadencia em Gm, em apogiaturas cromáticas logo após no segundo comp. (F#-G-F-G), concluindo no último tempo do segundo comp. com uma figura descendente de um Adim, ou seja, de novo uma Dominante de Gm. O terceiro comp. inicia-se com um Gm que caminha por graus conjuntos no segundo comp. para um cromatismo (Eb-E-F) que nos leva para um Eb como última nota, caindo no D que inicia a imitação estrita dos primeiros violinos à 5ª.

O talento de Berlioz está justamente em manusear estes cromatismos numa melodia inicial sem harmonização e sem nunca perder a cor tonal de um incerto Gm – antes, este aparece aqui e acolá, deslocado e inseguro, sombrio e não afirmativo tonalmente, o que causa uma impressão de errância na personagem-tema que caminha a esmo pelas montanhas.

Findas as imitações do Tema-Sombra que se seguiram e que cobrem toda a paleta orquestral, como as árvores de uma floresta, enegrecendo-a sobejamente, no comp. doze esse cromatismo andarilho é reforçado pelas violas. Há uma surpresa dentro dos padrões de uso de um tema clarificador de um discurso musical aqui, porém: Berlioz já nos mostra a *Ideia-Fixa* no comp. 14, mas alterada, em sol menor. É a imagem ainda triste e curvada de um *Harold* a caminhar pelos vales e picos das montanhas.

Esta exposição ponderada da *Ideia-Fixa* é quebrada por um fortíssimo no levare do comp. 21, numa alternância entre sopros: madeira e metais, nos comp. 21-23 e 26-28. Dentro das sutilezas usadas na construção deste cenário simultaneamente leve e opressivo, é

extremamente sugestiva a repetição da célula melódica transposta para Ab no comp. 27, o que causa, de novo, uma impressão de oscilação e um desvio abrupto do ouvido do caminho que o peregrino faz.

O tema andarilho finda e no comp. 34 uma escala quase cromática nos leva a um tutti de apenas um comp. em 35, cortado primeiro pelo arpejo da harpa em sol menor, no comp. 36, depois em sol maior, comp. 37 – mostrando-nos finalmente o por quê da inusitada armadura de clave em G maior.

A *Ideia-Fixa* aparece na viola, seu depositário fiel nesta *Sinfonia*, entre os comp. 36-95, num tema simples, feito por saltos e levemente cantabile, acompanhado pela harpa. É claramente o efeito de uma personagem entrando em um Ato-Cenário o que Berlioz consegue aqui com estes efeitos simples de Tutti cortados e tonalidades homônimas, e o tema, de uma beleza singela e popular, pode ter sido recolhido por Berlioz em suas andanças pelos arredores de Roma. Apesar de estar escrito em $\frac{3}{4}$, ele nos soa o tempo todo como em um comp. composto, em $\frac{9}{8}$, sugerido pelos primeiro arpejo da harpa. A sutileza da orquestração ao acompanhar a *Ideia-Fixa* também beira o preciosismo colorístico – nos comp. 42-45 as violas sustentam as tônicas e depois a 3as dos acordes, e depois as tônicas, mesclando-se com a viola solo. No comp. 45 os 1os e 2os violinos entram nos últimos tempos, habilidosamente concluindo a frase da viola em eco. Outra sutileza: nos comp. 46-60 as clarinetas, como uma sombra do viandante, mostram de novo o eco sugerido pelos violinos, em 3 PPP, com acordes tonais puros em 3ª e 6as, tendo a poética indicação na partitura de “tão suave quanto possível, quase nada de som” para os executantes. Nestes acréscimos leves de instrumentação, Berlioz abre um divisi de 4 violinos solo nos comp. 50-53, que movimentam-se sutilmente num acorde cheio, de notas quase nada movidas, e somem abruptamente no comp. 53, com uma pausa de colcheia.

A *Ideia-Fixa* é seguida de uma passagem até o compasso 68, onde volta o Tempo I, e outra passagem liga-a dos compassos 71 e 72 – numa curiosa justaposição orquestral de duas trompas com cordas duplas da viola solo que nunca se ouve nas gravações, aliás – ao tutti do comp. 73.

Aqui, a orquestra toma a *Ideia-Fixa* e a divide num jogo de canto entre a harpa, a viola solo, fagote, celos e os dois cornets à pistons, contra as madeiras sem os fagotes. Um nervoso acompanhamento ascendente é feito pelas cordas agudas em sextinas, com o apoio dos baixos. Segue-se um imenso cantabile, italiano em seu falso tempo composto, até o comp. 92. Note-se, porém, que no comp. 83 Berlioz cria de novo a ambivalência tonal, quando

menoriza o tema no segundo tempo – e também assume a tercina como um composto – e o faz de passagem, rápido e como num lapso auditivo.

Este falso composto é mostrado pela sutil condução rítmica beethoviniana dos tímpanos dos comp. 85-87, em tercinas, sendo estas quiálteras diminuídas no comp. 88 como passagem para o retorno do tema em Tutti pela orquestra. Uma breve coda tercinada da viola solo em terças, nos comp. 93-94, e já soando em 6/8, nos prepara para o allegro do comp.95.

A partir de então, temos quase um Segundo Movimento, podendo considerar o que se escutou até aqui como um Primeiro Movimento quase autônomo, a não ser pelo elo que é a *Ideia-Fixa*. Escrito na forma sonata, uma longa passagem já anuncia o Tema 2, dividido entre os instrumentos de cordas e madeiras, e espacializado ritmicamente. É, aliás, todo este Movimento uma das especialidades de Berlioz: o febril jogo rítmico que levou Schumann a dizer que Berlioz seria o compositor que chegara para abolir as barras de compasso.

Sobre isso, Hugh MacDonald nos diz com acuidade que:

“Há um aspecto em que *Harold na Itália* chega a um ponto extremo em toda a produção de Berlioz: ritmo. É quase um estudo do ritmo. A *Sinfonia Fantástica* evidenciou bastante os recursos rítmicos de Berlioz, mas aqui ele vai muito mais longe, mais longe do que ele iria novamente. A paixão de Brahms por ritmos cruzados é prenunciada em todos os momentos.” (MACDONALD, 1969, p. 41)

Assim, do comp. 95 ao 132, temos quebras rítmicas com o Tema 2, até que a viola vai esboçando congruentemente o Tema numa melodia só, nos comp. 127-132. E é justamente neste comp. que a viola assume o “canto” e conduz concertantemente a orquestra, dos comp. 132 ao 147.

A partir de então, um jogo dos Tutti versus solista, sempre em tempos inusitados e aparições repentinas de um e outro surge, até o comp. 166.

O Tema 3 aparece nos fagotes 1 e 3 e nas violas e celos, respondido em parte pelos sopros e retomado de novo, na íntegra, pela viola no comp. 174, como o feito pelo Tema 2. O tempo todo este Tema é apresentado como um 6/8, devido à semínima pontuada que o compõe.

No comp. 197 temos a barra dupla, e acaba a Exposição da Forma Sonata. É de se admirar que poucos analistas desta *sinfonia* não tenham percebido o caráter de dança italiana, quase uma tarantela, desse Movimento, cujo grande trunfo é a construção rítmica – como já fora dito – mas também a pulsação irresistível, que só não é claramente dançante por conta das inúmeras surpresas “dançantes” que Berlioz lhe injeta.

O Desenvolvimento longo, de longe a parte mais interessante e onde o compositor se desamarra da Forma-Sonata mais tradicional, sai do comp. 198 e é todo elaborado, basicamente, pela propulsão rítmico-melódica do Tema 2, com uma breve aparição do Tema 3 nos comp. 265-277. Há inclusive a utilização de frases da passagem para o Allegro dos anteriores compassos 95-126.

A *Ideia-Fixa* ressurge no Poco Animato logo adiante, porém, numa interessante montagem orquestral no comp. 329, no tom original, primeiro nos contrabaixos subdividida em 6, depois numa sobreposição de quartinas com os celos nos comp. 335-341, que logo virarão tremolos das cordas. Sobre a *Ideia-Fixa*, fragmentos do Tema 3 se sobreporão, no oboé, 335-337, na clarineta 341-343 e indo de instrumentos a instrumentos, em imitação de seus fragmentos até que no Ancora Animato a viola solo, escudada pelo oboé, fagote e pela flauta na regi o médio grave nos mostra fragmentos da *Ideia-Fixa* sobrepostos aos fragmentos do Tema 2, nos comp. 361-380, aos quais vão se somando mais instrumentos, criando um timbre resultante em oitavas de sabor muito particular, solene e ao mesmo tempo doce.

O mesmo recurso de sobrepor um fragmento da *Ideia-Fixa* ao Tema 2 é retomado nos comp. 407-423, lembrando que, mesmo sendo apenas as notas de início da mesma, quem está presente é a viola solista, identificando-se assim instrumento, Personagem e *Ideia*.

Após uma Passagem que nos leva ao compasso 443, em seguida nos adverte Berlioz na partitura, à altura do comp. 447, que “Aqui o movimento está se tornando, pouco a pouco, quase o dobro mais movimentado do que no início do Allegro”.

E a viola solo surge não fazendo a *Ideia-Fixa*, mas surpreendentemente o Tema 3, de novo dobrada por instrumentos. Mas há uma faceta interessante desta aparente Melodia 3 – Berlioz funde-a a *Ideia-Fixa* com fragmentos desta última, nos comp. 456-458 e 461-464. É uma nuance muito bem calculada para resolver formalmente a desapareição da Personagem, que parece estar imersa na nervosa agitação final, onde todos os elementos da orquestra, da harmonia e do ritmo “*alla Italia pitoresca*” dançam freneticamente.

Então, do comp. 474 ao fim, temos a coda, que é feita de elementos melódicos e propulsivos do Tema 2, bastante alterados em seu desenho rítmico, como é de se esperar ao fim neste grande trabalho sinfônico de melodia e pulsação – a aludida “paixão de Brahms pela rítmica”, como vimos antes.

1.2.3 – BYRON e BERLIOZ – TEMPESTADE E ÍNFERO.

“Margarita Cogni (...) uma veneziana com enormes olhos negros... com um corpo de Juno – grande, enérgica como uma pitonisa, os olhos brilhantes (...) Aprecio este tipo de animal e estou certo que preferiria Medéia a qualquer outra mulher que jamais respirou.” (Byron em carta - MAUROIS, 1966, p. 334,)

“Krebs foi o único a colocar em seus elogios uma curiosa reticência: ‘meu caro, dentro de alguns anos a sua música dará a volta à Alemanha, vai tornar-se muito popular e será uma pena! Quantas imitações trará! Que estilo! Quantas loucuras! Para a Arte, teria sido melhor se o senhor não tivesse nascido’. (Berlioz em carta - COELHO, 2009, p. 273)

Concebida sob o signo da grandiloquência e dos gestos amplos, de uma calculada variedade de técnicas – musicais e poéticas - e fôlego imenso, e da alternância sem mediação entre o gesto ínfimo e a grande manifestação do Espírito, as obras de Berlioz e Byron se situam em um período específico do Romantismo – a saber, o da primeira metade do sec. XIX, após o a grande decepção histórica e dos ideais de libertação sem precedentes do Homem europeu que fora a derrocada da Revolução Francesa. Podemos entender Berlioz e Byron como artistas da transição do século XVIII para o XIX, e isso talvez nos dê uma justeza das claras ambivalências na vida e obra dos dois criadores. Nos diz assim Maurois, no seu volumosamente detalhado livro sobre a vida de Byron que:

“O romântico jamais mantém a mesma atitude em todas as horas de sua vida. Ele já está ‘paramentado’ para os outros, e até para si mesmo. No entanto essa armadura pesa, e às vezes é preciso levantar a viseira. Então o estilo respira mais livremente” (MAUROIS, 1966, p. 3.)

Um Byron que veremos aqui antes de Berlioz, por uma questão de justeza de perspectiva. Uma série de poses, algum assumido dandismo, excentricidades, lances dramáticos e fantasistas: a obra é um palco ainda pequeno para a pulsão de vida do homem romântico, em especial deste homem que vai ser considerado o “artista byroniano”.

E por byroniano, ou byronismo, se compreendeu muita coisa correta e muito exagero. Podemos dizer mesmo que o byronismo ultrapassou o próprio Byron e, pior para seu autor no futuro, sua obra. Algo semelhante aconteceu com Berlioz que, sendo um dos mais significativos músicos do Romantismo (Wagner considerava-o um dos “Três Músicos do Futuro”, junto a Liszt, alistando-o numa fileira de combate a que pode se imaginar que o misantropo musical Berlioz nunca aceitou se filiar), teve dificuldades imensas em sua época em ser aceito plenamente no rol dos maiores músicos franceses.

Byron nasceu sob o signo do legendário, de uma chuva de anedotas como que já ironicamente escritas anteriormente por algum demiurgo ultrarromântico: em 1788 vem à luz na Inglaterra de uma família de origem nobre bem conhecida por antepassados tidos como violentos e excêntricos. Seu pai morre quando Byron ainda é criança e sua mãe, Catherine Gordon, herda o legado da falência financeira que o marido lhe deixa. Mulher temperamental, sem beleza física e bem nascida, sabidamente “orgulhosa como Lúcifer” de seu nobre nome, Lady Catherine teria para Byron a marca daquilo que talvez procurasse em todas as mulheres em sua vida: o misto inquebrantável de amor entregue e de desilusão causada pelo próprio amante, contumazmente - pois não nos esqueçamos aqui de que o romântico exausto, ao abrir a viseira, vê a realidade inquebrantável frente ao furor de sua fantasia pessoal...

E foram inúmeras as aventuras amorosas de Lord Byron – melhor seria dizê-lo, pseudo-aventuras, porque, a se fiar em suas nada ponderadas cartas e correspondências, havia muito pouco de “pose” em seus apaixonamentos. Isso será de vital importância para que entendamos o herói byroniano de que o Childe Harold é o protótipo e de que a Sinfonia Programática de Berlioz extrai o enredo meta-musical. Essas “aventuras” começam na infância com sua ama, May Gray, que lia em seu leito a Bíblia em voz alta e lhe detalhava os aspectos “diabólicos do diabo”, bem como da velha casa repleta de fantasmas onde Byron vivia. Sua iniciação amorosa e sexual se dá também aí, onde seu Eros e o Inferno Bíblico estão perversamente irmanados, sensação passional que este que levaria até a idade adulta.

Viseira que levantada nos mostra um espírito atormentado que sem dúvida era um excelente espadachim em Veneza, mas que como Harold não podia deixar de parar para refletir se aquilo tudo não era, afinal, uma grande farsa...

De reconhecida e assumida bissexualidade, foram, no entanto, as mulheres e as aventuras por outras terras que conduziram sua vida, e de uma forma impulsivamente cega. Sua prima Mary Chaworth, noiva e mais velha, Lady Caroline Lamb, e, logo após, a recatada Anabella Milbanke, prima de Caroline. Mas o caso com sua meia-irmã Augusta Leigh, casada e com filhos, leva-o a ser expulso da Inglaterra por acusação de incesto.

E, no entanto, por dentro da armadura impenetrável, havia lá o melancólico Harold que amava realmente Augusta - talvez, dizem alguns biógrafos, seu único grande amor. Assim, literária e consequentemente:

“Os sentimentos contraditórios despertados por esta paixão proibida encontram expressão nos poemas orientais (...). Neles o herói byroniano ganha contornos definitivos: é um homem belo, intrépido, que vive afastado do convívio dos semelhantes – como ermitão, corsário ou bandido – devido a algum crime inominável que cometeu no passado; e toda a mulher que se apaixona por ele está fatalmente condenada à destruição” (BRITTO, 2003, p.24).

Este homem de beleza magnética, misterioso até o insuportável e cheio de aventuras e errantes viagens – Byron andou por Portugal, Espanha, Grécia, Albânia, Itália... – era, no entanto, manco de nascença e lutou a vida inteira contra uma obesidade que o afligia, e o obrigava a se alimentar com uma parcimônia quase obsessiva.

Saindo Byron da Inglaterra, logo está em Genebra onde conhece seu duplo em verso e pensamento, o poeta Percy Bysshe Shelley (1792-1822). Admiração mútua, Shelley via em Byron a personificação da poesia viril, homérica, o Ideal encarnado do Gênio em si – e Byron sentia por Shelley um respeito poético e, sobretudo, humano, que raramente tivera por outros poetas. Mas, mesmo esta duplicidade complementar era plena de tensões interpessoais, pois como “ouvir o conselho de Shelley para ‘esquecer sua identidade, perder-se na beleza do Absoluto’, seria possível para Byron, o Grande Egoísta?” (MAUROIS, 1966, p. 372).

Depois de se envolver com Clare Clairmont, meia-irmã da esposa de Shelley, com quem tem uma filha, Allegra, e ter dois outros notáveis casos amorosos na Itália, uma época de real e nada fictícia devassidão – nas palavras do próprio poeta, “cerca de 200 mulheres em um ano...” - o aparentemente indomável Byron termina por ser um cavaliere serviente – em outras palavras, um amante socialmente aceito, que tinha inclusive a anuência do esposo na Itália do séc. XIX – de uma condessa, Teresa Guiccioli. Início de uma vida plácida que terminaria com sua ida à Grécia para lutar contra os turcos, numa empreitada de obscuros impulsos e grandes ímpetos retóricos, pois “Em Byron, o compromisso com a necessidade da vivência imediata coexiste com uma atitude profundamente idealizadora” (Britto, 2003, p. 42).

Antes de ir, porém, ele vive a fase mais pacata de sua vida, período em que dá continuidade à sua obra-prima, o longo poema em Cantos Don Juan – onde abandona seu Childe e abraça a figura simbólica de uma personagem farsesca e lendária, “mas que nada tem de donjuanesca” (BRITTO, 2003, p. 37), e onde suas digressões pessoais, auto-ironias e ironias, descrições pitorescas, utilização desabusada da linguagem, se avolumam quase até o paroxismo – num longo projeto que já prenuncia as extensas obras da Modernidade, como Os Cantos de Pound, e só é interrompida no Canto XVII pela morte do autor. Morte bem ao gosto de uma vida que fora sempre um desafio à platitude: em Mesolóngian, em 1824, após 10 dias de agonia em um leito, falece duma febre intermitente, em meio à guerra grega, tornando-se imediatamente herói nacional da Grécia e lutando por uma causa que então, intimamente, já não cria.

Não crer, mas sobrevoando dandescamente sua descrença; consumir-se no sem sentido da vida, mas insurgir-se convicto contra as injustiças humanas de qualquer ordem; amar sem freio algum, em libido e Ideia, mas amar mais ainda a decepção deste amor ao ponto de quase força-lo factualmente para que se desmorone, e para que assim quase que de maneira natural se torne combustível para uma autobiográfica obra musical ou literária. Nutrindo em si mesmo um profundo e hamletiano gosto pelo “ambíguo” autoconsciente de sua duplicidade – não nos esqueçamos de que Shakespeare fora o guia estético de toda a geração romântica -, que exige uma dieta de emoções imensas, densas e anedóticas, que caberão justas em uma oitava rima ou numa Ideia-Fixa como se num palco estivessem desde o princípio, e onde fora dele nada há de interessar, pois que o *tédio*, o *ennui*, o *spleen* jazem quase geneticamente nestes seres, pois que neles, os:

“(…) seres que sofreram e deixaram de sofrer há, graças ao hábito ou ao esquecimento, uma prodigiosa tendência para o tédio; porque a dor, embora torne a nossa vida insuportável, preenche-a com sentimentos tão vivos que disfarçam o nada. Byron começou a vida com um grande amor. Esse amor malogrou, mas deu àquela criança uma necessidade de agitação sentimental que passou a ser indispensável. Da mesma forma que um viajante cujo paladar foi viciado pelos temperos fortes acha insípida toda alimentação sadia, Byron com o coração tranquilo não sentia mais o gosto da vida (...)” (MAUROIS, 1966, pág. 154).

Substituamos a personagem Byron pela de Berlioz e teremos exatamente a mesma personalidade, ou melhor, o mesmo impulso de vida aqui, recontado.

Nasce Berlioz em Côte de St. André, em 1803, França. Seu pai era um respeitado médico local, e fora esta a carreira a ele destinada. Mas a música lhe toma de assalto, assim como a literatura, e o faz com um caráter de verdadeira revelação, como não poderia deixar de ser em um compositor cuja vida foi feita de ideais revelados passionalmente. Ele mesmo o diz em suas Memórias, ao início da mesma:

“No momento em que eu recebia a hóstia, um coro de vozes virginais, cantando um hino à Eucaristia, encheu-me de uma sensação perturbadora ao mesmo tempo mística e apaixonada, que eu não sabia como ocultar da atenção de quem estava assistindo à cerimônia. Acreditei ver o céu se abrindo, um céu de amor e de castos deleites. (BERLIOZ, 1991, p. 134)

Assim, este filho simbólico de Napoleão carregava em sua música as dubiedades e oscilações de ímpeto que seriam naturais de se esperar em alguém que nascesse na turbulenta França pós-revolucionária. O cenário musical da época em seu país era confuso, para não dizer medíocre: compositores do Antigo Regime agora ocupavam os postos de arautos musicais da nova era, compondo marchas militares, peças de circunstância e hinos populares.

Do palácio e dos teatros imperais, para a rua e as grandes massas, não se negavam a fazer música – mesmo porque era a vida e carreira destes próprios músicos que estava em jogo também - e abasteciam de bom grado os teatros burgueses com óperas fáceis e lacrimosas.

O verdadeiro compositor da Revolução, todavia - e se é que se possa nomear algum assim -, nasceu, em verdade, em Bonn, na Alemanha de Kant, Hölderlin e Goethe, longe da Bastilha, de Luis XVI e das asas da guilhotina, e se chamava Ludwig van Beethoven. Mas Berlioz, um de seus mais pertinazes discípulos nasceria bem depois, numa França pós revolucionária, porque junto a seu mestre de além Reno – Beethoven -, Berlioz levou a música a um estado de individualização, de “um homem que diz sua história” - obviamente heroica como é a de todo herói romântico embebido por um Ideal - muito longe para os padrões ainda classicizantes de sua época. Fez do credo do então nascido romantismo sua própria essência e assim foi, por toda a sua carreira artística. Berlioz nasce romântico, mas num país onde o romantismo musical ainda era apenas apontamentos recheados de linhas neoclássicas e linguagens intuídas, e não um conjunto de procedimentos então claramente discerníveis, como os que se viam esboçar diretamente na Alemanha de Carl Maria Von Weber, E.T.A Hoffmann e Mendelssohn.

Por esse isolamento circunstancial, Berlioz domina sozinho o romantismo francês da primeira metade do séc. XIX com uma arte ousada e visceralmente pessoal, plena de liberdade imaginativa como até então só a música de Beethoven o fizera – e a título de exemplo, basta lembrar que ele foi o único compositor da época a entender os últimos quartetos de Beethoven, diferente de seu amigo Mendelssohn, que os achava obras menores e obscuras .

Por isso, a nova geração que iria habitar Paris à época de sua produção artística, a dizer, a de Rossini, Donizetti, Auber e outros lhe era contradita por estar em franca oposição com este ideal de grande dever libertador do homem – dever revolucionário mesmo - da Arte como forma de Transcendência Humana, de assunção deste mesmo “Humano” – bem longe das facilidades e seduções da ópera italiana e da Opera Comique reinante.

Sua formação ainda jovem, porém, estimulado pelo pai, foi em grande parte voltada para a literatura que, a crer em suas Memórias, o excitava e o levava a estados imaginativos febris. Lia e traduzia Horácio, Plutarco, livros de história da Antiguidade Clássica, Chateaubriand mas, sobretudo, Virgílio, cuja Eneida o marcaria ao ponto de consistir de material poético para uma de suas mais perfeitas criações líricas no futuro, a ópera Os Troianos.

Também conhece bem jovem, aos 12 anos, aquela que seria o amor idealizado e

sutilmente projetivo de sua vida, aparecendo em todos os momentos de suas obras como um fundo oculto sentimental. Seu nome não poderia ser mais emblemático: Stelle (Estrela) Duboeuf. Ela, Berlioz ainda a procuraria no fim de sua vida, com um ardor juvenil que espantaria a própria. Conhece-a em um baile, ainda adolescente, num jardim. Este amor precoce, de turbulência resignada será mais tarde transposto para o conhecido Baile do segundo movimento da Sinfonia Fantástica – o movimento preferido dentre todas as obras de Berlioz, e que o mesmo tocava em seu violão quando só.

Mas Paris estava nos planos de seu pai e lá chegando, logo estará no Conservatório, cujo diretor então era o austero Cherubini. Lá adquire conhecimentos sólidos de contraponto, fuga e outras matérias musicais acadêmicas, e ambiciona obter o conhecido Prêmio de Roma, que ganhará depois de convencido por Boieldieu a escrever uma música que espantasse menos o Júri. Antes, porém, conhecerá sua Ofélia, ou melhor dizendo, sua Desdêmona ou Dido, ou outra personae que lhe coubesse nos moldes de uma idealizadora imaginação mutável: a atriz Harriet Smithson, vinda em uma Companhia de teatro inglês em 1827. Shakespeare e Harriet tornam-se para ele, então, uma dupla revelação, indissolúvelmente entrelaçada – imaginação ardente projetada em drama poético.

Miss Smithson é aclamada como grande atriz interpretando Ofélia, aclamada por uma plateia composta por Victor Hugo, Nerval e Delacroix, entre outros. E Berlioz se apaixonará por ela, fulminantemente – e como não poderia deixar de ser, já que tudo estava lá, pronto para a sua imaginação ardente aderir: palco, personagem dramática, beleza física, tudo confundindo-se ?. O fascínio que a “Belle Irlandaise” exercia sobre ele torná-la-ia a musa inspiradora da Sinfonia Fantástica – sintomaticamente nomeada Episódios da Vida de Um Artista. E Berlioz também descobre na sequência outro motor criativo: Goethe, cuja paixão literária viria influenciá-lo junto a Shakespeare. Seu opus 1 seria as 8 *Cenas de Fausto*, peças concebidas através de uma leitura livre da obra de Goethe.

Mas é a *Fantástica* que lhe divisa o poder revolucionário de sua imaginação formal-orquestral, sendo o modelo, o protótipo do qual tirará todas as obras posteriores:

“Estreada três anos apenas após a morte de Beethoven, a Sinfonia Fantástica é uma revolução na História da Música. Primeira grande sinfonia tipicamente romântica, ela parte de um modelo descritivo beethoveniano – a Sinfonia Pastoral – para, dando um passo adiante em relação a ele, criar a forma inovadora da sinfonia feita de uma sequência de poemas sinfônicos que, no futuro, teria prosseguimento com a Sinfonia Fausto, de Franz Liszt (e à qual o próprio Berlioz daria uma derivação com Harold na Itália, sequência de poemas sinfônicos que se organizam como uma sinfonia concertante para viola e orquestra)” (COELHO, 2009, p. 178)

Menos acidentada que a de Byron, assim se dará a carreira posterior de Berlioz, a partir do marco divisor que foi em sua vida a composição e estreia da *Fantástica*. Menos cheia de percalços aventureiros, a dizer as palavras justas, mas plena de lutas contra o que ele e Schumann diziam ser o “filisteísmo em música”, numa vida que foi sempre um fustigar em nome da Arte que o compositor achava nova contra aqueles que faziam dela algo que não fosse nobre ou, a partir das ousadias da *Sinfonia Fantástica*, novo. Nisso, ambos se irmanam esteticamente, Berlioz e Schumann.

Observemos, porém, que em sua vida Berlioz era mais respeitado como crítico de música e regente do que como compositor. Mahler, outro grande compositor “confessional” – e entendamos aqui a ideia de “confissão” em Arte como a daquele indivíduo que faz de sua obra um mapa de sua subjetividade emocional, expandida e vista-ouvida em conteúdo e estrutura musical – também teve a mesma sorte: tido como o maior regente da época, suas sinfonias eram consideradas peças menores.

Mas Berlioz nunca resistiu à tentação de fazer de sua obra menos que um retrato seu ou, de novo, menos que sua Imago em outras figuras como um Fausto, ou de seus amores, como uma Julieta. Seu biógrafo David Cairns nos diz sobre ele que:

“Para o artista, essa capacidade de conceber os estados extremos de amor e sofrimento, de êxtase e alienação, e de experimentá-los dentro de si mesmo, era a fonte de seu ser: a isso ele devia não apenas a intensidade de sua música, mas também a variedade proteica que ela assume (grifo meu). Em nenhum compositor as obras são mais diferentes umas das outras. Cada uma delas tem um toque, um colorido, uma atmosfera dramática única em si mesma; cada uma delas habita o seu próprio mundo poético (grifo meu). Ao criar cada uma delas, Berlioz era absorvido por ela, transformava-se nela e vivia no resplandecente reinado de seus próprios sonhos”.(COELHO, 2009, p. 45)

Em nenhum outro compositor, poderíamos aqui no caso acrescentar, com a exceção do multifacetado Robert Schumann...

E é por isso que veremos óperas, sinfonias fúnebres, cantatas, cada uma delas habitando um mundo particular, uma faceta, um tom extremamente diferente dentro de uma mesma paleta, uma filigrana de vida que era quase precisamente um “*Berlioz lui-même*”, mas também sua personalidade dentro de uma máscara musical em que ele estava imerso: forma sonata para algumas obras, drama lírico cheio de fulgor alla Spontini e Gluck em outras, ou chansons de um lirismo pungente como as de *Les Nuits D'Été*. Nisto reside a dificuldade de se entender, render a Berlioz a dimensão musical de que faz jus ainda hoje: a multiplicidade não apenas de coloridos em um ciclo de *Sinfonias*, por exemplo, como podemos ouvir em seu contemporâneo e amigo Mendelsohn, compositor a título de comparação de novo aqui

usado. Se deste último temos uma *Sinfonia Italiana* e depois uma *Sinfonia A Reforma*, com formas e orquestrações quase intactamente mantidas, em Berlioz observaremos após a Fantástica uma quase em “nada formalmente sinfonia” chamada *Lélio, Ou o Retorno à Vida*, em que há um ator em cena e outras tantas heterodoxias que desfazem o perfil clássico da forma sonata, para logo depois o mesmo Berlioz compor a obra que fora analisada aqui, *Harold na Itália*, com uma viola a frente da orquestra tocando de uma forma pouco solista em termos de virtuosismo, e assim por diante. Por isso, e como nunca foi de sua preocupação em vida erigir um *Templo Berliozístico* - como o fizera tão estrategicamente Wagner... - torna-se quase impossível fazer um ciclo Berlioz de sinfonias, por exemplo, já que no conjunto delas há uma pluridimensionalidade de concepções difíceis de se ver em um outro conjunto de obras de um outro autor. Não se tem notícias destas sinfonias completas executadas em um programa de concertos na sequência por parte do autor desta Dissertação, apenas de fragmentos delas ou de uma ou duas intercaladas com trechos de suas óperas.

Assim também são as suas óperas, sempre de proporções imensas e de encenação complexa devido à exigência vocal, instrumental e de direção de cena. Lembremos que, na essência, foi Berlioz sempre um compositor dramático, quer na música dita “instrumental”, quer na dramático-vocal, e nisso Wagner foi de uma observação certa ao escrever a Liszt:

“Pelo amor de Deus! Que componha Berlioz uma ópera. Será sua maior desgraça não fazê-lo, porque só pode salvá-lo uma coisa, o drama.”

E Wagner aqui se refere obviamente ao drama em sua concepção de “Obra de Arte Total”. E continua o mesmo na carta a Liszt:

“ Há a necessidade para ele do poeta e este lhe é coetâneo, desperta seu entusiasmo e o seduz - ele é para Berlioz o que o homem é para a mulher” (MARCHEUX, s/d, p. 318).

E sobre essa mesma observação wagneriana, é curioso notar que enquanto Liszt admira e cria o Poema Sinfônico a partir das “sinfonias poemáticas” de Berlioz, Wagner o condena a escrever óperas – de novo, a face de base literário-musical do compositor francês resultando em posturas estéticas diferentes frente à sua vocação composicional...

Até aqui, analítica e biograficamente, vimos o Berlioz musical e transmusical. E quanto ao Berlioz literário? Sua vida inteira foi permeada pela literatura, em incessantes leituras e escritos pessoais: suas “Memórias” são de uma fina escritura, cheias de fantasia, humor ferino e, ao mesmo tempo, sendo um retrato o mais fiel possível do que seria um

compositor romântico. São elas o testemunho “infiel na fidelidade” da “vida de um artista”, tanto quanto o é a Sinfonia Fantástica.

Outra faceta proeminente de Berlioz é a de crítico musical, respeitado por suas observações detalhadas sobre autores, intérpretes e desempenhos, estreias e execuções musicais. Como Schumann, escreve em jornais por grande parte de sua vida como crítico, primeiro no *Rénovateur* e na *Gazette Musicale*, e depois no mais prestigiado órgão de imprensa da época, o *Journal des Débats*, o único jornal que Nietzsche dizia ler. E o compositor recorre ao seu próprio estro literário quando não se satisfaz com os libretos que lhe são oferecidos, como é o caso aqui das palavras possantes de sua ópera em cenas desconectadas, algo como hoje chamaríamos de teatro em seções, A Danação de Fausto:

*Nature immense, impénétrable et fière,
Toi seule donnes trêve à mon ennui sans fin,
Sur ton sein tout-puissant je sens moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin.
Oui, soufflez, ouragans! Criez, forêts profondes!
Croulez, rochers! Torrents, précipitez vos ondes!
À vos bruits souverains ma voix aime à s'unir.*

Natureza imensa - impenetrável e altiva,
Só tu dás trégua ao meu tédio sem fim,
Em teu seio todo-poderoso, sinto menos minha miséria,
Reencontro minha força e creio estar vivo, enfim.
Sim, soprai, furacões! Gritai, florestas profundas!
Rolai, rochedos! Torrentes, precipitais vossas ondas!
A vossos soberanos ruídos minha voz gosta de unir-se.

(tradução do autor)

Não é difícil precisar aqui o eco das grandiloquências imagéticas do *Childe* de Byron, no trecho do poema sobre o Oceano que vimos anteriormente, mas também do arrebatamento romântico de um Fausto que se levanta de seu tédio, sua sala repleta de decepções cognitivas, como Goethe o descreve no original, para se lançar, em Berlioz, contra a Natureza “feroz e altiva”. Mais uma vez, há a apropriação de uma personagem por parte de um Eu, que a transforma em seu destino - destilado aqui, no caso, em música, drama e poesia.

Berlioz escreve também o primeiro grande manual de orquestração da história da música – a orquestração, especialidade na qual brilhava – O Grande Tratado de Instrumentação e Orquestração e também um guia prático de regência, O Regente – Teoria de sua Arte.

Palavra dramatizada e música foram para Berlioz suas guias existenciais, já que a vida real era-lhe pródiga em decepções. No entanto, uma profunda visão da realidade, de analista implacável e ao mesmo tempo sereno de seu tempo, como o Byron das correspondências-cartas e dos grandes Cantos, nos mostra um Berlioz bem distante da caricatura da exaltação romântica sem freios que seus contemporâneos e mesmo certa parte da crítica histórica outorgou-lhe. Como nos diz o próprio em uma carta, depois de seu retorno de uma turnê pela Alemanha:

“Aqui em Paris carecemos de seriedade, ponderação, sensatez. (...) Seria preferível que examinássemos no lugar de entrever, que escutássemos em lugar de ouvir, e que pensássemos em lugar de falar; não sabemos desprezar os enganos e os êxitos medíocres que por estas atitudes se obtém, e devemos aprender firmemente a acreditar que o espírito construtor é superior ao que destrói”. (MARCHEUX, [s/d], p. 279).

Soerguida a viseira que lhe faz ver a Ideia em si e dentro de si, o romântico vê a vida com uma surpresa cheia de decepção, mas atinadamente, cruamente. Seu olhar então é sempre de natureza bífida: feroz e sereno, embaçado por uma resignação desdenhosa, como veremos também acontecer com as visões estéticas e existenciais em Schumann e Heine – sobretudo neste último, mais adiante.

1.3.1 - BUCH DER LIEDER – IRONIA EM ROUXINÓIS.

Quero-te em carne e osso;
 Da alma não necessito,
 Podem jogar no fosso
 Pois não me falta espírito.

Corto minh 'alma ao meio:
 Assopro-te a metade,
 Te abraço, então seremos
 Corpo e alma de verdade.

(HEINE-VALLIAS, 2011, p. 89)

Publicado em (1827), mas antecedido em sua aceitação pela crítica e público pela primeira parte dos Quadros de Viagem (1826), o Buch der Lieder (Livro das Canções) foi um dos marcos decisivos e delimitadores da literatura alemã do séc. XIX, que o já então conhecido poeta Heinrich Heine trazia à luz, apesar de se tratar não exatamente de um material inédito – dos cerca de 237 poemas nele contidos, apenas 8 eram novos. Nele, o poeta fazia uma coletânea revisada de sua obra até então, dela separando o material mais significativo e criando um corpus poético basicamente sem paralelo em importância, pela unidade, variedade e força literária, desde Goethe e Hölderlin. Neste livro salienta-se a presença tão ao gosto romântico dos ciclos de poemas, o que já de antemão favorecia a sua “musicalização” por parte de vários compositores, devido à unidade conceitual de espírito que um ciclo, em si, já contém. No Livro das Canções são cinco as partes, divididas em: Sofrimento Jovem (1817-1821), que por sua vez é composto pelas Imagens de Sonho, Canções, Romances ou Baladas (“Balada”, para usarmos aqui um termo equivalente em português deste gênero narrativo-poético) e os Sonetos; o Intermezzo Lírico (1822-1823), Volta ao Lar (1823-1824), a já então bastante conhecida Viagem ao Harz (1824) e Mar do Norte (1825-1826), compreendendo a primeira e a segunda parte do ciclo.

Em Heine o lírico convive com o satírico semelhantemente a Byron - que o influenciou muito, aliás - mas, à diferença deste, cujo ideal, de um universo de heroísmo eufórico e amargamente idealizado que ele parece ignorar desaba em um inferno de sarcasmos contra tudo e contra todos, Heine mantém a ironia sempre retilínea, de ares gelados, afrancesada em sua frieza de olhar. Afinal, sua escola de pensamento mais significativa, dentre todas, foi a do iluminismo francês de voltagem voltariana, da causticidade metódica,

quase matemática e ridente de um *Cândido* 2, de velocidade direta da língua e com divertidas mas profundas rumações digressivas. Heine destila as mazelas de seu meio dentro de seu Tempo sem meias palavras no bojo do melos³ da língua alemã, e nesse “esprit” de arco e flecha verbais ele foi assumidamente francês, apesar de pessoalmente detestar a poesia francesa e de sempre escrever em alemão. Do “esprit” francês tomou emprestada a linguagem ferino-expressiva, como “um rouxinol alemão que tenha feito o seu ninho na peruca de Monsieur Voltaire”, (VALLIAS, 2011, p. 14). Assim, vemos um lirismo simples enroscar-se a um fustigar que chega a ser paradoxalmente “de pelica”, como em:

*Der Brief, den du geschrieben,
Er macht mich gar nicht bang;
Du Willst mich nicht mehr lieben,
Aber dein Brief ist lang.*

*Zwölf Seiten, eng und zierlich!
Ein kleines Manuskript!
Man schreibt nicht so ausführlich
Wenn man den Abschied giebt.*

A carta que você escreveu,
Ela não me perturba - “*não me causa maior espécie*”
Você não quer mais me amar,
Mas a sua carta é longa.

² *Candide, ou l'Optimisme*, novela satírica escrita pelo ensaísta, filósofo e dramaturgo Voltaire (1694-1778) em 1758. Impressionado com o que havia acontecido então no Terremoto de Lisboa, isto é, o fato de que se Deus existisse mesmo, como poderia ter matado tanta gente dentro de uma igreja cheia?; Voltaire cria a personagem de *Cândido* que é submetida à toda espécie de provaçãõ existencial, das mais banais às mais absurdas do começo ao fim de sua novela.

³ A palavra Melos, que no sentido etimológico original grego significava um “*som produzido pelo homem*”, é aqui usada como a descrita no livro “ABC da Literatura” no sentido de “Melopecia”, pelo poeta e ensaísta Ezra Pound (1882-1972), ou seja, Melopecia sendo os recursos voco-poéticos usados pelo artista para criar no poema a “música-sonoridade” do mesmo, tornando-a uma obra do “tempo” que, finda a enunciação externa ou a leitura interna – o som, a música do mesmo – se extinguirá.

Doze páginas, em escrita apertada e fina! - ou *“estreita e graciosa”*

Um pequeno manuscrito!

Não se escreve tão exaustivamente - *“detalhadamente” seria o mais literal para “ausführlich”*

Quando se dá a despedida. - *“quando se dá o Adeus” – mas também significa uma “dispensa”, então poderíamos entender também como “quando se dispensa alguém”.*

(tradução literal e de “significado” do alemão oitocentista, de Gabriela Garcia Malocauze)

“A carta, que você escreveu”, nos diz Heine, e diretamente para a sua suposta “amada”, não o faz temer, não o impressiona, e ele o afirma quase com um tom caricioso, como alguém que sabe mais do que esteja escrito nela do que a própria autora, já que a carta - *Er macht mich gar nicht bang*, ou algo como *“Não me apavora”* dá-nos a impressão - e a palavra “impressão” é uma porta de entrada da poética de Heine - de que, apesar do afeto que o poeta parece nutrir por quem escreve *“doze páginas em letra apertada e fina”* - e já que sua sutil observação sobre a maneira da carta estar escrita nunca é agressiva - ele saberia, de qualquer forma, que este seria o desfecho do caso amoroso. Puro deleite dentro de uma ironia que se ri para dentro, portanto... O tom direto que percebemos não mais está contido apenas na análise fria da maneira como a carta fora escrita, mas comparando-a indiretamente com o que seria, normalmente, o tom de uma modelar carta de despedida: *“Você não quer mais me amar! Mas sua carta é longa”*. As cenas todas estão compactadas-sugeridas nesta breve canção: alguém que não sabe se ama ou não, mas que provavelmente ama e que escreve uma carta que delata sem querer um amor por ser ele real mas contido; e o poeta posteriormente talvez respondendo-a por escrito ou dizendo ao vivo o que achou da confusa manifestação de sentimento dela; e mesmo o tom frio e sardônico de seu semblante refletido na resposta – vemos tudo isso nesses poucos versos de Heine. A palavra “sutileza” deve ser usada porque isso, as imagens todas anteriormente citadas, não estão descritas em lugar algum no poema, mas aparecem nos “vazios não escritos” das cenas sugeridas, no fluxo musical – e a metrificação em termos de sonoridade aqui é perfeita.

Como não se encantar com *“Der Brief, den du geschrieben,/ Er macht mich gar nicht bang;”*, seu andar tão doce numa primeira “chamada” teatral, num início de um poema? Em

transcrição fônica livre para o português atual do Brasil, o som reverbera assim, quase já uma canção, em termos de *lied* mesmo, completamente pronta: “*dêar brif dên du guesrribem/ ér macht mich ga nift báng*”, pronunciado em alemão popular antigo. A acentuação tônica nas primeiras palavras, “Der” e “Er”, em eco interno de rima invertida, nos impulsiona assim como num “levaré” em música, isto é, uma sutil entrada para o discurso amoroso mais analítico que se sucederá.

Assim, a tão decantada ironia heiniana que se espalha por versos de um domínio métrico justo é também, como em Byron e musicalmente em Berlioz e Schumann, contraposta a um lirismo de aspecto cuidadosamente singelo em sua expressão - e na economia calculada das imagens em suas sílabas, palavras e frases - e este se perpetua, aliás, numa das características menos notadas no movimento Romântico como um todo, o de que as propaladas fixações na Ideia, generalizações egóicas, dramas universais vividos como experiências pessoais e únicas, portanto, sempre tiveram em grande parte de seus autores, uma contrapartida na mais crua observação da suposta realidade, na fuga e recusa sistemática de um “Eu” onipresente e mesmo do domínio imperioso de uma soberana Fantasia: Balzac oscila entre um amor projetivo à aversão cruel às suas personagens na sua “Comedia Humana”; as “execuções” e as “guerras” nas telas de um Delacroix podem ser tudo, até a imagem de um engajamento pessoal dentro de uma expressão pictórica captada, mas decerto possuem muitas vezes quase nada de uma “voz eleita” que fale de si para um mundo todo e mesmo Wagner, dentro de seu ultrarromantismo, espalha sua índole eu-centrada através das vozes de um sem número de lendas nórdicas e teutônicas, que para ele eram, desde Herder, a “essência” – hoje diríamos, “histórica”, ou seja, “de formação” – do povo alemão em sua Obra de Arte Total, que acaba por se tornar, desta forma, portanto e paradoxalmente, já quase abstrata em sua intenção de decifrar o Uno do Mundo: o “Eu” particular dissolve-se em todos eles, se expandido em refrações à sua volta, num imenso palco que abarca tudo para refletir a si mesmo: natureza, lendas, sociedades, personagens, ao ponto desse “Eu”, no discurso mesmo, tornar-se um sopro de sua imagem única...

Entendendo este “Grotesco e Sublime” hugoano em sua *grotesquerie* essencial, ficamos mais fácil compreender não a dualidade, mas a mescla de polos, sua flutuação ligeira, no discurso poético heiniano. Pois Heine fora “engajado” sociopoliticamente fora dos seus “lirismos”, amigo de Carl Marx, que era vinte anos mais novo do que ele – sendo que o filósofo o chamava de “Pai Heine” e compartilhava literalmente da intimidade de sua casa com o poeta. O poema de Heine “Os Tecelões da Silésia” fora vertido para o inglês por Engels e por este considerado “*a canção revolucionária de maior força impulsiva, tanto*

humana quanto poeticamente, de todos os tempos” (PAES, 1961). Mas sabemos que Heine sempre fora avesso ao puro materialismo marxista, e era mesmo contra aos que na época se chamavam de “Tendenzdichter” (poetas tendenciosos), que transformavam a poesia em panfleto de péssima qualidade artística – que afinal de contas, é o que se torna a arte quando a mesma deixa sua esfera privilegiada de liberdade de atuação para se tornar veículo de uma ideologia, seja ela de cunho social, político ou religioso.

Liberdades & liberações, e nisso reside, junto com a delicadeza sem afetação da lírica do *Buch Der Lieder*, o real interesse que Heine causa até hoje. Entre os músicos, nada menos do que de 1.093 peças foram compostas sobre seus poemas até 1884, quase trinta anos após sua morte. Günter Metzner em seu livro “*Heine em Música*” enumera a quantidade assombrosa de 6833 obras musicais sobre seus textos, que vão de autores como Schubert, Robert e Clara Schumann, Brahms, Mendelsohn, Liszt, Richard Wagner, Tchaikovsky, Hugo Wolf, Grieg, Borodin e até uma parceria insuspeita entre Alma Mahler junto ao escritor Franz Werfel, e da música do americano Charles Ives. Sabe-se, em pesquisas posteriores, que até hoje cerca de 10000 obras foram escritas a partir de poemas seus.

Tanta aceitação deve-se ao caráter conciso, o gosto pela métrica justa – que facilita em muito o trabalho a posteriori do compositor – mas, principalmente, pela ampla variedade de cores que as voltagens não alternadas, mas fundidas da ironia-lirismo em Heine proporcionam. É possível se extrair, de dentro de tão poucos significantes compostos pelo poeta, uma gama enorme de coloridos, nuances e sugestões, e foi exatamente disso que Schumann, dentre outros compositores, fez um seu ciclo de *Lieder*, o seu *Dichterliebe*.

1.3.2 – DICHTERLIEBE – O PIO LÍRICO DO PIANO.

“Música é Poesia elevada à sua potência máxima.
Os anjos devem conversar em sons. Os espíritos, em versos”.
(Schumann em Carta, AZENHA JUNIOR, 2005, p. 217)

O ciclo de canções *Dichterliebe* op.48 é um dos mais perfeitos do romantismo musical, e uma das obras-primas da poesia-musica em Schumann, seja pela natureza expressiva de cada uma de suas partes, pela extrema concisão– tão cara à poesia alemã de então - ou por sua perfeita junção de piano e voz, onde nenhuma das partes se destaca como prioritária ou, ao invés, como mero acompanhamento ou solo. Composto em 1840, o ano de elaboração dos ciclos *Myrthen* op.25, *Liederkreis* op. 39 e *Frauenliebe und Leben* op.42, é

uma obra da maturidade da escrita vocal do compositor, coincidindo também com a fase de seu domínio completo das possibilidades expressivas do piano.

Para servir de síntese da obra como um todo, escolhemos os *Lieder* de número 1 e 2 do ciclo, mais um breve comentário sobre o último *Lied* do ciclo, a nosso ver os mais representativos da poética que se seguirá no decurso da obra.

O capítulo 2 do essencial *A Geração Romântica*, de título *Fragmentos*, de Charles Rosen, inicia-se com a seguinte frase:

“A primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann começa no meio e termina onde começou – um emblema de um desejo insatisfeito, uma expectativa eternamente renovada”. (ROSEN, 2000, p. 79).

Pode-se perceber esta “expectativa sem resolução” como uma insatisfação amorosa assumida, mas também e mais além como a assunção definitiva, e amarga, de que a expectativa e seu cultivo irônico até a sepultura seja o que reste ao Eu Lírico - o que parece ser o caso da ironia sombria e ao mesmo tempo “simples” da poesia de Heine. As aparentemente ingênuas palavras do poema de abertura dizem-nos que:

I - IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI

*Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Knospen sprangen,
das ist in meinem Herzen
die Liebe aufgegangen.*

*Im wunderschönen Monat Mai,
als alle Vögel sangen,
da hab ich ihr gestanden
mein Sehnen und Verlangen.*

I - NO FORMOSO MÊS DE MAIO

No formoso mês de maio,
quando todos os botões (se) abriam,
também em meu coração

desabrochou o amor.
 No formoso mês de maio,
 como todos os pássaros cantassem
 eu lhe pude confessar
 meu anseio e desejo.
 (tradução do autor)

A clara e comovente simplicidade de Heine oculta, evidentemente, duplos sentidos e ecoa as tradições da poesia cantada popular alemã. Schumann percebe isso, e transpõe este “Formoso Mês” em música da seguinte forma:

Uma melodia cíclica, que vai dos comp. 1 ao 4, e que contém em si o acompanhamento e quase que toda a melodia da voz que virá depois.

Esse “tema: introdução-passagem-coda”, meio melodia, meio acompanhamento, de quatro compassos, aparecerá três vezes, nos comp. 1- 4, 12-15 e finalmente em 23-25, abrindo claramente o acorde de dominante da relativa menor (o F#m que nunca aparece) no comp. 26, o que até então ocorrera de modo disfarçado por notas de passagens que funcionavam com escorregadias apogiaturas, nos comp. 2, 4, 13, 15 e 24.

Ele também funciona, esse circular “tema: introdução-passagem-coda”, como o mais marcante efeito sonoro da peça, porque não traz em si nem a previsibilidade harmônica de quando as palavras cantam “*Im wunderschönen Monat Mai*”, “*als alle Knospen sprangen*”, “*da ist in meinem Herzen*” e “*Im wunderschönen Monat Mai*”, “*als alle Vögel sangen*”.

Ou seja, quando tudo flutua aqui claramente no campo de A, com sua cadência de II, V e I nos comp. 5-8 e 16-19, não ostentando a descida por meios tons no grave (tenor) de G, F# indo para o Bdim carregado de apogiaturas, nos comp. 9-10 e 20-21, repetindo esse desenho em Bb, A em 11 e 22, sendo que a conclusão da sequência de acordes destes dois últimos comp. 11 e 22 é justamente a entrada do ciclo. A sequência harmônica usada por Schumann sobre as palavras “*da ist in meinem Herzen*” e “*die Liebe aufgegangen*” e “*da hab ich ihr gestanden*”, “*mein Sehnen und Verlangen*”, é um IV-V que resolve num Bdim (comp. 9 e 20) e IVm-V, resolvendo em D nos comp. 12 e 23. Justamente sobre os versos mais fortes e pessoais do poema, “*também em meu coração, desabrochou o amor*” e “*eu lhe pude confessar, meu anseio e desejo*” a harmonia trata de se encaminhar, por ciclos de subdominante-dominante-tônica individual, para o ciclo obsedante do início, nos comp. 1-4.

Assim, o aflito desenho pianístico dos comp. 1-4 é de fato a “voz” do poema, o

“Outro” que falta à felicidade da voz humana que só “pergunta” musicalmente (note-se como a melodia dela eleva-se para o agudo...) enquanto o poema placidamente fala das virtudes óbvias do “Mês de Maio”, e mesmo que Schumann não comece exatamente com as mesmas notas com as quais iniciou o primeiro tempo do comp. 1 e os primeiros tempos dos comp. 12 e 23, isso se deve ao fato dele parecer querer esta fluidez cantabile – o espírito organizador deste *Lied*, afinal, a “ductilidade”... – que leva ao ciclo que poderia soar infinito, dado o grau de tensões que vão se resolvendo rapidamente dentro de si, e que o compositor sutilmente criou.

Obviamente, a tonalidade de F#m, que nunca aparece, soará como o(a) “Ausente”, mas é mais a sua busca, o olhar aflito que se sabe sem saída de um Eu melancólico que se faz notar. Por esta razão, Schumann parece dizer no último comp., com música apenas instrumental e sem nenhum gesto “dramático”, que a busca terminou na busca, e que ela não tem interesse algum, pois ela se abre em um banalíssimo acorde de C#7, a dominante do(a) Ausente, em posição fundamental. Esta é a primeira vez que este acorde aparece sem disfarces, e ele toma o lugar do F#m em nossos ouvidos – ou seja, a busca sem resultados se escancara no final com o próprio “final” corrompido, já que o ouvido, amortecido pelas fermatas estrategicamente colocadas no comp. 26 em E# (soprano) e C# (baixo) vão ecoar em suspensão lá adiante, no fim do mesmo comp., no B (alto) e C# (tenor). Schumann deixa o acorde aberto na mão esquerda, C#-G#-C#, e E# na mão direita, e acrescenta a 7ª sorratamente, o que pode ser para nós um suspiro ou um escarro-escárnio poético. A “lembrança”, que para Rosen é “uma evocação daquilo que está ocorrendo” (ROSEN, 2000) pode em Schumann doer devastadoramente, mas como a acidez de Heine a entorpece, ela se desloca para um outro campo de visão, uma outra terra, mais devastada ainda que a da comiseração: a do vazio que sorri de si...

Este “nada” quase ridente pra dentro do Eu, porém, parece ser ligeiramente entorpecido pela súbita aparição da tonalidade de um A do *Lied* seguinte, de novo na configuração de um acorde perfeito em posição fundamental. Esta é a ligação mais óbvia entre o primeiro *Lied* e o segundo - as tonalidades vizinhas – e o A sendo a relativa maior de F#m: afinal de contas, aqui revelado como o ostensivo Ausente da canção predecessora. E o *Lied Aus Meinen Thränen* é mesmo de uma comovedora simplicidade, tanto melódica quanto harmônica, o que o faz soar quase como uma canção infantil, ao menos nos seus primeiros e últimos comp. A melodia da voz, para isso, está toda repetida pelo piano na mesma altura, e os acordes todos escritos na região médio-aguda do instrumento, afixados com delicadeza ao colorido timbrístico vocal.

A mesma melodia será repetida sobre as palavras:

*Aus meinen Thränen sprühen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.*

De minhas lágrimas brotavam
Muitas flores a florescer
E meus suspiros se convertiam
Num coro de rouxinóis.

*Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.*

E defronte à sua janela há de soar
A Canção do Rouxinol.

(tradução de Iná de Mendonça)

A melodia está colocada sobre onde no poema estão sinalizadas as presenças do sofrimento do poeta e a natureza (Tränen, Blumen, Nachtigall). Assim, ela se desenvolve numa progressão harmônica simples de cadências V – I, nos comp. 4 e 5, 7 e 8, 16, 17 e 18. Schumann faz com que uma voz se movimente descendentemente desde o começo do *Lied*, nos comp. 2, 10 e 11, duas vezes no barítono e uma vez no contralto das vozes do piano. Essa mobilidade descendente é o que justifica e realça o tom de suave pergunta e presentear alegre à amada, quando o poema diz “*Und wenn du mich lieb hast/ Kindchen, Schenk´ich dir die Blumen all´*” - *E se tu gostas de mim, filhinha, As flores todas te presenteio.*

Aqui, a melodia começa na dominante, comp. 9 e 10, se escurece numa dominante individual do II grau de A nos comp. 11 – e, paradoxalmente, na palavra “Kindchen” (filhinha) - e 12, tendo neste comp. as palavras mais ternas ainda cadenciadas sobre o II grau, Bm, dizendo “Schenk´ich dir die Blumen all´” (As flores todas te presenteio). Então, ouvimos uma cadência de engano, que divide o *Lied* ao meio em termos dramáticos, de uma dominante em E7(9) para o C# (na mesma região e posição na qual terminou o *Lied* precedente, aliás) do comp. 12 para o primeiro tempo do comp. 13, que imediatamente no fim

do mesmo compasso se transforma num A7, a dominante individual do II grau, indo suplicantemente assim por todo comp. 14 até a resolução no comp. 15 em D, onde a tríade deste acorde é menorizada de passagem habilmente em graus cromáticos descendentes (F#, F, E), sobre a palavra “klingen” (soar), voltando a melodia como no começo até o fim da mesma.

A habilidade de interpretação do texto em Schumann esta clara pela maneira como o piano está escrito, pois, se ao mesmo tempo ele está completamente fixado à voz, sutis deslocamentos rítmicos e diferenciações de tempo se ouvem na mesma, notadamente nos comp. 14, onde uma tercina desequilibra o jogo paralelo-poético entre piano e voz, quando o poeta diz “sobre tua janela”. E se desde o começo Schumann quer que percebamos esta “unidade” composicional entre voz e piano, está claro que ele a rompe já no primeiro tempo do comp. 1, quando a 3ª do acorde de A vem prolongada desde o levare do início da canção, deixando a voz sozinha sobre a palavra “Meinen” (minhas), estando a sílaba final dela, “nen”, também deslocada na voz entre um jogo de semicolcheia da voz e colcheia do piano. Não é a toa que o que seria de posse do poeta nunca seja dele, esteja ausente, surja fugazmente e dentro das palavras de Heine nos pareça sempre um discurso gasto e óbvio: Schumann realça esta “Falta” pelas sutis descompensações entre voz e piano durante todo este *Lied*.

Percebendo esta fixação pelo desencontro entrevisto, de relance e sussurrado, que parece ser tão característico da arte do compositor, podemos salientar ainda dentro deste *Lied* duas realizações notáveis dentro do campo do lirismo puramente evocatório, em larga escala herdeiro dos *Lieder* de Schubert, que Schumann tanto admirava.

A 1ª delas está nos comp. 4 -5, 8 -9, 16-17, quando o piano repete a cadência dominante-tônica e a voz continua a se desenvolver, como que ignorando seu sustentáculo de invólucro cancionista desenhado pelo piano. O piano já conclui a frase no comp. 4, mas a voz a prolonga até o 5, com o piano repetindo a mesma cadência (isso sendo visto, como já dito, nos comp. 4-5, 8-9 e 16-17). Cria-se, assim, a incômoda sensação, já presente no primeiro *Lied* de forma mais angustiada, de “suspensão”, mas desta vez numa impressionante região de subdominante, como se o acorde de A soasse vagamente como o IV grau de algum tom – afinal, sua cadência se deu no tempo fraco... - e não como a própria tônica. Essa sensação de leve incompletude é resolvida só no fim do *Lied*, quando no comp. 18 ele habilmente prolonga o acorde de E7 – numa fermata e em quase o tempo seguinte todo – fazendo com que o mesmo acorde de A dos outros comp. 4-5 e -8-9, antes sempre postos nos tempos fracos, surja no tempo forte do último comp., a tempo e sem fermata. Quais são as frases que se quedam tenuemente borradas em seu campo tonal, nos comp. 5, 9 e 17? “Flores a florescer”, “Coro de rouxinóis” e, metapoeticamente da última vez, “A Canção do Rouxinol”

– a própria voz do poeta transposta em canto de um pássaro que de “Coro de” vira “Canção do”, e é afirmada em Heine pela dupla aparição da figura do pássaro tanto quanto em Schumann pela reaparição da cadência de E7 - A, agora “justificada” em sua função tonal.

E esta figura de rouxinol, um símbolo da ausência que se fazia completa no primeiro *Lied*, aqui parece ter vazão na figura um tanto ambígua enquanto desdobramento do Eu Lírico que Heine destina ao rouxinol. Schumann usa para isso, para criar uma imagem mental de um “pássaro de lembrança”, um sutil efeito de eco nos suprarreferidos comp. 5, 9 e 7, onde a repetição do intervalo de 3^a no agudo do piano (que está na frase cadencial) parece evocar o próprio canto dele, que vinha sempre acobertado pela voz um compasso antes e se descobre quando ela cessa.

Assim, a esperança agridoce de um desejo confessado em pleno mês de maio começa lentamente a se descolorir, *Lied* por *Lied*, até chegar ao derradeiro canto, o de “*Enterro Das Velhas, Maldosas Canções*” – ou seja, do ciclo em si - o que Schumann faz, “colocando seu amor e sua dor”, as últimas palavras do poema, em um caixão lançado ao mar profundo, como diz Heine, mas musicalmente expressas num último *Lied* turbulento e burlesco, em C#m, *Die Alten, Bosen Lieder*. As palavras cessam, inúteis como os rouxinóis e os meses de maio, após um adagio em quase recitativo em meio-fim do *Lied*, onde uma enarmonização do acorde de dominante de G#7 para Ab7, com a conseqüente mudança de armadura para Db e a fórmula de compasso para 6/4 faz surgir quase um outro *Lied*, em 16 comp. É óbvio que Schumann não resolve esse acorde de sétima de Ab – antes, prolonga-o por outros graus em arpejos descendentes por inúmeras apogiaturas, onde uma canção sem palavras mendholssoniana, que evoca “docemente” – e esta palavra aqui seria justa ainda perante esta dor tão sarcástica e sem mediação que Heine descreveu?- uma sensação de beatitude e calma, desenhando pianisticamente ou o caixão descendo placidamente para os abismos do mar alto, ou mesmo, mais metafisicamente, uma assunção completa da excelência desse “Ausente Presente” caindo no ar em flocos levíssimos. Do formoso mês ao caixão mais apropriado, Schumann-Heine geram um campo poético-musical onde a sugestão evocativa (em ambos), o drama íntimo sem grandeza alguma (Heine) e o cuidado lírico-musical com a miniatura impressiva (Schumann) combinam-se num todo indissipável e indefinível porque “não aqui”, mas “dentro”; não “agora”, mas num “antes”; um perfeito “passado-já”: o assumidamente Ausente.

1.3.3 - SCHUMANN E HEINE – MAIO COMO BIOGRAFIA E FANTASIAS.

“A Srta. Voigt tem uma alma em lá maior”
(Schumann em carta, MAUCLAIR, s/d, pág. 21)

“Fiz novamente as pazes com o mar (tu sabes, estávamos em délicatesse), e agora nos sentamos juntos e dialogamos confidencialmente. Sim, quero pendurar a filosofia e a política e dedicar-me de novo à arte e à contemplação da natureza”.
(Heine, em carta de Helgoland, VALLIAS, 2011, p. 164)

Em 8 de junho de 1810 nascia Robert Schumann, de pai livreiro e culto. Ainda jovem, aprendia rudimentos de órgão com Kuntsch, mas um concerto de Moscheles o levou à música, e compôs as suas primeiras obras. Quase o pai o recomenda a Carl Maria Von Weber mas, além da música, sua vocação criativa estará dividida desde cedo: Schumann lê ardorosamente tudo o que lhe cai em mãos, sobretudo Byron e seu dileto poeta Jean Paul; “*Aos 7 anos aprendi o latim; aos 8, francês e grego*” (AZENHA, 2005), e traduz Shakespeare, Ossian, Anacreonte e Petrarca. Portanto, como compõe, também escreve, oscilando essa veia de escritor e compositor pelo resto da vida: sabe-se que escreveu três dramas e dois romances, todos perdidos. Desta época vêm suas três grandes admirações, o já citado poeta Jean Paul, Shakespeare e Beethoven. Morre-lhe o pai, e o seu então tutor, Rudel, quer lhe dar vida segura, mas não conta que Schumann, matriculado em Direito na Universidade de Heidelberg, vá abandoná-la em 1830 em favor do destino incerto de um músico. Além disso, os acessos de melancolia já começam a se avizinhar dele por esta época. Em Leipzig mesmo dedica-se à música, e tornando-se aluno do pianista Friedrich Wieck.

Estando em Munique conhece Heine, com quem passa horas prazenteiras, e só a música e a poesia lhe interessam, junto da filosofia: lê Kant, Hegel, Schelling e Fichte, além de escrever poemas. Em seu quarto, ao lado do retrato de seu pai e de Napoleão – a figura heroica máxima para os jovens desta época, como pudemos observar nos autores desta Dissertação – figura a imagem de Jean Paul, ou seja, junto à ligação afetiva, vemos a ideia de arte como revolução e sempre a poesia como bússola.

Mas é na casa de Wieck que conhece a filha deste, Clara, que já aos seis anos cantava, tocava violino e era excepcional pianista. Em breve estariam enamorados, mas o professor,

que esperava de Clara um futuro promissor como virtuose do piano, não via com simpatia alguma a possibilidade de enlace entre os dois, inclusive pela descabida diferença de idade entre eles. Schumann era um aluno pobre, e um discípulo ainda nada promissor em sua formação musical.

Em pouco tempo, conhece Schumann a obra de Johann Sebastian Bach, que seria o núcleo composicional de sua própria música, as amarras arquitetônicas e contrapontísticas sem as quais sua fantasia extremada com certeza o levaria ao vazio de um devanear infinito. Uma afinidade musical notável com Berlioz, que também não podia se fiar apenas em sua imaginação desbordante, e sempre manteve os ensinamentos do contraponto mais cerrado entranhados até nas mais ousadas de suas obras.

É de costume, como pudemos perceber até então pela leitura desta Dissertação, o gosto do compositor e poeta românticos pelas viagens. Elas lhe dão em materialidade o que na mente não cessa de jorrar em Ideia. Obviamente o solo que pisam nestas andanças é sempre metade firme metade quimérica nuvem, e em suas anotações, cartas e memórias, sejam de Byron, Berlioz, ou Schumann (com Heine isso é menos frequente, dado o seu senso crítico-jornalístico de percepção da realidade), deveríamos ter o cuidado de separar o que é pura idealização do que de fato aconteceu ou fora visto por eles. Mas, por outro lado, se a própria obra destes artistas é uma fusão de regra e desregramento, caos e ordenação metódica, seria tão necessário saber se em Leipzig Schumann viu de fato as tílias como as cantadas no célebre *Lied* do ciclo *Winterreise* de Schubert? Acaso este exagero de olhar, ou esta sensibilidade vidente e impregnada de sentidos não seria exatamente o próprio Schumann, o mais honestamente real além do friamente biográfico? Achamos aqui que partir ao meio o real, numa obsessão de veracidade factual, separando-o clinicamente do borbulhar da imaginação, mais prejudica do que auxilia a entender autores como Berlioz, Byron, Heine ou Schumann - daí a insistência neste trabalho de tanta biografia e digressão, pareadas e em igual proporção.

Viagens, e muitas, pois que antes de 1830 Schumann já viajara por Coblenz, pela Mogúncia, Heidelberg, Veneza, Milão, Suíça e Lindau. A composição musical torna-se a base de seu extravasamento criativo, e tem em seu amado Schubert, pelo gosto ao lirismo, e em Beethoven e Bach, suas principais escolas composicionais. Sempre fundidos, relidos e associados aos seus poetas preferidos, dentro de sua percepção artística “fusional”: “*Quando ouço a música de Beethoven, é como se ouvisse alguém lendo Jean Paul em voz alta; Schubert se parece com Novalis*” (AZENHA, 2005). Não era afeito, entretanto, ao estudo sistemático através de uma escola ainda mais sistemática de composição. Chegaria mesmo a afirmar, não sem um certo tom de exagero, que “(...) com Jean Paul (...) aprendi mais

contraponto do que meu professor de música” (AZENHA, 2005).

Deseja tornar-se pianista, um grande virtuose, e para isso estuda sete horas por dia, mas em 1831 endivida-se, alimentando-se de batatas, chegando a ficar anêmico e quase contraindo cólera. Foi então que teve a infeliz ideia que o levaria a optar por ser compositor por definitivo, posto que “*ainda tinha dúvidas sobre sua carreira, perguntando-se se seria virtuose, maestro, professor ou compositor*” (MAUCLAIR, [s/d]). Para adquirir maior agilidade nas mãos, pensou em paralisar um dos dedos dela para que este adquirisse mais agilidade, o que resultou de fato em uma paralisia permanente do mesmo, impedindo-o de vez de ser pianista. Estando então em Leipzig, que era um importante centro musical da Alemanha de então, estuda harmonia e contraponto um tanto indisciplinadamente e frequenta os concertos “Gewandhaus” e as “Sociedades de Música de Câmara”, além de compor muito. Suas *Papillons* eram executadas maravilhosamente por Clara, e Hummel e Wieck se entusiasma com Schumann.

Em 1834, para contrapor-se ao *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que fazia um elogio sem estribelas à música italiana, funda, com jovens entusiastas da música nova, o *Neue Zeitschrift für Musik*, a *Nova Revista para a Música*, onde “*resolveu-se Schumann a batalhar em prol de Beethoven, Bach, Weber, Berlioz, Schubert, Chopin e de Mendelssohn*” (MAUCLAIR, [s/d]). Ao mesmo tempo, cria também uma Sociedade ideal em torno das ideias mais avançadas em música da época, a *Os Companheiros de David*, de quem participaram Chopin e Berlioz, entre outros. Nessa revista e nessa Sociedade, notabiliza-se como grande crítico de música de então – e, junto com Berlioz, os dois maiores críticos compositores da primeira metade do século XIX. Assim, cria para si os heterônimos de Florestan, Eusebius e Mestre Raro, vindo a inspiração para tal de Novalis, Schlegel e E. T. A. Hoffmann, todos poetas e escritores. Usará estas personagens em suas obras musicais, que são desdobramentos de sua complexa e sempre cindida personalidade: *Carnaval* e na *Sonata em Fa# menor*, que foi assinada com os nomes das duas personagens, Florestan (o arrebatado) e Eusebius (o melancólico), sendo o supracitado Mestre Raro (o mediador) uma clara representação do Sr. Wieck.

Em 1836, Schumann pede a mão de Clara em casamento e, mais uma vez, ouve a recusa do Sr. Wieck, que intimamente o achava desequilibrado. Aventa a possibilidade de se fazer doutor em filosofia pela Universidade de Jena, título que era concedido a músicos famosos. Desta forma, pensava, poderia se casar com Clara. Diante da negativa de Wieck, Schumann dirige-se ao Juízes da cidade e abre um processo contra ele. Era definitivamente obcecado por Clara, como vimos e veremos aqui acontecer também com a plêiade de poetas e

compositores analisados, e ela lhe correspondia no mesmo diapasão. “Verdadeiramente”, escreveria Schumann, “das lutas que ela me custa, muita música nasceu. Os *Concertos*, as *Sonatas*, as *Novelletes*, as danças *Davidsbündler* lhe devem a origem. Ela é minha única inspiração”. (MAUCLAIR, s/d). Vencida a batalha judicial, Schumann e Clara Wieck se casam em 12 de setembro de 1840, ela com 21 anos e ele com 30 – sem a anuência e muito menos com a presença do Sr. Wieck, é óbvio.

Então, em 1840, surge o “Ano dos *Lieder*” para Schumann: nada menos que 138 deles foram compostos, sobre poemas de Heine, Eichendorff e Chamisso, entre tantos outros. Por toda a década de 40 compõe grande parte de sua obra sinfônica e de câmara, como as *Sinfonias em Sib e Dó*, os *Três Quartetos*, a *Kreisleriana*, a *Phantasiestücke*, o famoso *Quinteto* que, executado 1843, maravilhou Berlioz. Conhece Wagner também, e assim nos é relatado o encontro entre os dois músicos: “quando conheceu Wagner, ouviu-o por duas horas, em silêncio, e após a visita do brilhante conversador, declarou que era homem notabilíssimo, mas que ninguém podia constranger-se a ouvi-lo demoradamente sem tomar fôlego. Wagner por seu turno concluiu ser Schumann compositor de alto mérito, mas homem absolutamente intratável. E os dois gênios não se entenderam” (MAUCLAIR, s/d). É notável com que semelhança nos confrontamos quando comparamos estas observações com as que surgiram entre o compositor de Bayreuth e Berlioz...

Mas essa década também lhe traz o agravamento de seu transtorno psíquico, sucedendo-se suas crises de depressão e euforia, enquanto produzia muito em alguns períodos e quase nada em outros. Avizinha-se Schumann então de um espírito perturbado como o seu, Byron, e compõe uma de suas obras-primas orquestrais, a abertura *Manfred*, baseada em obra poético-teatral homônima do poeta inglês. Em 1849, de ânimo reacendido, compõe muito, o *Konzertstück*, a *Fantasia para Clarinete e Piano* e outras peças.

Em 1850, aceita o cargo de Diretor Musical em Düsseldorf, mas seu temperamento nervoso logo o impediu de exercer as funções de regente de orquestra. Apesar da progressiva manifestação dos males psíquicos, faz viagens, e a que empreendeu até a Holanda com Clara, em 1853, foi triunfal. Retornando, reúne seus artigos em livro, no *Gesammelten Schriften (Escrito sobre Música e Músicos)*.

Em 1854 Schumann sofre sua crise mental mais terrível, quando, dizendo-se inspirado por Schubert e Mendelssohn, ambos já falecidos, levanta-se da cama para escrever um tema que eles supostamente lhe ditavam. Compõe com essa melodia fantasmal algumas variações para piano, mas numa Segunda-Feira de Carnaval do mesmo ano lança seu anel de casamento ao Reno e em seguida se joga nas águas, sendo salvo por barqueiros que passavam.

É internado por pedido próprio na Casa de Saúde do Dr. Richaz, em Endenich. No começo, poucas pessoas podiam vê-lo, inclusive o jovem Brahms, que Schumann descobrira como um dos maiores talentos da nova música alemã. Mas aos poucos sua sanidade se esvaiu por completo, e nem Clara, que como pianista fora a grande “voz” de seus pensamentos musicais pôde lhe ver mais, por ordem médica. Falece em 1856 completamente alienado, copiando mansamente um atlas. Schumann, a segunda voz-música desta Dissertação, o íntimo-arrebatado, o compositor de alta voltagem lírica que deu ao piano e à voz o melhor de sua imaginação musical e fez deles muitas de suas confessionais páginas, assim como Berlioz, inversamente, transformou a orquestra em palco e drama e fez destes o sentido musical de sua vida.

Como já dito anteriormente, a palavra para Schumann era não só o ponto de partida para a criação e o resultado em uma obra, como é o caso do *Lied*, mas a própria “forma” da criação em si. Ele esbarra na palavra escrita em suas peças para piano, inclusive na forma diminuta que um *Lied* comporta, e se torna um mestre das formas pequenas: além dos *Lieder*, nas peças de *Carnaval*, *Novelletes*, *Cenas Infantis* e outras. O “lirismo”, que aqui no caso de Schumann podemos definir como um “estado de alma” intensamente dominado por um sentimento, mas que se expressa por vias sutis de representação, foi a tônica de sua obra – nenhum outro compositor romântico, excetuando-se Chopin, talvez, (mas com menos consciência crítica de ser ele mesmo este “lirico” de que aqui falamos) soube lidar com ele de forma tão precisa.

E a poesia é seu meio natural de expressão, e a música a suprema aspiração da própria Poesia, como pensavam os poetas de então. Assim, “*Nesta afirmação está o pensamento de Novalis: a potencialização da Obra de Arte, a transformação do Mundo em sonho, a criação poética como tradutora da poesia universal. Desprovida da dupla articulação da linguagem, a música concretiza por excelência o ideal romântico da fluidez entre passado, presente e futuro. Nela, o dinamismo e a progressividade deslocam paradigmas, reclamam a releitura do passado e apontam para o futuro.*” (AZENHA, 2005).

Mas a fusão de um pensamento puramente musical a outro poético, como em Berlioz, sempre será uma constante e de forma obsessiva nas obras de Schumann, das primeiras até as derradeiras. A literatura deu-lhe a forma, o conteúdo, sugeriu-lhe os itinerários poéticos, criou até mesmo a concepção estrutural de suas peças.

Porém, à diferença de Berlioz, não podemos aqui falar exatamente em música programática. Antes, o que é apreendido pela sensibilidade de Schumann é filtrado, recomposto e redimensionado numa atmosfera extremamente subjetiva – mais uma vez,

“lírica” – e só então posto em música. A impressão passa pelas mãos da poesia, do fazer poético e só depois é transmutada em música. Por isso, não escutamos em Schumann os regatos Beethovenianos da *6ª Sinfonia* ou os Infernos da *Sinfonia Dante* de Liszt, mas a “impressão” de uma sensibilidade única que imprime em música sua visão particular.

E sua biblioteca literária é imensa, como a de Berlioz, e vai aumentando durante toda a vida: de Schiller a Hölderlin, de Calderón a Cervantes, planejando, como literato, escrever uma obra denominada *O Jardim dos Poetas*, que reuniria desde a Antiguidade até meados do século XIX todas as citações sobre música feitas por poetas e, dentre eles, o maior de todos para ele, Shakespeare.

Eis porque os *Lieder* são, no conjunto de sua obra, um dos ápices no seu proclamado lirismo transfigurador, a “flor azul” – parafraseando Novalis⁴, de sua imaginação musical.

“Os *Lieder* são (...) a expressão particular de um amplo processo de tradução para a música da experiência total do compositor com as letras; são, antes de tudo, a leitura musical de Schumann para o poema e sua forma por excelência de render tributo a seus poetas prediletos” (AZENHA, 2005).

E esta passagem de uma arte para outra, seja da literatura para a música ou vice-versa, não se dá na obra em si, mas *na pessoa*, no “Eu poético”. Diz W. Gieseler, em seu “Schumann frühe Klavierwerke im Spiegel der literarischen Romantik”, citado por Azenha Jr., que:

“Não quer dizer que a literatura em si vá se tornar visível enquanto música, mas que um compositor que com vasta experiência literária e que trabalhou literariamente, criará obras musicais com todas as experiências que vivenciou como uma pessoa inteira”.

“Criará obras musicais com todas as experiências que vivenciou como uma pessoa inteira”. Esta é uma das bases conceituais a que chegamos para compreender essa Dissertação como um todo, isto é, a de que é no “Sujeito Uno”, ou no “Eu Inteiro”, onde se criará a obra que se originou duplamente – música e poesia. E é necessário que se seja, para isso, tanto um

⁴ Um dos símbolos mais emblemáticos atribuídos ao romantismo alemão em sua vertente místico-filosófica, a ideia-imagem da “Flor Azul” aparece pela primeira vez no romance “*Heinrich von Ofterdingen*”, do poeta Novalis (1772-1801). Nele, a “Flor Azul” é ardentemente buscada por um poeta medieval, mas nunca é encontrada “fisicamente”. Essa alegoria é uma alusão direta ao amor perdido, à “ausência presente” que Novalis sentia por uma jovem de nome Sophie von Kühn, que ele conhecera aos treze e que morreria aos quinze anos de tuberculose, tornando-se assim uma obsessão para Novalis, que a veria em tudo ao redor em sua vida, mas de forma transfigurada, sendo este amor um óbvio símbolo da morte como a grande redentora-unificadora para o poeta. Algo bem expresso em seus pensamentos-fragmentos contidos em “Pólen”, publicado na revista “*Athenaeum*” em 1798, onde os aforismos de número 50 e 90 nos dizem, respectivamente, que “*Cada objeto amado é o centro de um paraíso*” e que “*Construir mundos não basta ao sentido premente de ir mais fundo/ Mas um coração amante sacia o espírito empenhado*”, em tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho.

compositor quanto um poeta, para que se manejem dentro dos escuros de seu subjetivismo mais anterior ainda à materialização artística - a Ideia que se quer Som, palavra, aquilo que sinfoniza-se - os nexos construtivos então pouco visíveis de uma arte transpoética, isto, um Poema Sinfônico ou um *Lied*. Vemos que entre o *Childe Harold* de Byron e uma *Sinfonia* feita de Cenas absolutamente pessoais de um compositor como Berlioz há um salto de simbolizações, significados e mesmo de uma “distorção perceptiva” do que seria exatamente este herói “Childe-Byron-Berlioz”, que somente o intrincado mecanismo de reelaboração de um intersubjetividade que oscila entre poesia e música em sua exteriorização poderia dar conta.

A intersubjetividade: ela, um dos reinos preferidos da forma canção em todos os tempos. Feita e entendida nela, pois sua estrutura ou comporta uma forma simples, a “A-B-A”, ou outra forma qualquer, cujo valor está na sua “brevidade” e “eficácia expressiva”. Pode-se assobiar uma canção, compor uma em uma taverna, assistir a um clipe de uma pela TV de passagem em um restaurante - a canção fica em nós, dá-se fácil pelo caminho. Assim também se dá com a poesia escrita breve, concisa, a dita poesia lírica que é a expressão impressiva de um estado de espírito num golpe só. Da poesia no papel para a canção erudita de câmara, das canções populares para a música, sempre a busca da sonoridade concreta, enxuta em sua dicção e efeitos. E nestes anos, o primeiro quartel do séc. XIX, poderíamos dizer que uma excelente fórmula para qualquer tipo de fazer poético e musical seria “*Agora a poesia não é mais objetiva, épica e ingênua, mas subjetiva, lírica e reflexiva*” (VALLIAS, 2011). E isso poderia ter sido dito tanto pelo compositor-poeta Schumann quanto pelo puro poeta musical do *Livro das Canções*, Heine.

Nascido Harry em Düsseldorf, em 1797, mudado para Heinrich Heine, depois cristão, assumindo-se na língua um alemão, logo após também francês, e finalmente falecendo supostamente de sífilis, em uma longa doença degenerativa, em 1856. Um expatriado que amava e detestava Goethe – então o farol, mas também baliza, da poesia alemã do séc. XIX, como ele mesmo seria.

Tivera também as viagens como sua dieta de espírito, mas outra viagem, a mundana e prosaica, de tentativas de adaptação. Delas saíram as apreensões de impressões fundas que resultaram em sua literatura numa poesia de uma vida captada crua, e depois lapidada em canção ou prosa poética, uma carta ou um quadro de viagem. Encarava a poesia sempre como libertadora da Humanidade, imaginando-se mais um lutador revolucionário do que um poeta puro – em uma passagem escrita, pedia para que o enterrassem, quando morresse, com uma espada sobre o peito. André Vallias assim o define, libertando-o da dualidade Apolo-Dioniso:

“nele confluem a *Aufklärung*, o *Sturm und Drang*, a Revolução Francesa e a Escola Romântica” (VALLIAS, 2011), e o apresenta representado na figura de Hermes, o que urde as falas mas que também é, complementarmente, o padroeiro dos ladrões.

Filho de Samson Heine, que tinha de notório a ausência de tino com o lidar das finanças, e era judeu praticante – religião na qual educou seus filhos. A mãe de Heine parece ter lhe legado o gosto pelo livre pensar e o cosmopolitismo, posto que lia Rousseau e sabia latim, francês e inglês. Na biblioteca do tio, Simon van Geldern, Heine descobre seu gosto pela literatura, e sua fantasia e imaginação corriam soltas sobre tudo aquilo que lia – coisa que muito preocupava sua mãe, que educara seus quatro filhos para uma segura ascensão social.

Logo é matriculado no Liceu francês de Düsseldorf, pois à época a Renânia se via ocupada por Napoleão, que havia libertado os judeus das leis discriminatórias a eles impostas pelos cristãos. Heine, como Byron, Schumann e Berlioz, vê durante toda a vida assim a imagem napoleônica e sua terra imaginária, a França das utopias sociais, como os símbolos da Liberdade, e aprende desde cedo a desprezar o nacionalismo tacanho. A Revolução, com seu senso libertário, deixará fundas marcas no jovem poeta.

Ainda em Düsseldorf, presencia uma manifestação antissemita, as “Arruaças Hep! Hep!” e também se apaixona pela filha mais velha de Salomon, Amália, ou Molly, descrita como bela mas fútil, alguém que apenas buscava um bom partido para se casar. Foi esta a sua Stella, sua Clara, e a meia-irmã de Byron, sua ideia fixa amorosa, e Heine nunca a esqueceu, ressentindo-se por essa rejeição até o final da vida.

Por essa época, os livros de origem inglesa começaram a circular pela Alemanha, e com eles chega a poesia arrebatadora de Byron, de quem nem Goethe, a esta altura da vida sereno e filosófico, se esquivaria. Heine se identifica imediatamente com o poeta inglês, e traduz magistralmente alguns de seus poemas, sendo assim chamado por uma baronesa promotora da obra byroniana de “Byron Alemão”. Indo a Bonn, tem aulas de História da Literatura e Estética com A. W. Schlegel, que lhe ensinou minuciosamente a metrificação poética. Mudando-se para Göttingen, fica sabendo que Molly se casara com um rico proprietário de terras da Prússia, e o espírito hipersensível de Heine faz com que tome verdadeira aversão por esta cidade, visão que ele expressa nas primeiras páginas de sua *A Viagem ao Harz*: “*de um modo geral, a população de Göttingen se divide entre estudantes, professores, filisteus e bestas, quatro estados cujas linhas demarcatórias não são muito precisas. O das bestas é o mais populoso.*” (PAES, 1961). Parte para Berlim, sendo estes anos preciosos para a sua formação: estuda a literatura hindu, sânscrito, lê um pouco de grego e aulas com Hegel lhe transmitem o gosto pela Ideia como ordenadora oculta do Mundo.

Assinada pelo anagrama “Sy Freudhold Riesenharf”, ou seja, Harry Heine Düsseldorf, lança sua primeira coletânea de poemas, *Gedichte*, que entrará no *Buch der Lieder* como *Sofrimento Jovem*. Nestes poemas já está contida a essência característica da poesia heiniana, ou seja, a expressão minimal de estados de alma extremamente líricos, como que só sugeridos, e de uma lúcida simplicidade. Lança logo após as *Tragédias com um Intermezzo Lírico*, com 65 poemas, e os dramas *William Ratcliff* e *Almansor*. Este último traz escondido em si, nos mouros retratados nele, a preocupação com a causa judaica, que começaria a tomar conta da vida intelectual de Heine, apesar de não ser ele mesmo um praticante de sua Fé – parecia conviver em seu íntimo uma mistura espiritual de um difuso paganismo sobreposto a um ateísmo de um esteta.

Tomado por sua inquietude cosmopolita, em 1823 dirige-se Heine a Hamburgo e, então e finalmente, recebe o diploma de Direito em 1825. Mas a vida burguesa lhe era difícil nesta cidade, seu temperamento inquieto de poeta pós-revolucionário não a aceitava. Assim, ao invés de se estabelecer, preferiu viver vagueando, em Potsdam, Lünemburg, Düsseldorf... E escrevia muito. E em 1826 reúne suas duas coleções de poemas, *O Retorno* e *O Mar do Norte*, mais sua narrativa *A Viagem ao Harz*, tudo publicado sobre o título de *Quadros de Viagem*. Isso lhe granjearia fama e fincar-lhe-ia o estilo, tendo pela primeira vez se mostrado com todo o vigor a voz original da literatura heiniana. Nos diz Paes: “*nele (...) a ironia continha os excessos do sentimentalismo, o realismo impunha limites ao extravasamento romântico*” (PAES, 1961).

Após a volta de uma sua viagem à Inglaterra, onde não se deu muito bem com os ingleses, achando-os fúteis, e uma gente que “*considera o mundo inteiro como seu salão de festas*” (PAES, 1961), finalmente lança Heine o livro que o consagraria como um dos grandes poetas alemães, o *Buch der Lieder* (*O Livro de Canções*). “Walter Benjamin considera-o um dos três últimos livros de poesia a ter impacto no Ocidente, ao lado de Ossian (1765), de MacPherson, e das *Flores do Mal* (1857), de Baudelaire”, nos diz Vallias (VALLIAS, 2011). Como já se nota, era de costume do autor ir juntando em cada obra nova as anteriores, e ele o faz aqui, o que possibilita à crítica e ao público ver sua obra ao todo. Por conta do enorme sucesso do *Buch der Lieder*, recebe um convite para dirigir uma revista em Munique. Lá estando, sua saúde se desintegra, tendo alucinações e lancinantes dores de cabeça, além de receber mais uma vez a notícia de que outro de seus amores, Teresa, arrumara outro pretendente. Mas é nesta cidade que conhece um jovem compositor de 18 anos, Schumann, ainda um artista estreante e que muito o admirava. Sabemos pouco deste encontro, apenas que inspirou Schumann a compor muitos *Lieder* futuramente, entre eles o seu *Dichterliebe*.

Como para Byron, as viagens são para Heine um desafogo existencial, com a diferença de que para o Lorde inglês estas adquiriam um caráter mais romanesco e francamente escapista, enquanto para Heine elas eram uma real tentativa de firmar-se em um solo que considerasse sua pátria, e, por que não, mais intimamente, sua casa? Assim, viaja pela Itália, de Verona até Florença.

De volta à Alemanha, Berlim o acolhe em uma vida de dissipações, boemia desregrada, num acúmulo em sua alma de decepções que lhe pesavam-afiavam o pontiagudo de seus versos, e é quando na vida de Heine há mais uma tentativa de ser um bom burguês. Mas seu espírito era inquieto demais para uma Alemanha que considerava então opaca e com uma fileira de lembranças pessoais amargas. A saída seria extravasar suas aspirações no cultivo de uma índole participativa e mundana, de salões e brilhos, e vai então para Paris, sua Pátria por adoção. E o faz, após entusiasmar-se com a revolução de 1830, chegando à cidade em 1831.

Paris era condescendente com tudo o que de variado o mundo produzia, e refugiava em si um enorme número de escritores e artistas – era a capital da cultura europeia de então, e ser reconhecido nesta cidade equivalia a ter um reconhecimento universal. Heine trazia consigo a fama de o grande poeta do *Buch der Lieder*. Ele seria uma ponte natural entre a Floresta Negra e as margens poéticas do Sena, mas havia um meio no qual podia garantir sua subsistência e ainda dar vazão ao seu estro de grande observador da sociedade: o jornalismo. Como Berlioz e Schumann, decide-se então a escrever fora do âmbito puramente literário, o de sua Arte, e o fará em duas línguas, o de sua pátria e em francês. Estará no *Allgemeine Zeitung*, na *Revue des Deux Mondes* e na *Europe Littéraire*.

Ia aos salões, à rua, às bibliotecas para saber o que seria esta imensa Paris, formigante cidade que abarcava tantos cérebros ilustres – os melhores da época. Gostava muito de música, e conheceu pessoalmente Liszt, Chopin (a quem chama de “poeta do som”), Bellini, Mendelssohn, Berlioz, Rossini, Wagner (a quem chegou a acolher em Paris, e este extraiu de obras do poeta o argumento para os seus *Navio Fantasma* e *Tannhäuser*) e Giacomo Meyerbeer, tendo predileção pela ópera italiana, cuja doçura ácida achava superior ao escuro pseudoprofundo da música alemã. Também se fez conhecido e reconhecido rapidamente nos meios literários, com Nerval (que se tornaria seu tradutor), Gautier, Balzac (com quem passeava pelos Jardins das Tulherias), Alfred de Musset, Alexandre Dumas Pai, George Sand e Charle Augustin de Saint-Beuve. Deu aos franceses, através de seus escritos, as bases para um conhecimento mais aprofundado da cultura alemã, principalmente da literatura, o que foi

de inestimável ajuda aos escritores de lá, posto que a Alemanha era vista pelos franceses como “pesada e hermética”, tanto em música como em poesia.

Opunha-se, entretanto, ao estilo e gosto alemão que naturalmente via como atrasado em relação ao francês. Observava com acuidade que, dentro deste gosto contaminado por um passado de tinturas góticas havia uma tentativa de manter a ordem absolutista, coisa que sua mentalidade libertária naturalmente não podia tolerar. E assim, como vimos anteriormente, torna-se amigo de Karl Marx, que o influencia na feitura de poemas – influência que, sejamos justos, se dá muito mais pelo ar de liberdade que exala do que pela crença num “sistema” esquemático que poria fim às injustiças sociais. Heine sempre fora um homem de muitos mundos, e desconfiado de todos eles. Sua poesia chega a ter dúvidas de si mesma e era natural que não pudesse conceber a miséria humana contida apenas na Luta de Classes e sua solução através da intervenção direta do Estado no Espírito Humano. Era um poeta, no sentido mais profundo do termo, isto é, cria que a própria vida do indivíduo fosse gerada por ele, sem a mácula de nada nem de ninguém. Essa postura o aproxima de Byron, Berlioz e Schumann e, de forma geral, mas não precisamente e em igual medida, do Romantismo como um todo. São suas estas preciosas, e tipicamente irônicas, palavras:

“Não lutamos pelos direitos humanos do povo, mas pelos direitos divinos dos homens. Nisso, e ainda em algumas outras coisas, nos distinguimos dos homens da Revolução. Não queremos ser *sans-culottes*, cidadãos frugais, presidentes baratos: nós promovemos uma democracia de deuses em igualdade de magnificência, santidade e alegria. Reivindicais trajes simples, costumes abnegados e prazeres sem temperos; nós, pelo contrário, reivindicamos néctar e ambrosia, mantos púrpuras, perfumes caros, volúpia e esplendor, dança sorridente de ninfas, música e comédias.” (VALLIAS, 2011, p. 479).

E cria, contra a poesia que se queria aplicável às transformações políticas, um épico satírico, *Atta Troll*, dividido em 27 Cantos e uma de suas obras-primas, sendo fonte de inspiração futuramente para obras como *Revolução dos Bichos*, de George Orwell.

Levava em Paris uma vida mundana, e uma sua amante diletta tornar-se-ia sua esposa, e o acompanharia até o final da vida: Crescence-Eugénie Mirat, conhecida por Mathilde. Trabalhava numa loja de calçados e era o arquétipo da “grisette”⁵ que tanto encantava os artistas de sua época: a mulher simples, de condições modestas, bela e sem grandes pretensões existenciais. Seria ela um antídoto eficaz para o mundanismo inquieto de Heine, e assim o foi. Ao que se sabe, Heine a pôs em uma escola de moças para adquirir bons modos, e casou-se

⁵ Grisette, em francês e literalmente, “aquela que se veste de cinza-gris”, alusão aos trajes baratos e descoloridos das mulheres pobres, era o arquétipo da costureirinha, suburbana, tão incensada por escritores e artistas dos séculos XVIII e XIX em sua simplicidade e coqueteria.

com ela em 1841. Foi para ele alguém que lhe propiciou a vida burguesa que, no fundo, Heine sempre desejou: ela ordenou suas finanças e deu-lhe não exatamente paixão, mas uma “bondade devotada” (PAES, 1961), nas palavras do próprio poeta, sendo este um sentimento de irmandade que Heine reconhecia como o melhor para si.

Sua atividade como jornalista dava-lhe pouco dinheiro, mais a ajuda financeira - quase um mecenato - de seu tio Salomon, além de uma pensão do governo de Luis Felipe e, como sempre acontece, o que ganhava de seus editores pela venda de seus livros (que pouco lhe rendia), formavam todo o ganho material de Heine.

Sempre foi um alemão, entretanto, na alma e nas palavras. Uma passada de olhos superficial no *Buch* já delata isso: lá estão as cantigas das aldeias, os rouxinóis obsessivos a lamentar o amor, os amargores profundos transformados na música das palavras.

E foi em pleno Louvre, em meio a Revolução que levou a abdicação do rei Luís Felipe, que Heine teve um colapso, diante da Vênus de Milo. Sofreu durante oito anos de uma atrofia muscular oriunda da sífilis, que o fez minguar física e dolorosamente, ao ponto de poder ser erguido pela própria Mathilde para ser banhado. Cego, quase imóvel, jazia em suas almofadas postas no chão, em seu “Matratzengruft”, a “cripta de colchões”. Mas ainda trabalhava incansavelmente, quase sedado pela morfina e o ópio, ditando seus poemas e cartas.

Surpreendentemente, e talvez por causa de seu estado deplorável, volta a acreditar num Deus – não num Deus pagão, mas sim numa divindade pessoal, surgida de onde cessam todas as esperanças, como o próprio poeta admitiu. Identifica-se com Jó e diz:

“Arre! O escárnio de Deus caiu pesado sobre mim. O Grande Autor do universo, o Aristófanes do Céu, quis demonstrar ao pequeno terráqueo chamado Aristófanes Alemão, como os mais divertidos sarcasmos deste não passam de gracejos sofríveis em comparação com os seus, e o quão deploravelmente atrás devo ficar, no humor, da zombaria colossal” (VALLIAS, 2011, pg. 488).

Publica ainda um livro, o denso e com uma pluralidade de cenários e ambientes, da Pérsia à Espanha da Reconquista: o *Romanzero*, em 1851. E nos últimos meses de vida ainda cultivou um amor platônico por uma jovem visitante de 20 anos, bela, delicada e loura, de nome Camille Selden, apelidada por ele de “Mouche (Mosca) de minha alma” (VALLIAS, 2011), e a quem dedicou seus últimos poemas. Faleceu em 1856, por complicações na ingestão do excesso de morfina, sendo sepultado no cemitério de Montmartre, sem cerimônias ou discursos. Não lhe ergueram monumento algum em sua terra natal e em 1833 os nazistas queimaram em praça pública seus livros.

A fama de Heine, entretanto, transcendeu a Alemanha após sua morte, mas manteve-se controversa até meados da década de 70 do século XX. Dentre os inúmeros admiradores da obra heiniana, de sucessivas gerações posteriores, contam-se, entre outros, autores como Ezra Pound, Nietzsche, Mathew Arnorld, Apollinaire e Breton. Jorge Luis Borges foi taxativo em sua apreciação:

“Sou heterodoxo em muitas matérias. Contra o parecer de toda a Alemanha e de todas as universidades do globo, direi que Heinrich Heine é, para mim, o primeiro poeta alemão, como também o é Hölderlin. Robert Louis Stevenson foi mais longe; em algum lugar de sua vasta obra, que não posso fixar agora, mas que recordo com precisão, deixando escrito que Heine é o mais perfeito de todos os poetas.”(Vallias, 2011, p. 41).

E num objetivo e necessário “assim” final para este Capítulo, vimos que o voar das aves todas vistas aqui, compositores e poetas extrovertidos ou imersos em suas intrincadas personalidades, e que cantaram com voz de ferro, chumbo ou até de um luminoso e douradíssimo latão todas elas – menos o ouro, o *Ele* (o outro) , por ser impossível num tempo em que a coroa do Poeta-Músico caiu no charco - ficou esvoaçante como matéria prima do Ideal, sobre as escadarias da paródia e do heroísmo desiludido. A Ideia que se queria Som de fato se tornou Som – e o Poema que sinfonizou-se assim ficou, *Harold-Berlioz*, *Buch-Schumann*. Só que como memória, riso amargo, personalidades desdobradas em melodias ou longas narrativas em *Cantos*.

CAPÍTULO 2

DICHTERLIED - OS DIÁLOGOS EM SEU PERCURSO AO MEIO

2.1 – PLANOS DE VIAGEM/PLANOS DE FUGA – ASSIMILAÇÕES

Toda a análise de uma obra de arte deveria resultar em outra obra, é assim que pensava Schumann, um compositor. Mas também o poeta Ezra Pound dizia, em seu livro *ABC da Literatura*, que uma das melhores maneiras de se traduzir um poema seria “musicá-lo” – em outras palavras, que houvesse dentro do processo de transfiguração de uma obra, de uma língua para outra, uma real “criação”, mesmo que aqui, no caso de Pound, esta criação seja “sonante” (uma música) pela adição de uma outra forma artística à ela. Bem entendida essa postura, o que tentamos aqui é uma valoração criativa dos destrinchamentos e descobertas efetuadas nas obras anteriormente analisadas, mas não apenas no nível técnico superficial, de esquadrinhamento deste ou daquele procedimento comum à Berlioz ou a Heine, nem da cópia de uma atitude palco-musical implícitas em uma viola-persona ou da imitação pura e sempre limitada de um “estilo”. A atitude aqui foi “positiva”, no sentido em que transcreveu ainda com vida um corpo estético de um campo simbólico-histórico para outro, numa outridade viva, móvel e ela mesma já significante e independente.

Uma obra (se obra for) lança luz à outra, portanto. Mas, devido ao conjunto de peças litero-musicais - quatro obras anteriormente analisadas - são o fermento, o cimentar e o direcionamento aqui de uma obra apenas – *Dichterlied* ou *Os Diálogos da Lua* - e esta, quando vista-lida-ouvida, reverá as quatro de onde veio, como os traços de um filho podem ser encontrados em sua biogenealogia com razoável nitidez, mas este mesmo filho, por ser um Outro em um outro tempo (uma geração adiante) contextualizará sua descendência, explicando em si onde se situa agora o que fora situado antes. Assim, um acorde suspenso em um *Lied* soará menos “suspensivo” hoje, em 2012, do que no século XIX de onde veio, porque as sétimas menores sem resolução já estão plenamente assimiladas pelo ouvido ocidental contemporâneo devido ao seu uso na música popular ⁶e nas suas divulgações midiáticas – ou seja, seu efeito hoje se dará um tanto amortecido, já bem assimilado. Mas é dever da atitude composicional séria, que aqui se propõe ser filogenética, e estético-criativa, fazer com que *aestésicamente* esta sétima ainda se apresente com um efeito semelhante – ou, se não for na estrutura de uma téttrade dentro do sistema harmônico tradicional (de uma sétima

⁶ Refiro-me aqui às sequências de acordes típicas da harmonia do blues-rock em sua progressão padrão de I, IV, I, V, I, V, IV, I, todas com sétimas menores e cuja função cadencial só se observa quando da “resolução” de Dominante-Tônica de V7-I(7).

a pedir resolução...) que este “efeito dissonante-suspensivo” seja sentido em outro parâmetro, que ele apareça transfigurado em alguma organização timbrístico-instrumental numa sensação análoga ou em uma inusitada colagem dentro de um quarteto de um poema parafrásico, ou em algum gesto teatral paradoxal - entre as tantas outras possibilidades de analogias e transposições de efeitos criativos em relação àquele anterior que a sétima menor de uma dominante causava.

Assim, não bastou compormos dentro de um maneirismo justificável e com uma caixa de ferramentas valoradas e eficazes trazidas de antes de nós - coisa que, com razoável empenho, qualquer aluno iniciante em composição musical pode fazer. Com o avanço das ciências computacionais e a criação cada vez maior de softwares que emulam o ato criativo, em breve “compor como” se tornará um ato banal, pois tendo-se o conhecimento musical básico e algum domínio de um instrumento harmônico e melódico, em questão de meses - ou semanas... - qualquer músico criador razoavelmente dotado poderá compor uma fuga no estilo de J. S. Bach, além de ouvi-la e editá-la com precisão, graças aos referidos softwares facilmente manejáveis de edição, gravação e mixagem. Teremos que ser sagazes o suficiente para saber que nestes tempos de rapidez virtual em que entramos, e de agora em diante de forma irreversível, a pura técnica não deve ser o fim de uma busca pessoal de um criador por uma linguagem única e situada antes de si historicamente, e que a tome por sua. A *Poiésis* - a difícil pergunta que todo artista sério se faz em qualquer momento se sua carreira, ou seja, “quem ou o que sou eu no meio da trama complexa de vozes alheias que eu chamo de minha Obra?” - é a entrada mais acertada para o interior dessa *selva oscura* - e, conquanto não indique a saída, faz do ato criativo puro um impulso que busca fora de si as palavras, notas, frases, períodos, gestos, dizeres, estilos, mesclas, inversões de proposições: tudo aquilo que, enfim, se aproxime mais em força e veemência de um impulso original realmente criador e criativo.

Não bastando, portanto, a técnica apreendida de um fazer poético alheio ao nosso próprio, acreditamos ter que, para elaborar esta obra em específico, criar um *campo de assimilação pluridimensional* - quer dizer, assimilar tudo o que seja a *Obra-Outro*, coletando não só as peças das *Peças*, como também o fazer das obras em seu devir e em torno: seu Ethos, sua “maneira de”, suas técnicas no que tem de (para nós) exemplar e falho, sua poética, as biografias (e anedotas até) dos autores, seus cacoetes de estilo - sua “vida simbólica e sua vida em si” em seu todo, portanto. Desta forma a obra aqui resultante, *Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*, é a plena morte-análise necessária e transfiguração-vida das Obras em uma Outra.

Advertimos que tudo o que foi dito até aqui é uma proposta estética plenamente observável, porém pessoal, do autor da Dissertação e de *Dichterlied*, e está parcialmente justificada pelas obras transpoéticas (música-poesia) aqui analisadas e expostas, em que o compositor tem que lidar com uma linguagem fora daquela sua habitual. A validade dessas *conclusões de fazer* se apresentará de maior ou menor validade, dependendo de quem as maneje ou julgue, e seu valor será observável apenas para aqueles artistas que hoje se utilizem em seu fazer criativo de mais de uma “arte”: literatura e música, música e teatro e literatura, e/ou outras tantas possibilidades combinatórias.

2.2 – MÉTODO-DIGRESSÃO, 1º MEMORIAL - UM CARNAVAL, OP. 1.

Compor música e poesia para mim sempre foi um ato extremado de desacorrentar-me, talvez uma das únicas formas de libertação real num mundo real – e agora, hiperrreal - demais. O ato composicional, o juntar os estilhaços do sem-significado num coeso dizer, esteve sempre ligado a um intrincado Eu sem nome olhando para si, mas também a um toque, ao que me cerca – incluindo aquilo que me repugna – e a este desejo multidimensional pela vida.

Não acredito, por isso, em nenhum método de composição, seja em música ou literatura. Considero-os – pessoalmente - sempre pretextais, como uma roupa que se usa para ir a uma festa – uma, entre tantas cabíveis.

Quanto mais divertida a festa, um baile à fantasia, mais interessante será a roupa. Quanto mais amplo o local onde se pretenda chegar esteticamente - uma sinfonia pantonal, um soneto seiscentista, ou uma ópera eletroacústica - mais hiperestrutura prévia ou mais vitalidade crua anterior...

Mas tanto a sinfonia, o soneto, a ópera, quanto o baile em si, são imprevisíveis, e é apenas participando deles que se pode dizer “no que” se esteve vivo, e “de vivo”, ali.

Alguns preferem não dançar, e quase-voyeurs analíticos das erráticas circulações vistas, observam tudo. Assim, há aqueles para quem o “método” segura as pontas de uma sua bem escolhida fantasia de marinheiro até o fim.

Outros, com um lençol pego de última hora e um punhado de hera arrancada do muro de um vizinho, fazem-se um imperador grego – e caem na festa sem se importarem se voltarão em sã consciência para casa, ou mesmo se voltarão. Outro método de participação no objeto estético-festa, imagino, poderia ser uma mescla sutil desses dois que citei: bebendo ponche ao longe e caindo na gandaia, em alternâncias.

Por escrever e refletir profundamente sobre o ato criativo, seja o meu ou o dos autores aqui vistos, percebi que para mim a única validade do fazer Arte esteja nesta participação um tanto desenfreada, neste envolver-se pleno.

Mas há quem fique fantasiado para a festa em casa, esperando que seu último e distante amor ligue algum dia - num relâmpago muito concreto de conexões que surgirá então, resolvendo tudo em poucas linhas, traços e notas. Esses gestos também são belos, e os mais puros e limpos, porque aqui a flauta toca a música que não se ouve, como nos diz o poeta John Keats em sua famosa *Ode a Uma Urna Grega* – são os cultores dos andaimes reluzentes e da retidão, senhores quase religiosos em seus cinzéis de prata rara e pura: um compositor como Giacinto Scelsi, um poeta como João Cabral de Melo Neto, um dramaturgo como Pierre Corneille; ou ainda um autor do mínimo como Anton Webern, um poeta da dor como Georg Trakl ou os mestres das linhas sobre-moventes: Palestrina ou Bach, em especial o das *Variações Goldberg* e da *Arte da Fuga*. Aprendemos muito com eles porque nos dão a possibilidade de olharmos a laboriosa elaboração anterior da fantasia do salão, digo, do “método criativo”: o microtonalismo em Scelsi, a poesia que diz a poesia em Cabral, a oratória sempre nobre dos heróis em Corneille, a concreção da série dodecafônica em Webern, as imagens terríveis mas inapreensíveis que a palavra lança em Trakl, o contraponto ou o estilo fugato levado ao seu extremo em Palestrina e Bach. Tudo passando pelas mãos claras dos pudores encastelados deles todos - mas, repetindo, “eletivos”, no sentido de cada um escolher uma sua própria poesia de “invisíveis asas”.⁷

Mas há os observadores atentos, os Handel dos “gostos reunidos” (aquele que compõe, sem remorsos estéticos, nos vários estilos de seu Tempo) os García Lorca de cantares gitanos, nova-iorquinos e teatrais, os O’Neill catando cacos de vidro e sentimento de sua família dentro de uma casa (onde na peça “Longa Jornada Noite Adentro”, vida pessoal e técnica dramaturgica estão ligadas indissolivelmente), os Beethoven que lançam as serpentinas dos adoráveis-enxadristas Haydns de dentro do século XVIII, sabendo que elas alcançariam, pelo amor à estrutura desenvolvida até o paroxismo audível, os séculos adiante⁸.

⁷ Alusão ao conhecido fragmento do poema “Ode a Um Rouxinol”, de John Keats (1795-1821), poeta do segundo romantismo inglês, onde se leem as seguintes palavras: “Adeus, Adeus! Eu sigo em breve a tua via/ Não em carro de Baco e guarda de leopardos/ Antes, nas asas invisíveis da Poesia,/ Vencendo a hesitação da mente e os seus retardos:/ Já estou contigo! Suave é a noite linda (...)” tradução de Augusto de Campos.

⁸ O compositor Ludwig van Beethoven (1770-1827) que além de ser aluno direto, e insubmisso, de Franz Joseph Haydn (1732-1809), teve as obras do mesmo como guia para a estruturação de sua própria, seja pelo uso da forma-sonata, seja pelo gosto aos gêneros musicais ditos “puros”, como a sinfonia, o quarteto, a sonata mas, principalmente, pelo desenvolvimento motivico como base de estruturação de suas peças. Beethoven leva esta forma de fazer música até o limites, para a sua Época, em sua obra.

Há assim, também, aqueles que participam da festa com um mínimo de “pré-estrutura”, mas com muitas musas vitalizantes na mente, compensando a sua fantasia capenga de grego, de lençol branco improvisadamente vestido, com uma vitalidade (em termos nietzschianos mesmo) que encharca a lógica estético-construtiva dos observadores. Pois quando Rossini visitou Beethoven em Viena, este lhe disse, num tom da leve advertência de um severo observador: “- *continue compondo muitos ‘Barbieri’*”⁹. E Whitman ia tomar banhos de rio nu, e trazia a força das torrentes intactas para seu seminal livro “Folhas de Relva”, e não as maculava com diques (ou podas...) excessivas – antes, as enxertava com mais poemas sucessivamente a cada edição, e assim o fez por toda a sua errática vida de poeta. Também desta forma John Cage, na célebre passagem das cabeçadas contra o muro esfíngico-esfíntico de Schoenberg¹⁰, lançava-se à vida com seu Zen e cogumelos recolhidos ao acaso como ruídos mastigados, saboreados, e de todas as cores¹¹, enquanto um Boulez atento e vestido de *Segunda Escola de Viena* poderia ter pensado dentro de sua fantasia e com seus botões de *Pierrot*¹² que: “- há tanto sentido sonoro em ‘nem se chegar a dizer’¹³ na música deste americano, tanto... E justamente porque ele não quer isso, e assumidamente, e gargalha como se fosse um Canyon de Bashô...”¹⁴.

Talvez eu me enquadre neste último gênero, dos que improvisam os arados com madeiras simples e mais simples ainda recursos, mas entreguem-se a terra até o fim.

Mas a necessidade de criar veio antes mesmo de saber o que era composição e do

⁹ Passagem que descreve o encontro do compositor operístico Gioachino Rossini (1792-1868) em Viena, em 1822, com Beethoven, onde este último o advertiu a compor somente óperas cômicas, como é o caso do “Barbeiro de Sevilha”, sua obra-prima.

¹⁰ A passagem aludida é a seguinte, nas palavras do próprio Cage: “Depois que eu vinha estudando com ele por dois anos, Schoenberg me dissera: ‘Para escrever música, você deve gostar de harmonia’. Expliquei-lhe que eu não gostava de harmonia. Ele então disse que eu iria sempre encontrar um obstáculo, que seria como se eu chegasse até uma parede através da qual eu não poderia passar. Eu disse: ‘Nesse caso, eu vou dedicar minha vida a bater minha cabeça contra essa parede’”.

¹¹ Cage cultivava o hábito de buscar cogumelos comestíveis nos bosques dos EUA, e o Zen Budismo, a vertente mais filosófica do Budismo japonês, fora adotada por ele junto com o Taoísmo e suas práticas, como por exemplo, o jogo do I Ching.

¹² Os “botões de pierrot” citam a obra do atonalismo-expressionismo teatral “Pierrot Lunaire” (1912), de Schoenberg.

¹³ “Sentido sonoro em nem se chegar a dizer” é alusão à peça “Silence 4’33” (1952), de Cage.

¹⁴ Alusão às relações entre Cage e o compositor Pierre Boulez, onde “Canyon de Bashô” é uma concreção imagética sobre a estética de Cage: Canyons americanos mais Poeta-Poesia Japonesa. Na vida real os dois compositores se tornaram amigos e a obra de Cage influenciou a de Boulez - este notou que, em termos de resultado sonoro, o máximo controle da escrita, ou seja, o controle previsto pela utilização do *Serialismo Integral* na escrita resultava no mesmo que o controle nenhum ou quase nenhum da música aleatória de Cage.

status que isso possuía – sempre entramos no Baile de Máscaras da Criação Artística um tanto involuntariamente. Lembro-me, aos cinco anos, (e isto não é uma história escrita aqui para edulcorar esta Dissertação...) perguntando quem compunha aquelas cantigas tão belas, que diziam que no fundo da rua havia um bosque, de nome “solidão”, e que dentro dele morava um anjo que roubara com mãos invisíveis o meu coração.

Acontece que eu “via” desde aquele tempo, e bem ali, simbolicamente, ou imaginadamente - ou do que quer se se queira chamar este “Meu Mundo” - esse “anjo”, e tenho esta lembrança vívida dentro de mim até hoje: não de quem a cantou para mim, nem do tom da voz de quem o fez, mas da canção em si e de seu mundo, em movimento íntimo. Era nítida a figura – e ainda é - de um ser com asas hermeticamente encolhidas, em posição fetal, pendendo de uma árvore em uma clareira rodeada de árvores escuras e de folhagem compacta, verde e oleosa, dentro de uma bolsa viva, luminosa, de um branco amarelado, como a luz de um poste solitário. Cantava-se a canção e eu estava lá, seguindo a rua de pedrinhas de brilhante até o fim – que eram em minha imaginação paralelepípedos miúdos que refletiam, bem depois de uma chuva breve no meio da madrugada, todas as luzes do bairro –, reencontrando este serafim-feto muito triste e calado dentro de sua placenta lunar. Sempre assim, e cada vez igual e, no entanto, diferente em minha fruição no ato de ouvir-imaginar-ver, toda vez, ouvida a canção.

Daí de novo ser inevitável citar Keats, no célebre começo do *Endymion*, em minha tradução preferida: “*A Beleza é uma alegria para sempre*”.

Reparem que o poeta inglês usa o termo “alegria”, ou seja, um afeto, uma sensação-reação, uma resposta viva ao acontecimento estético. Não fala de uma dissecação parametral, nem de uma decodificação muito “sublime” – este aparecerá depois, no ato da recriação da Alegria.

Digo tudo isso de forma positiva, afirmando sempre, apesar de saber que *Beleza*, *Beauty*, também significa *Terrível* – e quem duvida disso, que veja o sopro gelado dos anjos de Rilke¹⁵, o cruel do mito primevo em Artaud¹⁶, as assustadoras fragmentações alusivas das

¹⁵ “*Se eu gritar, quem poderá ouvir-me, nas Hierarquias dos Anjos? / E se até algum Anjo de súbito me levasse para junto de seu coração: eu sucumbiria perante a sua natureza mais potente*”.(RILKE, 1ª das Elegias de Duíno)

¹⁶ “*Trata-se da crueldade muito mais terrível que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso.* (ARTAUD, “*O Teatro da Crueldade*”)

sinfonias de Mahler – particularmente da *Sexta Sinfonia*, onde tudo é literalmente regurgitado sem muitos pudores formais pelo compositor: seu titubeante judaísmo, seu amor confuso por Alma Mahler, suas angústias como compositor, entre outras díspares coisas - ou as faces derretidas, escorrendo desesperos, no figurativismo do pintor irlandês Francis Bacon: imagens absolutamente precisas em seu mórbido poder de sedução pictórico. Ou seja, exemplos perfeitos do Belo avizinhandose naturalmente do Terrífico.

Quatro visões de uma Beleza retorcida, dolorosa, de ar rarefeito e impossíveis de se olhar por muito tempo – e, no entanto, “Para sempre” (Forever), porque as cito aqui inteiramente de memória, fazendo integralmente parte de minha “Alegria Estética” e pessoal.

2.3 – DIGRESSÃO-MÉTODO, 2º MEMORIAL - CENAS INFANTIS.

A Alegria (Joy), ou melhor, alcançar esta Alegria pela participação absoluta no objeto estético que elaboro, ao ponto de não saber de onde parti e para onde vou em sua feitura - esta Alegria é a única coisa que me move a escrever uma nota, ou um verso, ou uma cena.

Porque não dissera antes, mas desde esta época do bosque solitário via que um avião poderia ser construído com ferragens e pesadas hélices; era guiado por homens preparados e sabedores de seu ofício, mas isto só poderia acontecer sempre assim, e era material e, frase que sempre souo terrível, “explicável”. Mas, perguntava-me sempre perplexo, quem eram aqueles homens que criavam esses bosques negros com uma melodia tão bonita, que subia ao meio e depois desfalecia, indiferente, ao fim, como a daquele anjo que parecia que se desprenderia um dia do galho onde deveria jazer adormecido pela sua tristeza? Ora, este homem, ou estes homens ou mulheres que criavam estas coisas que me faziam estar – e não “entender”... – o “para sempre” (forever), eram aqueles que queria emular algum dia, porque via o avião passar no céu do quintal de minha casa, descrevendo uma rota sempre igual do muro baixo da vizinha até o edifício mais alto da cidade, sempre nas mesmas horas, e todos os dias. Mas aquele avião, que também era algo “sempre”, o era bem menos que o “sempre” do bosque dentro de mim. Sim, ele era muitíssimo inferior. Os passos invisíveis que dava no azul eram simples e cabiam nos olhos - e, dentro de mim, não conseguiam ultrapassar algumas das portas de algum interesse estético pessoal superficial.

Mas o bosque do anjo de luz encolhido na figueira quase sem cor, este estava dentro, e eu o via de “dentro para fora”. Cantassem isso, ou citassem, ou viesse de um mero assobio furtivo do início da melodia, ele estava lá.

Assim, não se tratava apenas de puro subjetivismo ou de alguma passageira

imaginação infantil. Não se resumia a uma Imago simples de se dissecar fora de seu campo de resplandecência. Se o “objetivo” nos atinge porque “é mais real” em sua contundência e urgência perceptiva – pelo menos, é nisso que somos viciados em acreditar – aquelas pedrinhas de brilhante então me nutriam bem mais que toda uma frota de aviões que passassem em desfile, ou todas as hélices mais impressionantes do mundo, e não só porque vinham de dentro, mas sim porque me faziam participar do mundo de uma forma afetiva que nada mais conseguia, a não ser o sentimento amoroso e o sexo, que obviamente vim a conhecer em sua inteireza mais tarde.

Mas o bosque do sexo findava em minutos dentro de sua extensão e o amor ia e vinha, deixando as portas sempre abertas. Mas uma sonata de Mozart estava toda vez lá, como um monte ático soprado pelo vento - de uma forma misteriosa, mas presente. E por esta presença sem peso, deliciosa e repleta de folhas cobrindo um anjo imutável, eu podia estar nela. Cantá-la. Imitar a maneira de se tocá-la. Comê-la. Deitar-me com ela ou mesmo ficar obsedado com o “do-mi-sol-si, do-ré-do”, ao ponto de não conseguir respirar outra coisa com meus pensamentos e ficar até incomodado com isso, com esta invasão sonoro-simbólica. Não importa a medida da sensação causada – Mozart e o bosque estavam lá...

Por conta disso, pelo viés dessa sensação, tocando e tocando-me, comecei a compor e a escrever. Com um imenso holofote de meus sentimentos eu duelava com a luz do Mundo, e dessa cópula e batalha nascia e nasce e nascerá tudo o que componho. O método surge para mim, desta forma, sem “previedades” com aquilo que o mundo me oferece – decerto, não um avião chatíssimo... – e dentro de mim todo um matagal cresce quase que à revelia, graças à imensa luz lunar do bosque que a vida, tão subjetiva ela, tem.

Intuição pura, mas não só isso. Para que o Outro pudesse entender e, mais do que isso, “sentir” esta minha “*alegria para sempre*”, e que de toda forma eu desejava expressar, eram necessários os códigos, as formas, as estruturas – que aprendi depois em minha educação musical e literária formais.

Mas só o que bastasse para se ir com dignidade e soltura ao baile à fantasia supracitado. O estritamente útil para o meu ser-estar na obra e o próprio ser-estar da obra. Se não, o que fazia correria o risco de virar avião rugindo seus motores sobre o silêncio magnífico daquele bosque.

2.4 – DO PROCESSO COMPOSICIONAL DA POEMÚSICA DRAMÁTICA – A “CRIAÇÃO MULTIDIMENSIONAL”

Sobre o método composicional usado, seu esboço mais claro saído de *Dichterlied*, é necessário falar aqui com certa vagueza de uma “Forma-Processo” bastante intuitiva. Porque o que poderia se chamar de “Forma-Processo” em meu trabalho na realidade nem chega a ser um método, e é bem menos elaborado que isso. A operação é constrangedoramente simples, e consiste em “entender-pelos-sentidos” o que o poema e as obras e biografias anteriormente estudadas (ou qualquer outro objeto estético) queiram dizer e, a partir deste “passo à trás” em que me encontro absorvido por completo, redizer o que foi dito, mas não através do puramente descritivo-imitativo, se não de uma forma que participe o ouvinte parcialmente deste meu sentir, deste “passo atrás”, para que tudo possa ir de uma vez para adiante, música, poesia, gesto, imagem, sem possibilidade de separação. Denomino para mim mesmo esta captação de um Todo num fazer posterior de “Criação Multidimensional”.

O arqueiro sabe que estende a flecha até atrás de si, mas nem se imobiliza infundavelmente no ato de preparar o disparo, nem precipita o desfecho da seta.

E isso acontece de fato em meu dia-a-dia, posto que meu trabalho de cancionista, que hoje soma cerca de 400 canções, me fez criar uma espécie de intimidade maleável e sinestésica com a música, a letra, a harmonia, a dramaticidade, o lúdico, o ritmo e outros parâmetros. Há quem, ao ouvir uma canção minha, jure que escrevi a letra dela primeiro, e que depois alguém elaborou a música, quando na verdade fora o contrário. Outro acha que minha palavra estava tão perfeitamente urdida que a música que fiz veio depois, e eu na realidade não conseguira pensar em uma sílaba sem a presença de uma nota. E assim por diante.

De modo que a racionalidade analítica que pede, no mínimo, um conjunto de métodos que se possam utilizar em reproduções de outras obras, não tem quase valor para mim enquanto compositor que me explique como tal. Acho-a tão arbitrária e atrabiliária quanto dizer que o amarelo é mais luminoso que o vermelho, ou que preta é preta e branca é branca e a mulata é a tal. Eu de fato acho que a mulata é a tal, e esta foi uma das minhas razões da mudança física para o Rio de Janeiro. Mas tenho consciência suficiente para saber que fora do cercado de meu gosto, ou melhor, se alguém não gostar do meu gosto e não tiver os olhos quados e ascensionais para uma Camila Pitanga que passa toda a minha possível e magnífica teoria sobre uma “A Mulatez Como Hibridismo Tez-Mulheril Estésico” cairá por terra, e com razão. Ou melhor: “pela razão” ela mesma...

E é exatamente desta forma que opero quando da criação de qualquer obra: olhando

pelo buraco da fechadura para ver o que há do lado de fora de mim, enquanto o que vejo – e sempre meu otimista ethos estético pressuporá ser uma Camila Pitanga – me vê pelo orifício, enquanto meu reflexo se espraia difusamente sobre ela-ele. Musical, literária e literalmente.

CAPÍTULO 3

DICHTERLIED OU OS DIÁLOGOS DA LUA, A OBRA EM SI

3.1 – DICHTERLIED OU OS DIÁLOGOS DA LUA – UMA ANÁLISE SUCINTA.

A obra que denominei de “Mitopoética”, e que em uma de suas possibilidades de leitura é uma “Obra Multidimensional”, é o resultado artístico oriundo de uma análise anterior, em tudo o que esta análise comportou por parte do autor, dos autores e das obras analisadas. Assim esbocei, desde o início da elaboração deste *Ciclo-Círculo de Canções e Drama*, um continuum composicional para que não perdesse a “dramaticidade ondulante” contida no espírito *Laforguiano*, inserido na análise e digestão dos autores anteriormente estudados – o que custou, pelo ímpeto criativo habitual que me toca, uma certa disciplina apolínea e freios um pouco incômodos.

Por que a escolha de um escritor como Laforgue (1860-1887), para ser a “ponte” entre o Romantismo musical e literário de Byron-Berlioz e Heine-Schumann, estando ele nos *Lieder*, na figura da *Lua* e *Astréia* e no tom tragicômico, mas profundamente lírico, da obra toda? Mas por quê justamente Laforgue? A realidade é que necessitava de um *Childe Harold* como Berlioz, e de um “Estado de Espírito” emprestado a um poeta, como Schumann o fez com Heine – um Outro que centrasse a obra e desse a ela organicidade. E Laforgue me foi perfeito, porque sendo um Simbolista que de maneira sucinta parodiava o Romantismo, deu-me a figura dramática, a *Ideia-Fixa* e o eixo imagético de *Dichterlied Canção de Poeta*: a figura pivô da *Lua*.

Escritor uruguaio-francês, Jules Laforgue, que fora chamado de “o Heine Francês”, é tido como um dos pais da Modernidade, e tencionava pô-lo em música há tempos - não como canção, mas como poema sinfônico. A obra de Laforgue que mais me marcou havia sido seu livro de prosa poética, e não exatamente de poesia, *As Moralidades Lendárias*. Nele, a ironia e as cores fortes nas palavras, marcas do autor, estão magnificamente condensadas, quando, por exemplo, o mesmo “re-relata” histórias da mitologia e da literatura ocidental, como *Perseu e Andrômeda ou o Mais Feliz dos Três*, ou *Hamlet ou As Consequências do Amor Filial*, entre outras.

Mas os contos eram longos e me seria impossível colocar as palavras em música – poria delas somente trechos e, se assim fosse, mutilaria a refinada estrutura narrativa de Laforgue, tão bem-feita que serviu de escola para os inícios literários de um T. S. Eliot.

Contentei-me com os poemas contidos num livro lançado pela Editora Iluminuras traduzido pelo poeta Régis Bonvicino, *As Litanias da Lua*, mas não faria juz ao meu próprio

processo de elaboração criativa aqui, ou seja, a sugestão poundiana de traduzir-criar, se usa-se as traduções nele contidas. Assim, fui traduzindo e, imediatamente, vertendo os poemas em música e também me deixando tocar por essa figura da *Lua*: uma imagem confusa, mundana e solitária, caprichosa, vulgar e mitológica, tudo aparecendo na voz de um “poeta terceiro poeta” – e não eu - que a evoca: no caso aqui, Laforgue. Fiz, então, com que a própria *Lua* lhe desse a resposta, como o símbolo dramático mais forte em palco e presente em uma Unidade, uma personagem só. O Poeta, seu par dramático, surge, mas tripartido: um piano e uma voz, “liedélicos”, heine-schumannianos, com um Byron-Berlioz desdobrado na persona do violista-cantor-ator. Porém, a criação da Lua não emanou somente de Laforgue, mas também dos próprios quatro autores supracitados, além de ter sido ante-gerada por um impulso inicial que nada teve de “estético”. Dessa maneira, e esquematicamente, exponho a seguir o que extraí de cada Autor e Personagem:

- De Schumann, a *forma “Lied”* e as personagens carnavalescas, Eusebius e Florestan, como “*Manisch*” und “*Depression*”, Mania-Depressão, o hoje chamado de Transtorno Bipolar do Humor, enfermidade psíquica que, por uma coincidência e em graus variados de gravidade – a de Schumann foi a mais manifesta e a de Byron, a mais “exemplar” em suas alterações de euforia e depressão – acometeu os três autores analisados na Dissertação e acometeu também a autor que aqui escreve. Berlioz e Byron são citados no hoje já clássico livro sobre o assunto, *Uma Mente Inquieta*, da psiquiatra norte-americana e principal autoridade no assunto Kay Redfield Jamison. Como já dito, Heine parece ser o único livre da maldição do “humor em duas faces”, embora fosse um melancólico notório.

Obviamente, vali-me de minha própria experiência com um grave episódio depressivo pouco antes da entrega da Dissertação para a Qualificação da mesma, causada principalmente pela “*Decepção Mútua Necessária*” citada na dedicatória de *Dichterlied*, *Decepção* transmutada sorrateiramente em *Astreia-Jeune* da qual falarei adiante, mas também como fonte viva de criação, estando entremeada na alternância de humores da *Petit Entrée*, no *Canto da Lorelai* e nas piadas pessoais na voz da *Lua* durante todo o *Dichterlied* – mas, principalmente, na cantiga desolada, num pré-*Lied*, numa possibilidade de *Ideia-Fixa*, que é a *Jeune Fillette*. A única voz lúcida a nos julgar a todos parece ser mais uma vez a de Laforgue que, embora impiedosa na ironia com tudo, esmaece o excesso de dramas pessoais escancarados representados nesta peça pelas personagens duais, o *Childes* ou os *Harolds* “enrouxinolados”...

Portanto, grosso modo, a Estrutura-Ideia-Eixo musical de *Dichterlied* está firmemente fixada nos três *Lieder* schumannianos dela, e no solista da viola, de certa forma desdobrado na

figura da *Lua-Atriz*, alusão clara ao *Harold na Itália*, mas, também, à obra que se sucedeu a escrita da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, *Lélio ou o Retorno à Vida*¹⁷. Não é muito difícil perceber que a viola é um berliozístico personagem em música, típico da *Música Programática*, e o piano com a voz é um Schumann-ciclo, alternando os humores ora dramáticos (Berlioz), ora líricos (Schumann), ou principalmente borrados e misturados ambos com a imago sorradeira de *Astréia-Jeune*, a espreitar tudo o que provocou como sublimação em Obra de Arte, bem por detrás das saias do espelho.

Não custa aludir, assim, ao fato de que a *Lua* é, de novo, sorradeira e femininamente, outra face do autor de *Dichterlied* em Poiésis, que comenta e pede de forma metapoética e metamusical explicações para os autores que leu, ouviu, absorveu e analisou, e agora se transforma numa nova obra. Desnecessário assim dizer também que não há uma lógica associativa do tipo Autor da Dissertação = Berlioz e etc., porque dependendo do contexto na Ação Poético-Dramático-Musical, as Identidades se misturam e se confundem...

Então, continuando a enumeração das angústias de influências objetivadas:

De Berlioz, aproveitou-se o gosto pela tematização musical e dramática em personagens, que o mesmo utilizava em suas obras sinfônicas e em suas óperas – como o vimos, com a *Ideia-Fixa* –, e a sombra do tonalismo que aparece no uso deliberado de acordes maiores e menores, principalmente onde a ênfase teatral (e operística) deve ser usada. É de se notar que a utilização de um pequeno figurino vem das óperas de Berlioz – os hábitos dos monges que os músicos usam, por exemplo, representando a figura de Frei Lourenço em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Quando o violista canto-fala junto ao seu tocar da viola, ele o faz imitando um recitativo acompanhado em uníssono ou oitava, sendo assim um instrumento-Ser, mas com uma peculiaridade nada francesa, porém: o autor da Dissertação pediu para que um brasileiro, carioca, falasse livremente o trecho a ser musicado com o sotaque típico do Estado do Rio de Janeiro. Assim feito, a melodia natural da voz que disse o texto (a sua “entonação”), depois de gravada foi aproximada para uma melodia fixa em alturas regulares, dentro do sistema temperado. Por isso, o Berlioz-Childe da viola é uma

¹⁷ *Lélio, ou le Retour à la Vie, Op. 14b*, é uma “sinfonia expandida”, uma fusão de texto falado, música orquestral e vocal, que conta com um ator no palco e se utiliza da *Ideia-Fixa* da *Sinfonia Fantástica* – fazendo um elo entre as duas. Dividida em seis partes, este “Melólogo”, como o compositor a denominou, entremeado por monólogos divagantes do ator-autor, e que mais uma vez representa o próprio Berlioz, conta com um ator no palco de frente a uma cortina que esconde simbolicamente toda a orquestra. Pouco ouvida hoje em dia, é uma antecessora das obras ditas “músico-teatrais” ou “transpoéticas” da Modernidade e Pós-Modernidade.

representação dramático-fidedigna do tempo em que o autor da *Dissertação* morou no Rio – tornando-se ele mesmo, paulista por nascimento, quase um torcedor do “Ameriquinha.”¹⁸

De Byron, nota-se o uso do modo e do estilo literários claramente nos poemas cantados e lidos – o recitado pela Lua dentro de *Dichterlied*, da autoria do próprio autor da *Dissertação* e escrito na forma byroniana – e na tendência à criação de um “poema dramático”, que é em parte o que é o *Dichterlied* em si, como foi o caso da poesia teatro de Byron em *Manfred*¹⁹, que impressionou Berlioz e Schumann, fazendo com que este último compusesse música baseado nela. Além disso, a prosa pura dos falares da *Lua* está contaminada pelas estruturas métricas dos *Cantos* do *Childe Harold*: há certa periodicidade verbal na fala da mesma, podendo-se extrair alguns “Cantares” do meio prosaico do que ela diz, como em:

*Mas eu só entendo de Shakespeare, de Ofélias e Mirandas e outras,
Essas coisas dramáticas que hoje se empoeiram sistemáticas de lugares-comuns
E ahs e ohs mesclados com piadas e desconstruções
E mais releituras de diretores moderníssimos.
(Dichterlied Ou Os Monólogos da Lua, GARCEZ, 2011-2012)*

Canto livre em versos brancos aqui, mas com rimas internas bem audíveis, como em “dramáticas-sistemáticas”, iambos²⁰ em começo e fim de frase, “e ahs e ohs(...) des-cons-truções” e mais outros tantos recursos próprios à elaboração da palavra poética.

De Heine, observa-se a poesia escrita em seu estilo inserida na obra, quando a *Lua* diz “um poeta custa caro/ quem me cante rara e nua/ rimas ricas só com lua/ rondéis e rolês de carro (...)” mas, sobretudo, pela fusão do extremo lirismo com o sarcasmo sutil, como é o caso do final paródico em que a *Lua* se despe de todas as suas “armas” e “artes” e as coloca numa urna onde jaz também o berço (símbolo claro da primavera e do nascimento do amor), lançando-as em seguida às águas do piano que são, nada menos, que a profundidade do céu –

¹⁸ Nome carinhoso pelo qual os cidadãos do Rio de Janeiro chamam o time de futebol “América Futebol Clube”.

¹⁹ *Manfred*, um tipo novo no gênero de poesia, que seria um poema-teatro ou poema dramático com personagens, foi escrito por Byron entre 1816-1817. Uma típica e longa obra do romantismo gótico, teve adaptações musicais feitas, além de Schumann, por Tchaikovsky e mesmo por Nietzsche, que esboçou músicas para ele e o comparou com o “Fausto” de Goethe em seu “Ecce Homo”.

²⁰ Dentro das regras da Metrificação Poética Clássica, isto é, da contagem dos “Pés Métricos” de um poema, onde as acentuações fortes e fracas das sílabas são levadas em conta, o Iambo ou Jambo é aquele em quem temos um acento fraco (átomo) na primeira sílaba e um forte (tônico) na segunda.

lembrando aqui que este é o fim do ciclo *Dichterlieb*, de Heine-Schumann, sendo que nele o mar está no lugar do céu. E o céu pertence à *Astréia* – a Estrela - que vem antes da *Lua*, sendo a *Lua* da *Lua*.

E, finalmente, da *Astréia-Jeune*, que é o *a priori* espiritual da *Lua* - nas palavras da própria, o seu “céu do céu”, ou no grito dramático da mesma que se ouve no último momento de *Dichterlieb*, por detrás das cortinas. Representada numa pré *Ideia-Fixa* pela chanson em moteto, de origem popular e medieval, “*Une Jeune Fillette*” é ela toda a “Mútua Decepção Amorosa Necessária”, titulação de humor propositalmente heiniano-laforguiano. Esta melodia se intromete, entre tapes e tapas, no discurso e fluxo das *Ideias-Fixas*. Ela é o elo psicofactual ao fundo, a segunda causa da obra (junto com o dever do mestrando em elaborar a própria Dissertação), um caso amoroso que de fato aconteceu no Rio de Janeiro à época em que o autor esteve na Universidade de lá entre as aulas que dissertavam sobre Foucault e lanches baratos debaixo de árvores no caminho das salas de aula. De maneira mimética e imitativa, e mais uma vez, paródica, a *Jeune* seria sua *Harriet*, sua *Clara* – a *Augusta* e a *Mouche* dos poetas e músicos estudados na Dissertação, e precede as forças de coesão, fala e expressão em linguagem do próprio autor, que se esconde nas vozes da viola, piano e na *Lua* Litânica de Laforgue, no brilhar irônico²¹ dela, enquanto a *Jeune-Astréia* começa e encerra, sem mais, a obra, pendurada dentro de um livro que flutua batendo suas asas de papel num palco terrivelmente vazio, e lembrando de maneira bem “romântica” que uma biografia, seja ela crua ou incrustada de idealizações, ou ainda com a carne da decepção exposta, foi essencial e o é para a compreensão – mais um vez... – da obra dos autores românticos desta Dissertação, e em especial daqueles que lidam com a palavra-música (Cantos, melopeia) ou a música-palavra (*Lied*, *Música Programática*). Aqueles que querem a “Ideia que se faça som”.

E “da Palavra Ao Que Sinfoniza-se” ressalta-se mais uma vez, entre os mil símbolos utilizados, o decantado e contado mito de *Astréia*, que na mitologia grega seria filha de Zeus, e, como o nome diz, é “a virgem entre as estrelas”, associada assim à própria constelação de Virgem. Está ligada à justiça, algo que na Obra se percebe como um grande “por que?”, e carrega a balança que tudo mede (o livro ao final boiando como um pêndulo) – e não é difícil perceber aqui porque é que a *Lua*, um satélite, mergulha no próprio céu de *Lorelei* no fim da obra - e será ela esta *Astréia*, agora como fada-fatalidade aquática, de novo transmutada.

Divindade das águas e a Estrela? Sim: note-se que pode se ver bem pouco o reflexo de

²¹ A Logopéia, para o poeta Ezra Pound em seu “ABC da Literatura”, seria a “dança das ideias no poema”, ou seja, um poema que faz de si sua própria referência, de seu conteúdo e forma – um metapoema, enfim. O próprio Pound cita a obra de Laforgue como um exemplo magistral no uso da Logopéia.

uma constelação nas águas de um rio...

Ainda dentro do campo simbólico usado na peça, *Astréia* é a carta de número 17 no Tarô Clássico, é a “A Estrela”, que despeja com seus jarros na mão a água no lago-rio de *Lorelei* onde a *Lua* se vê refletida – e eis a razão do perpétuo ruído de água durante todo o *Dichterlied*, que funciona como ambiência, liga sonora, mas, principalmente, como signo indefinido que deverá provocar a reação psíquica no ouvinte de ruído interferente no discurso. *Astréia*, menina pudica, purificadora, que se oculta para julgar e de cuja existência sabemos apenas por lenda, é sutilmente sugerida pelo canto fantasma de *Lorelei* - e que melodia melhor que a da Fada da água para representa-la que a cândida canção *Jeune Fillette*?

Com força impressionante, foram desdobradas as “*Litanias da Lua*”, as súplicas e ironias, num diálogo alusivo à viola personagem de Berlioz, ao ciclo de canções de Schumann, às formas de escrever poesia à maneira de Heine e Byron (mas, obviamente, como já dito anteriormente, recriadas). Assim, todos são “personalidades” aqui – o piano e o canto (a cantora) uma, a viola outra e a atriz mais outra. O piano, o canto e a viola seriam espelhamentos da voz do Eu – nomeado “poeta” por ela em alusão à Laforgue-Eu – e a Atriz, a própria *Lua*.

Nuclearmente, como já fora dito, um mini-ciclo de canções sustenta *Dichterlied*, permeado de “corrosões” ou lirismos interferentes, e é ele que será analisado aqui mais pormenorizadamente.

A título de entrada visual - após os embates sutis entre *Lua* e *Poeta-Viola-Piano* e as manifestações “oníricas” de *Astréia-Jeune* - a primeira canção, *Esterilidades*, começa com uma barcarola - uma forma musical breve típica do romantismo, de Chopin a Offenbach, numa melodia que vai, atonalmente e sobre um baixo sincopado tirado da peça *Arrebatamento* de Schumann, até o comp. 8, em sua metade. Imaginei-senti esta forma cantabile como uma introdução para esta canção, desconcertante e soporífera ao mesmo tempo. Mas em meio à líquida tonalidade brahmsiana de Ab surge um gesto teatral, orquestral, de contrabaixos rangendo contra violinos e sopros no agudo, nos comp. 9 e 10. Mais gestos românticos de contraposição rítmica entre mãos esquerda e direita, meio alla Berlioz, completam a introdução.

A entrada da voz se dá pela aparição do toque de trompa no meio da orquestra-piano, no comp. 15, onde ao F sustentado do 1º tempo são acopladas as notas Sib e C. Do comp. 16 até o 19 as trompas passam para a mão esquerda, e a melodia que se houve na mão direita é um gesto pianístico cheio de lugar-comum. A voz entra, e sempre será em tom de *Lied* durante o ciclo interno todo - cantada sem impostação e pronunciando com a maior precisão

as palavras. Nos comp. 20-22 preenche-se a harmonia, que parece estar quase estabilizada, mas nos comp. 23 até o 25 os “vermelhos dos cerejais e lagunas” que a voz pronuncia estão no pontiagudo da mão esquerda contra o cantabile da direita então. Mas a personagem oculta apareceu, e fez-se por bem lembrar o “drama”, pois se trata de uma “Ofélia Felina”, e as cordas violentas, agora já com a armadura de Bb - que modulou desde a entrada da voz, como se ela fosse estranha ao contexto todo preparado no início da canção. Repetem-se os acompanhamentos e figurações até o comp. 32, onde um acorde a tempo (de Bbm7) corta o discurso no agudo, após as palavras “tarântulas de cortinas” – uma imagem dada que precisava de um “Afeto” igual em música.

Até o comp. 39 se ouvirão as formações de acordes anteriores, com mudanças de graus, e a voz se estenderá em saltos maiores e “semi-felizes”, até que as brisas picotadas surgirão como uma variação em imitação do acompanhamento B-Bb, em 4as (justas e diminutas), “brisas noturnas que são cantadas”, reaparecendo nos comp. 44-45 o vendaval do início, justamente em “Ofélia felina” (note-se que este é o mote do crescendo giocoso-cômico da poesia-música aqui). Por isso, nos comp. 46-47, a palavra Ofélia vira um grande volteio de coloratura de ópera italiana, ágil e sem tom, e quase com nota de apoio a polarizar região alguma, imitando o vagar psicológico de Ofélia na peça de Shakespeare.

No comp. 48 retorna-se à Ab, e a melodia sem preenchimento harmônico da barcarola do início reaparece, modificada e quase que só esboçada, agora como que “harmonizada”. O baixo sincopado é o mesmo, e a melodia, em tom de despedida das “loucas órfãs” é a mais pungente de toda a canção. Nos comp. 53-54 a palavra “órfã”, em Eb para Db no grave, faz surpreendentemente aparecer a figuração furiosa das mãos em jogos de contratempo (material musical do início). A “Órfã Ofélia” - porque, como sabemos, na peça de Shakespeare Hamlet mata o pai de Ofélia, Polônio - reaparece somente como “órfãs”, cantada em C-C contra uma melodia sinuosa B-B-A meio tom abaixo, com mão esquerda não arrefecendo o agitar dramático. Na mesma altura, monótona, e com as mesmas notas, a palavra “órfãs” aparecerá mais duas vezes, cada uma com uma reminiscência musical de uma forma anterior, “trompa”, “melodia aberta”, e etc., até que uma codetta - mas que na realidade, é o compasso final de uma coda que já surge obviamente nas 3 aparições da palavra “órfãs”... - lembre o vendaval-brisa do começo, o arquétipo do destino hamletiano, em tom bastante exagerado, lembrando os efeitos orquestrais dramáticos de Berlioz.

Como se pode ver, esta foi a “forma” de construção intrínseca recorrentemente usada: temas que, surgidos no início e aparentemente abandonados, vão pontificando no decorrer da canção.

Em *Noturnamente e clima Fauna e Flora da Lua* a tonalidade de Gm é sugerida até a náusea durante a canção toda. Pode ser uma representação da *Lua*, ou da atmosfera lunar, de um ponto de vista satírico e nebuloso, mas o fato real é que manteve-se a 4ª D-G na mesma altura durante a peça toda, como se tudo orbitasse em torno dela.

É a segunda canção, porque foi imaginada como uma representação mais dissolvida da personagem “Ofélia”, agora como a “Lua” com seus caprichos. O acompanhamento do início lembra propositalmente os acompanhamentos de *lieder* schumannianos, com uma mesma figura motívica repetida. Se a lua está nas palavras “correndo em minhas veias”, ela chega ao ponto de se “desejar aperta-la em meu coração”, e é neste ponto que o acompanhamento, que foi sutilmente sendo mudado até então, se transforma, no comp. 11, e a melodia, fácil e quase de ninar, escorre. Uma figura inquieta aparece na mão esquerda, com grande distância intervalar da direita, que pontua acordes nervosos, enquanto se ouve a voz dizer que “a lua está pálida de meter medo”, e “nem mais sei o que fazer para lhe oferecer meu tédio” – ou seja, meus recursos literalmente acabaram...

Assim também acontece no piano, que se limita a estender os G-D embrionários na mão esquerda – cúmulo do óbvio – enquanto a mão direita, nos comp. 18-20, esboça melodias em intervalos que colorem modal, e muito sutilmente, este Gm implícito.

Mas o centro desse discurso lunar-lunático está frisado na frase “barco do nada...”, onde o mesmo C é repetido em dois comp. (21-22), na mesma altura das “órfãs” da canção precedente. Então, no comp. 23, um acorde de Db sem 3ª é sobreposto frontalmente, na mão esquerda, ao D-G obsedante da mão direita, sobre a frase “cais sós”. Do comp. 26 ao 36, uma melodia serpeante, ligeiramente escrita em A, se oporá ao D-G, oriunda da melodia rápida da voz, no comp. 25, onde se descreve a fixidez e o frio da *Lua*. Do comp. 32 ao 40, o D-G da mão esquerda é invertido, para o grave, em G-D, e lá permanece, com a inclusão de 2as. No comp. 42 aparece lépida uma valsa estraçalhada que o piano toca, uma seção da peça que nos pareceu a mais eficaz do ponto de vista da ironia laforguiana. Ela se contrapõe ao Db da mão esquerda e ao G ou C maior da voz, até que a célula rítmica do começo retorne insidiosamente no comp. 47, com quebras rítmicas na mão direita. A palavra misteriosa do fim da frase, “Madrépora”, que “deve ser compreendida”, e que nada mais é que um coral oceânico que Laforgue associa à Lua, soa cheia de palidez. Do comp. 54 ao 57, temos uma coda que cita, implicitamente, a coda da canção anterior.

Por seu vocatório lunar, a canção *Litanias dos Primeiros Quartos Crescentes da Lua* só poderia ser uma continuação da segunda canção. Assim, a 4ª D-G e o tom aproximado de Gm estão presentes, mas de uma forma mais expressionista no resultado sonoro: as quartas

são alcançadas por movimentos aproximados e legatos na mão esquerda, enquanto na mão direita uma melodia dupla aparece do comp. 1 ao meio do comp. 2, surgindo outra no agudo no meio do comp.3 até o meio do comp.5, quando a melodia processional do começo serve de passagem para a entrada da voz. Todo o efeito desta canção está nas articulações e dinâmicas, e isto foi surgindo claro quando se entendia, no ato da composição da canção, o caráter de litania, ou seja, muito linear e reto, das palavras do poema, ao qual se deveria opor uma música cheia de falsas afirmações...

Uma litania, ou ladainha, é por definição uma forma de oração utilizada no culto cristão que consiste em uma série de preces feitas em estrutura responsiva, um tipo de oração intercessora. Assim, modula-se o afeto da poesia de Laforgue - não o claramente expresso, mas muito mais aquele apenas sugerido pela função de “recriação de um objeto estético”, como o já dito.

Um semi-cluster em D-E-Gb-Ab-CB-Db-Bb-A- acompanha, na região médio-grave e como um órgão feroz, com a mão esquerda movendo-se para o nosso conhecido D-G-D, o canto litúrgico, ligeiramente um cantus firmus, da voz. Este cluster será de vital importância para a estruturação da canção toda. Após o canto vocativo, o piano surge numa espécie de reposta que conduz ao agudo, mas para um “lugar nenhum” cadencial, nos acordes abertos da mão direita. O fragmento introdutório reaparece no comp. 10, e ele simula uma andarilhada de padres, e leva ao novo falso canto de igreja, que leva ao cluster-órgão, mas deslocado e seguido de uma variação da imitação precedente, que é permeada no canto com a pagã “Salambô”. A Lua, “embarcadouro dos grandes mistérios, madona e Miss” é cantada aceleradamente, com o semi-cluster entrando em FFF, como num ápice de ária berlioziana.

O que parece uma melodia de feira europeia, para falar da “Lua-Ártemis e vigia de nossas orgias”, vem acompanhada pelo semi-cluster-órgão, aqui quase como uma massa de som.

Mas uma “lua lassa e quebrantada” precisaria de acordes mais limpos, de fluência doce, e isso ocorre pelas aberturas oitavadas do piano até o comp. 24. E do murmúrio na sala das preces vai-se ao grito, primeiro sobre um piano que repete as formas oitavadas e responsais de antes, com a voz falando contrita “roseta e cúpula dos últimos salmos”, até “belos olhos de gata de nossas Redenções”, nos comp. 26-27, quando o piano cria imagens vagas em uma melodia esgarçada, estando a mesma na mão esquerda, e seu eco sendo ouvido simultaneamente na direita, em 3as e 8as a mais de uma oitava acima, num curioso efeito onde a melodia sai da voz e passa para o piano - e esta, por sua vez, grita cheia de devoção “sejas a ambulância e nossas crenças !”, quando a voz do piano se encaminha para o grave em

FF, do comp.27 (levare) para o 28.

No comp. 29 a pequena procissão saltitante do início é retomada, com o mesmo acompanhamento, com a melodia aberta em saltos e dividida, em “sejas o edredon”, “do grande Perdão”, o ponto culminante do desaforo laforguiano - mas que, na música, não é culminância alguma, pois a voz se limita a repetir o contorno melódico do piano (comps.30 e 31), sendo que uma coda que esboça uma melodia que não termina, comp. 33 e começo do 34, se resolve numa cadência medíocre de D-G especializados, rítmicos e acentuados, tendo como bicorde final as mesmas notas, agora soando vazios, com a distância de mais uma 8ª – simbolizando, musicalmente, o mesmo vazio estelar-aquático em que a urna da *Lua* cairá ao fim, por exaustão, chamada por *Lorelei*, filha-reflexo de *Astréia*. Alma para um lado, corpo despencando para o outro, sem piedade por parte do autor...

Do autor. O autor?

Se “Ele”, o que concluir analiticamente aqui então, dessa mixórdia de elementos, sons e figuras simbólicas, confusos mesmos - que o ciclo de *Lieder* os amarre com “Ele”? Onde encontrá-lo(a)s, num todo razoável? Decerto que não no Nome, não no fronspício, não na capa – mas no antes, no pós-capa. No impulso inicial que reside no fazer de uma Obra.

Por isso, a guisa de conclusão do conclusivo, como síntese objetificada, da Ideia ao Som, temos por fim, de forma delimitante, um “Objeto-Música-Poema-Cena”, que é a *Pós-Capa da Partitura de Dichterlied*. Um Pós que é o Antes, mas que está no Meio – ou seja, a própria Ideia da Dissertação em si.

Abrindo a partitura de *Dichterlied*, que é um pesado livro antigo sem nome ou dizer, tão apenas com uma “Astréia in Estrelas” fantasmática estampando-o, vemos o título do mesmo no Pós-Capa. Ali, está escrito com letras disformemente dispostas, *Dichterlied ou os Diálogos da Lua*, ladeado pela partitura vocal, caligráfica e trêmula, da *Jeune Fillette*, sobre um cérebro vermelho estampando o papel. Este, o cérebro, é a própria metáfora da Urna de Heine, do Tampo-Alçapão do piano, e possui até mesmo as dobradiças de um. A música escrita ali também é simbólica: está disposta em sobreposição, pois conforme se manuseia as folhas transparentes, a melodia vai se evanescendo, até chegar ao canto neumático, impreciso, ensombrecido, sem bordas – a mesma Ideia das “Vozes Heine”, “Schumann”, “Autor”, “Astréias”, que compõe o *Dichterlied*.

Folha por folha, “*Dichterlied ou os Diálogos da Lua*” viram “Di” e “IeD” (o Inconsciente, na conhecida terminologia freudiana) e “Logos”, cada qual em uma região do cérebro, em sua divisão neurológica de “Lado Esquerdo” e “Direito”. Mas a “Lua”, a palavra Lua, permanece ao fundo ainda, flutuando sobre os neurônios.

Virada a página da Lua, temos um cérebro rubro, cindido, bipolarizado, como que incomodamente vibrante demais em seu colorido (o ideal é que ele fosse luminoso mesmo, mas não houve recursos materiais para realiza-lo assim). Abrindo-o, vemos dentro dele, de um lado, as “viagens por terra” dos autores e do autor, e de outro, o “mundo afetivo” deles. Aquilo que veio à tona nas análises das obras cotejadas com as biografias, ou seja, que para o Romântico, a Viagem e o Amor (as mulheres, as Loreleis, as Luas...) – sejam el(a)es aventurosas, pueris, trágico(a)s, necessário(a)s – são suas molas propulsivas criadoras, deles enquanto Artistas.

Daí a importância do espectador, indicação escrita no próprio texto de *Dichterlied*, manusear a partitura: porque o mesmo verás, ali, o resultado interno, o gerador, de algo que se deslinda em múltiplas formas artísticas: teatro, poema, objeto plástico - bem como, mais cérebro-internamente, as suas “causas”.

E eis porque agora, e só agora, pode-se afirmar com certeza que, em termos de uma síntese de todos os derramados analisares e contidos olhos, tudo o que foi feito está concentrado num único símbolo “intra” ali, naquele *objeto-som-cena-palavra*, bem melhor do que no escrito ou analisado na Dissertação inteira - posto que lá está talhado na língua que é cara ao autor, e feito pelas mãos daquilo que de fato ele é: um poeta-músico.

3.2 – DICHTERLIED OU OS DIÁLOGOS DA LUA – A OBRANÁLISE COMO CONCLUSÃO

Em Anexo 1.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, ANTONIN. “O Teatro e Seu Duplo”. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AZENHA JUNIOR, JOÃO. “Robert Schumann: A Música Como Tradução da Literatura”. São Paulo: Itinerários, 2005.
- BACKES, MARCELO. “Heinrich Heine, Crítico do Capital” in “*Margem Esquerda 4*”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004
- BASCH, VICTOR. “Schumann”. Buenos Aires: Editorial Tur, S/D.
- BERLIOZ, HECTOR. “Mémoires”. Edição Apresentada e Comentada por Pierre Citron. Paris: Harmoniques Flammarion, 1991.
- BYRON, GEORGE GORDON. “Beppo, Uma História Veneziana”. Trad. De Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BYRON, GEORGE GORDON. “Poemas”. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Hedra, 2008.
- CAGE, JOHN, “M: Writings ’67–’72”, in books.google.com.br - Wesleyan University Press, 1973.
- CAGE, JOHN, “De Segunda a Um Ano”, Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Editora Hucitec 1985.
- CALVOCORESSI, M. D. “Schumann”. Paris: Sociétés des Éditions, 1968.
- CAMPOS, AUGUSTO DE. “Byron e Keats - Entreversos”. Traduções de Augusto de Campos para Poemas de Byron e Keats. São Paulo: Editora Unicamp, 2009.
- CAMPOS, AUGUSTO DE. “Música de Invenção”. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CAVALCANTI, CLAUDIA. “Poesia Expressionista Alemã – Uma Antologia”. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- CHISSEL, JOAN. “Schumann”. Londres: The Temple Press, 1948.
- CLAUDE BALLIF. “Berlioz”. Éditions du Seuil, 1968.

- COELHO, LAURO MACHADO. “Sinfonia Fantástica – Vida e Obra de Hector Berlioz”. Algor Editora: São Paulo, 2009.
- COMTE-SPONVILLE, ANDRÉ. “Bom Dia, Angústia!”. Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- CORNEILLE, PIERRE. “O Cid e Horácio”. Ediouro: Rio de Janeiro, s/d.
- FREUD, SIGMUND. “Análise Terminável e Interminável - Obras Completas, Volume XXIII”. Imago: Rio de Janeiro, 1976.
- GARCEZ, LUCIANO. “Memorial de ‘O Espírito da Qoisa’”. Trabalho de Conclusão de Curso da Disciplina da Profa. Dra. Vania Dantas Leite: Rio de Janeiro, 2010.
- GROUT, DONALD J. – PALISCA, CLAUDE V. “História da Música Ocidental”. Trad. de Ana Luísa Faria. Rio de Janeiro: Gradiva, 2007.
- HEINE, HEINRICH. “Buch das Lieder.” Berlim: Verlag Neufeld & Henius, S/D.
- HEINE, HEINRICH. “Heine Hein?”. Introdução e Tradução de André Vallias. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- HEINE, HEINRICH. “O Rabi de Bacherach”. Trad. e Notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.
- HERBERT, NICK “A Realidade Quântica”. São Paulo: Francisco Alves, 1989.
- JAMISON, KAY REDFIELD. “Uma Mente Inquieta”. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- LAFORGUE, JULES. “As Moralidades Lendárias – Fábulas Filosóficas”. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LAFORGUE, JULES. “Litanias da Lua”. Organização e Tradução de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LAURENS, HENRI . “Schumann, biographie critique”. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1926.
- LORCA, FEDERICO GARCÍA. “Obra Poética Completa”. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MACDONALD, HUGH. “Berlioz Orchestral Music”. London: British Broadcasting Corporation, 1969.

MARCHEUX, HENRI GIL. “Três Músicos Franceses – Rameau, Berlioz, Debussy”. Buenos Aires: Ediciones Centurión, S/D.

MAUCLAIR, CAMILLE. “Schumann, Sua Vida e Sua Obra”. Trad. de José Lannes. São Paulo: Atena Editora, S/D.

MAUROIS, ANDRÉ. “Don Juan, ou a Fascinante Vida de Lord Byron”. Tradução de Maria Clara Mariani Lacerda e Tereza Bulhões de Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.

MENESES, Ramiro Delio Borges. “A Complementaridade em N. Bohr: da Mecânica Quântica à Filosofia”. Eikasia, Revista de Filosofia, ano III, 17. Portugal: 2008.

MORAES, J. JOTA DE. “Mestres Pelos Mestres – Guia do Ouvinte”. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

NOUFFLARD, GEORGES. “Hector Berlioz et Le Moviment de L`Art Contemporain”. Paris: Librairie Fischbacher, 1885.

NOVALIS. “Pólen”. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

O’NEILL, EUGENE . “Longa Jornada Noite Adentro”. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KENNEDY, MICHAEL . “Mahler”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

PAES, JOSÉ PAULO. “Os Poetas”. São Paulo: Cultrix, 1961.

POUND, EZRA. “ABC da Literatura”. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. Cultrix, 1970.

ROSEN, CHARLES. “A Geração Romântica”. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

ROSEN, CHARLES. “Poetas Românticos, Críticos e Outros Loucos”. Tradução de José Laurentino de Melo. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.

RILKE, RAINER MARIA. “As Elegias de Duíno”. Tradução de Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

SANT’ANNA, AFFONSO ROMANO DE. “Paródia, Paráfrase e CIA”. São Paulo: Editora Ática, 2008.

TRAKL, GEORG. “*De Profundis*”. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2010.

VASCONCELOS, HELENA. “*Francis Bacon: O Grito da Besta*”. Storm Magazine, (<http://storm-magazine.com>).

YOUENS, SUSAN. “*Heinrich Heine And The Lied*”. Inglaterra: Cambridge University Press, 2008.

WEBERN, ANTON. “*O Caminho Para a Música Nova*”. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WHITMAN, WALT. “*Folhas de Relva*”. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ANEXOS

Em partituras, ANEXO 1:

Luciano Garcez. “*Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*”. Partitura Completa, com figurinos, cenários, movimentação de cena e música.

Em CD, ANEXO 2:

Gravação demonstrativa de fragmentos de “*Dichterlied ou Os Diálogos da Lua*”.²²

FRAGMENTO 1 – a partir de “*Petit Entrée*”.

FRAGMENTO 2 – a partir de “*12. Lied Terceiro*”.

²² Observa-se, aqui, que se trata de música e poesia, mas também de cena, movimento – de *Performance*, portanto. E o que se ouve na gravação é, assim, apenas *uma parte* extraída do todo. A gravação é audivelmente caseira e tem suas falhas, servindo apenas como um esboço-demonstração