



Pandaemonium Germanicum. Revista de
Estudos Germanísticos

E-ISSN: 1982-8837

pandaemonium@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Azenha Junior, João

Robert Schumann e a tradução: criação poética, simultaneidade e movimento
Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos, vol. 15, núm. 19, julho,
2012, pp. 213-230
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386635487011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Robert Schumann e a tradução: criação poética, simultaneidade e movimento¹

Robert Schumann and Translation: Poetic Creativity, Simultaneity and Movement

João Azenha Junior²

Abstract: This study examines *On Music and Musicians*, by the German composer Robert Schumann, with special emphasis on the reviews written between 1834 and 1836, in order to identify echoes of the main ideas on language and translation developed in Germany between the end of the 18th and the beginning of the 19th century. The bases for the study are, firstly, that of the subject, and, secondly, time imbued with the notion of movement. The subject is anchored vertically and in a very personal way, operating within the subject that moves from one system of signs to another, or from one language to another. The second theme takes into account the shaping of the immersion into an element which will break down the barriers of time and, at a stroke, bring the past into the present and include the future.

Keywords: Robert Schumann; *On Music and Musicians*; Translation.

Resumo: Este trabalho examina os *Escritos sobre a Música e os Músicos*, do compositor alemão Robert Schumann, em especial as resenhas escritas entre 1834 e 1836, com vistas a identificar ecos das principais ideias sobre linguagem e tradução desenvolvidas na Alemanha entre o final do séc. XVIII e o início do séc. XIX. Os eixos escolhidos para construir essa ideia são os eixos do sujeito e do tempo perpassados pela noção de movimento. Do primeiro, destaca-se a ancoragem vertical, personalíssima, operada no interior do sujeito que transita de um sistema sógnico para outro, que traduz seus pensamentos, ou ainda que empreende a passagem de uma língua para outra. Do segundo, tem-se em conta a configuração desse mergulho num produto que desmantela as barreiras do tempo e, de um só golpe, contemporiza o passado e inclui o futuro.

Palavras-chave: Robert Schumann; *Escritos sobre a Música e os Músicos*; tradução.

¹ Este texto, com algumas modificações, foi escrito originalmente como requisito para a Prova de Erudição do Concurso para Professor Titular junto à Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Ele faz parte de uma pesquisa mais abrangente, que conta com o apoio do CNPq.

² Professor Titular de Estudos da Tradução junto à Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. Email: azenha@usp.br

Zusammenfassung: In diesem Aufsatz werden die *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* von Robert Schumann untersucht, insbesondere die Rezensionen, die der Komponist zwischen 1834 und 1836 verfasst hat. Es soll festgestellt werden, inwiefern sich darin die wichtigsten Auffassungen über Sprache und Übersetzung, die Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland entstanden, wiederfinden. Im Vordergrund der Untersuchung steht die Dimension der Bewegung, die sich sowohl im Individuum als auch in der Zeit festmachen lässt. Im Individuum manifestiert sich die Bewegung als ein sehr persönlicher Vorgang, da es sich innerhalb verschiedener Zeichensysteme bewegt, die seine Gedanken ausdrücken; oder aber es bewegt sich innerhalb verschiedener Sprachen. Die Zeitdimension wiederum bedeutet, in ein Umfeld einzutauchen, das die Zeitbarrieren überwindet und die Vergangenheit auf einen Schlag mit der Gegenwart und der Zukunft verbindet.

Schlüsselworte: Robert Schumann; *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*; Übersetzung.

Não me lembro mais onde foi o começo,
sei que não comecei pelo começo:
foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo.
Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto,
nas teclas simultâneas de um piano.
(Clarice Lispector, 1970³)

Para os aficionados pela música e pelas letras, as relações entre esses domínios instigam sempre e a cada vez sob uma nova perspectiva. Se na consideração dos temas, ou na dimensão da forma, o fascínio pelas composições, pelos compositores e por seu entorno traz embutido o desejo e o desafio de transitar por domínios conexos, por espaços intermediários. Como num exercício peculiar de tradução. Uma busca, ao que me parece, que não apenas quer identificar desenvolvimentos paralelos, mas que procura atender ao anseio primordial por repouso numa unidade, para além da superfície instável das manifestações.

Retomo aqui aquele que tem sido meu ponto de partida para esse exercício-desafio: a música. Ainda que da perspectiva do aficionado, e não do especialista, percebo no movimento um fio condutor que perpassa e define esses domínios conexos:

A ideia de relacionar tradução e movimento vem da música. As duas sonatas para violoncelo e piano em dó maior e em ré maior, op. 102, compostas por

³ Em *Lembrança da feitura de um romance*, crônica publicada em 2 de maio de 1970 no *Jornal do Brasil*.

Ludwig van Beethoven em 1815, são apenas dois exemplos de que algo não ia bem com a forma-sonata, a forma musical predominante no Classicismo. A quebra da divisão tripartite da sonata clássica, a inversão dos movimentos e, como consequência, das indicações de andamento, o abandono do desenvolvimento temático em tonalidades maiores e menores relacionadas, o rompimento, enfim, com uma herança musical que remonta à polifonia do outono da Idade Média (CARPEAUX 1968: 8) e das danças profanas encampadas pelas suítes do Barroco: tudo isso prepara o terreno para uma fragmentação, uma individualização dessa forma de composição. Pelas mãos do mesmo Beethoven, a que Carpeaux se refere como “o grande individualista”, a “consumação do século”, que levava a forma-sonata ao seu apogeu nas sinfonias, concretiza-se a transição para o Romantismo: a sonata se desfaz em fragmentos (*Fragmente*), em páginas avulsas (*Blätter*), em pedaços (*Stücke*). (AZENHA 2004: 31s)

Na procura, então, por um ponto de partida para construir mais uma relação entre música, literatura e tradução, escolho os *Escritos sobre a Música e os Músicos* (daqui para frente *Escritos*), de Robert Schumann, e deparo-me, de início, com a noção do fragmento que espezinha, proposta por SCHLEGEL (1997 [1798]: 82) na revista *Athenäum* (Fragmento 206): “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”. Esse fechamento de foco, do domínio da forma monumental (a lente aberta) para a plenitude do fragmento (a lente fechada), para a síntese de um instante do mundo inteiro levada a cabo pelas mãos do sujeito criador, caracteriza o pensamento e a poética dos primeiros românticos, na literatura e também na música, ainda que esses movimentos não coincidam plenamente na linha do tempo.

Deparo-me, também, com o trânsito intenso que se operou entre literatura e música entre o final do séc. XVIII e meados do séc. XIX:

Aos aforismos e fragmentos da literatura correspondem as formas-miniatura tão características do início do Romantismo na música – ou, para usar as palavras de Carpeaux – as “poesias líricas sem palavras” (CARPEAUX 1968: 141). No Romantismo, música e literatura confluem para um diálogo profícuo, para uma fusão de ideais. As formas-miniatura de Schumann são inspiradas nas máximas e aforismos de Goethe, Schlegel e Novalis; de outra parte, é a música que serve de inspiração para os *Fragmente zur Musik und zum Musikalischen* (Fragmentos sobre a Música e o Musical) de Schlegel e Novalis (AZENHA 2004: 32).

Fragmento e movimento, passagem: dois conceitos de que parto para pensar um Schumann mais plural ainda, quem sabe agora como porta-voz também das noções fundamentais sobre as poéticas e práticas tradutológicas de seu tempo.

A vida e obra de Robert Schumann (1810-1856) talvez sejam o exemplo mais eloquente de como música e literatura servem de inspiração uma a outra. Compositor, escritor, crítico e intérprete, Schumann recebeu uma sólida formação nas letras durante sua passagem pelo liceu de Zwickau, na Saxônia. Desde muito cedo trabalhou intensamente com seu pai, livreiro na mesma cidade e aprendeu latim e grego entre os sete e os nove anos de idade; depois, ainda adolescente, aprendeu francês, inglês e italiano, atuou como tradutor, redator, revisor e transformou em música, ao longo de sua breve vida, não apenas a biblioteca cosmopolita herdada de seu pai, mas muitas outras bibliotecas, de que foi frequentador assíduo em todos os lugares por onde passou e atuou.

“Música é a potência mais elevada da poesia”⁴, registra Schumann nos *Diários* (1971: 96): “Os anjos devem falar por sons, os espíritos por palavras da poesia. Todo compositor é poeta, só que um poeta mais elevado”. Nessas passagens eu vejo, primeiramente, o óbvio: o reconhecimento, pelo compositor, da sacralidade da criação artística. Sua profissão de fé. Ao mesmo tempo, enxergo seu compromisso com um conceito de criação poética (*Dichtung*), que me parece poder ser entendido como um fundo indistinto, um cadinho a partir do qual a criação emerge por obra do sujeito em forma de poesia, de crítica, de música ou de tradução.

Essas mesmas citações dos *Diários* aproximam Schumann de Novalis (GIESELER 1981) e da noção de potencialização da obra de arte. Se a poesia existe enquanto força universal, se ela existe independentemente do fazer humano e da criação artística, a arte em si não seria ela mesma criadora, mas recriadora dessa poesia. Na condição de recriadora, a arte seria, então, tradutora da poesia, enquanto força universal. Assim, a tradução, entendida aqui como categoria ampla da criação, assume o papel de metáfora mesma do fazer poético. E ao tradutor lhe cabe, como afirma NOVALIS (1988 [1798]: 73) no Fragmento 68, a função de “poeta dos poetas”: ao recriar a ideia do Outro, ele o faz aceitando o desafio do mergulho que traz à luz a forma singularizada. E desse exercício nada mais pode resultar senão uma fusão de vozes: a ideia do Outro ressurgue agora sob a perspectiva do Si Mesmo. E a consequência disso é uma potencialização da ideia.

Robert Schumann, leitor voraz de tudo que lhe caía às mãos, da literatura trivial à filosofia, está em sintonia com essa noção de criação. Falo aqui do Schumann inteiro,

⁴ Todas as traduções das citações de Schumann apresentadas neste trabalho são de minha autoria.

das letras e da música, que se desdobra em vários heterônimos para dar conta da missão de poetizar a música – e o mundo:

Deixemos de ser espectadores ociosos! Arregacemos as mangas para melhorarmos as coisas! Arregacemos as mangas para que a poesia da arte seja de novo dignificada! (SCHUMANN, *Escritos*, 1834)⁵

Para cumprir esse objetivo, Schumann revolve o fundo indistinto da criação poética, não se importando se, para isso, terá de transitar entre sons e letras, ou entre letras de uma língua e letras de outra, ou qualquer outra combinação. Tudo é tradução:

Prosa = limitação, Poesia= infinitude da forma. A estética de uma arte é a mesma da outra; só o material é diferente. (SCHUMANN, *Escritos*, 1834)

As variações de Schubert estão para o Wilhelm Meister como o som está para a palavra [...] elas são um romance de Goethe composto em música, um romance que ele ainda gostaria de escrever. (SCHUMANN, *Diários*, Tomo I: 96)

Schumann está à vontade de ambos os lados. Os primeiros anos de formação do compositor estão intimamente ligados à literatura. Inclusive, e talvez principalmente, pelo exercício da tradução que o acompanhou desde muito cedo:

Sua expressão literária foi formada a partir do exemplo dos poetas gregos e latinos. Robert é um rapaz de espantoso talento para as línguas e, além disso, possui um senso muito refinado para a métrica. As canções de Anacreonte, os idílios de Bion, Teócrito e Moschu ele os traduziu para o alemão seguindo a métrica do texto original. Horácio e os poetas gregos das tragédias ele os lia no original (SCHOPPE 1987: 10)⁶

A partir do início da década de 1830, Robert Schumann começa a se dedicar intensamente à música e ao seu trabalho como crítico musical. Contudo, seu interesse pela literatura, traduzida ou não, continuou a ser parte integrante de sua criação. A forma mais evidente e, provavelmente, a mais conhecida dessa influência das letras e da tradução na obra musical de Schumann é o fato de o compositor empregar vários textos

⁵ Como a tradução dos *Escritos* encontra-se em processo, as passagens aqui citadas trazem apenas a indicação do ano em que a resenha veio a lume originalmente na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, conforme a edição crítica de KREISIG (1914).

⁶ Os comentadores de Schumann explicam que os trabalhos e escritos dessa fase do compositor encontram-se ainda em manuscritos e, em grande parte, não contêm quaisquer informações que possibilitem um trabalho mais criterioso de cotejamento.

traduzidos em suas composições vocais, seja naquelas de maior porte – como no oratório *Das Paradies und die Peri*, de 1843, sobre um libreto de Thomas Moore que o próprio compositor traduziu e adaptou –, seja nas dezenas de *Lieder* que ele compôs para textos de Burns, Álvaro de Almeida, Byron, Thomas Moore, Andersen, Shelley, Shakespeare e outros⁷.

O compromisso de Schumann com a literatura e com a tradução, porém, está presente também na sua obra instrumental. São exemplos disso a chamada obra pianística da primeira fase: os ciclos para piano de inspiração literária como *Papillons op. 2*, baseada no romance *Flegeljahre*, de Jean Paul Richter, as *Davidsbündlertänze op. 6*, que conferem expressão musical aos músicos e escritores reunidos em torno da Confraria de Davi⁸ e as *Kreisleriana op. 16*, inspiradas na personagem do Mestre de Capela Kreisler, de E.T.A.Hoffmann, apenas para citar três exemplos. Igualmente de inspiração literária também é grande parte de sua obra instrumental e sinfônica: a ópera *Genoveva* (1848), baseada em textos de Tieck e Hebbel, as *Cenas do Fausto*, de Goethe, e o ciclo inspirado no *Wilhelm Meister*, também de Goethe, entre outras.

O que Schumann faz, portanto, é reescrever em música sua experiência literária singularizada, é traduzi-la em outro meio, importando temas da literatura – por exemplo, o duplo, o baile de máscaras como síntese de realidade e sonho – e o tratamento da forma, e não usando para isso a objetivação das sensações despertadas pela obra literária, traduzida ou não:

Em Schumann não se ouve o rumorejar do Moldau ou os animais falando e se movimentando como em *Pedro e o Lobo*. Tudo o que possui uma natureza robusta e concreta, algo a que eventualmente visa a música programática, não está presente em Schumann. O elemento poético é, aqui, *mais* do que imitação da natureza e representação perfeita: o elemento poético é conto da carochinha, é sonho, é estado d'alma, é vida, é espírito, é florescência, é segredo, é infinito. (GIESELER 1981: 67)

⁷ Para uma listagem exhaustiva dos textos traduzidos empregados por Schumann na composição de *Lieder*, cf. ABRAHAM e SAMS (1994).

⁸ A *Davidsbund* (Confraria de Davidianos) era uma associação de jovens artistas, que Schumann “criou” em 1833 inspirado no romance *Os irmãos de Serapião*, de E.T.A. Hoffmann, publicado em 1821. A associação que, como o próprio compositor afirma no Prefácio aos *Escritos*, existia de fato “só na sua cabeça”, tinha por objetivo “introduzir algo de novo no mundo das fugas e da sonata, que se tornara acadêmico, a saber: a *poesia da música*” (GIESELER, 1981, 71). A divisa da associação era a luta de Davi contra os Filisteus – quer dizer, dos jovens músicos contra os músicos atrasados e ultrapassados e contra os fracos epígonos do Classicismo. Os dois Davidianos mais importantes eram Florestan e Eusebius, pseudônimos do próprio Schumann e desdobramentos de sua personalidade inspirados em Walt e Vult, personagens do romance *Flegeljahre*, de Jean Paul. Outro integrante do grupo era Mestre Raro, também um pseudônimo do próprio compositor, só que – diferentemente de Florestan e Eusebius - com características de Friedrich Wieck, pai de Clara, que viria a ser o sogro tão combatido do compositor.

Todas essas traduções, então, que não se podem objetivar trecho a trecho, quer dizer, que não permitem apreciações do tipo “aqui o compositor quis dizer isso ou aquilo”, ou então “nesse trecho podemos ver tal coisa”, remetem de volta aos conceitos de fragmento como plenitude em si mesmo e de mergulho singular na alma humana: são olhares furtivos num baile de máscaras, estados de alma alternantes, explosões de ira, melancolia. E se é verdade que o compositor se vale aqui de toda sua experiência literária, também é verdade que ele resgata da tradição tudo quanto seus mestres venerados – Bach, Beethoven e Schubert – exploraram: o contraponto, as vozes internas, as harmonias, as tonalidades associadas à doutrina dos afetos. Mas ele traduz tudo isso para o “novo tempo”; faz tudo isso passar pelo crivo da poetização.

Nos *Escritos sobre a Música e os Músicos*, coletânea de resenhas que o compositor reuniu ao final de sua vida, escritas entre 1834 e 1844, aproximadamente, e publicadas originalmente na revista *Neue Zeitschrift für Musik*, fundada pelo próprio compositor, Schumann tem oportunidade, aqui e ali, de se referir mais diretamente à questão da tradução.

Em *A consagração dos sons*, por exemplo, Schumann assim se manifesta sobre a simbiose entre lírica e música numa sinfonia de Louis Spohr (1784-1859), escrita a partir de um poema:

Seria preciso fazer uma terceira versão poética⁹, se quiséssemos esboçar um quadro dessa sinfonia para aqueles que não a ouviram; pois o poeta deve as palavras ao seu entusiasmo pela arte do som, que Spohr – por sua vez – traduziu em música. [...] Infelizmente, também eu já sabia com antecedência da intenção da sinfonia e, a contragosto, me vi obrigado a despir as imagens da música – que a mim me soavam evidentes demais – da roupagem ainda mais material do poema de Pfeiffer. [...] Mas quando decido subordinar uma música justamente a este texto e com isso, evidentemente, ataco a essência mais profunda da ideia, fica subentendido que uma obra musical como esta – por sinal uma obra-prima – não pode ser colocada sob suspeita. Beethoven muito provavelmente sabia do risco que estava correndo com a Sinfonia Pastoral. As poucas palavras que ele antepôs à sinfonia – “mais expressão do sentimento do que pintura” – encerram toda uma estética para os compositores; e é ridículo quando os pintores o retratam à beira de um riacho, a cabeça apoiada na mão, ouvindo o murmurar das águas. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

⁹ KREISIG (1914), editor crítico dos *Escritos*, explica que esta sinfonia já é a versão de um poema.

Nesta passagem, apenas uma dentre as muitas manifestações de Schumann sobre o assunto ao longo dos *Escritos* e também dos *Diários*, o compositor revela com naturalidade sua intimidade com o trânsito entre sistemas sógnicos diferentes, sempre em busca da “essência da ideia”. Essa familiaridade, que a ele lhe parece tão natural, ganha corpo nas expressões mesmas que ele emprega e que, como em tantas outras passagens, não se preocupa em esmiuçar: “esboçar um quadro da sinfonia”, “despir as imagens da música da roupagem ainda mais material do poema”, cujas palavras, por sua vez, o poeta as deve “ao seu entusiasmo pela arte do som”. Ao final da mesma resenha, ele conclui

Ele [Spohr] não escolheu Shakespeare, Goethe ou Schiller, mas um poeta de formas quase mais livres do que a própria música o é [...]; escolheu um louvor à música, um poema que retrata os efeitos da música; portanto, descreveu em sons os sons que o poeta descreveu; louvou a música com música (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Esse ir e vir entre música e literatura, porém, é tudo menos uma transposição que se poderia chamar de óbvia. Como vimos, Schumann também critica a visão superficial do ouvinte e do crítico musical que buscam na música a imitação da natureza – sua “tradução”, portanto, num sentido raso. A mesma perspectiva equivocada, aliás, que leva o pintor a retratar Beethoven “ouvindo o murmurar das águas”, provavelmente em busca de inspiração para a *Pastoral*. Não é este o papel da tradução. Schumann, na pele de seu heterônimo Eusebius comenta:

A desgraça do imitador está em se apropriar apenas do que está mais à vista. Quanto a copiar o que há de genuinamente belo no original, a isso ele não se atreve por uma espécie de vergonha natural. (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

Contudo, embora o compositor reserve a primazia da criação à transformação operada no gênio a partir da ideia de outro, Schumann não descarta e nem julga de forma totalmente negativa a possibilidade de se retratarem sensações nas obras. Ao resenhar a Sinfonia de Berlioz, ele comenta o seguinte a respeito do programa que Berlioz faz acompanhar sua obra:

Certamente é um erro pensar que os compositores pegam o papel e a pena na miserável intenção de expressar, desenhar, retratar isso ou aquilo. De outra parte, não se deve apontar como demasiadas pequenas eventuais influências e impressões vindas de fora. Inconsciente e paralelamente à imaginação musical,

continua a agir com frequência uma ideia; paralelamente ao ouvido, os olhos; e estes olhos, órgãos em permanente atividade, retêm – em meio a sons e tons – certos contornos que, com o avançar da música, podem se condensar e se transformar em imagens reconhecíveis. E, então, quanto mais os elementos afins à música portarem em si pensamentos e imagens produzidos em sons, tanto mais de expressão poética, ou tanto mais plástica será a composição; do mesmo modo, quanto mais fantástica ou aguçada for a concepção do músico, tanto mais sua obra será capaz de enlevar ou cativar. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Aqui o compositor reconhece e reafirma o descompromisso da obra de arte em comunicar alguma coisa, em garantir sua associação com “imagens reconhecíveis”. Mas ele admite, também, que – no processo de recepção, para usarmos uma terminologia contemporânea – redes associativas podem ser desencadeadas, dependendo de os “elementos afins à música portarem em si pensamentos e imagens produzidos em sons”. Disso resultaria, segundo ele, uma maior plasticidade da obra. Ainda assim, para que a obra “enleve” ou “cative” (o público), isso dependerá, de novo, da grandeza do sujeito, do “quanto mais fantástica e aguçada for a concepção do músico”. A decisão sobre os limites da representação parece estar, então, na habilidade do artista, na sua formação:

O músico de formação saberá tirar do estudo de uma Madona de Rafael o mesmo proveito de um pintor frente a uma sinfonia de Mozart. Mais ainda: para o escultor, cada ator se transforma em estátua em repouso; este, por sua vez, transforma as obras daquele em figuras vivas; para o pintor, o poema transforma-se em imagem e o músico traduz em música as pinturas. Eusebius. (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

Na arte, então, não pode haver barreiras. Tudo é movimento. Mas há, isso sim, o desafio da forma, que encerra a ideia, e do material de que fazem uso as mais diversas manifestações da arte. À dimensão do espírito, soma-se, então, o compromisso primeiro com a forma, com o meio e com sua ampliação; a forma que diz, que sugere, que é datada:

A forma é o recipiente do espírito. Espaços maiores, para serem preenchidos, requerem espíritos maiores. [...] Estamos habituados a tirar conclusões sobre alguma coisa a partir do nome que ela carrega; assim, diante de uma “fantasia” nossas exigências são diferentes das de uma “sonata”. Em talentos de segunda categoria, basta que dominem a forma tradicional; àqueles de primeira, concedemos-lhes ampliarem essa forma. Só o gênio pode agir com total liberdade. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Mas se a forma sugere e pré-condiciona, o desafio da passagem continua a ser a ideia – o pensamento, como o compositor costuma dizer –, que está para além dela, forma. Ideia e espírito. Aqui tomo emprestado a Clarice Lispector (1973: 5) as palavras de Michel Seuphor, artista plástico, crítico e pensador, que ela elege para epígrafe do romance *Água Viva*:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como na música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

Não importa, então, se o trampolim que impulsiona o salto rumo à ideia pode ser identificado como objeto, tocado em sua concretude. Importa, isso sim, o seu poder de mobilizar. Mais do que a coisa em si, o impulso que dela parte. Na resenha sobre as *Oito Canções de Trovador para piano op. 16*, de Taubert, lemos:

Talvez eu tivesse chamado o ciclo simplesmente de “Música para textos de Heine” etc., pois assim elas se distinguiriam das de Mendelssohn. No caso de Taubert, são canções inspiradas por poemas; no de Mendelssohn, canções que, ao contrário, talvez inspirem poemas. Não sei se a música segue do começo ao fim o poema que lhe serviu de inspiração, se reproduz a tonalidade de base de toda a poesia ou apenas o sentido dos motos aludidos; suponho, porém, tratar-se do último caso para a maioria das peças. (SCHUMANN, *Escritos*, 1835)

Esse exercício de passagem, o impulso, portanto, que necessariamente tem de lidar com a forma e com os gêneros para se transformar em outra coisa, opera numa região para além da superfície; um *locus* de acesso restrito:

O homem comum tem um receio muito peculiar de adentrar o local de trabalho do gênio: ele não quer saber dos motivos, ferramentas e segredos da criação, do mesmo modo como a natureza revela certa fragilidade ao cobrir com terra suas raízes. Que o artista, então, se isole com suas dores e lamentações; nós experimentaríamos coisas terríveis se nosso olhar chegasse, em cada obra, até à razão mesma de sua criação. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Trata-se, como vemos, de “música para textos de Heine”, de “canções inspiradas por poemas”, ou, contrariamente, “canções que talvez inspirem poemas”. A busca é a “busca da ideia”, o descobrir da “tonalidade de base”, aquela que “designa a relação entre notas e acordes de uma peça com determinada centralidade, chamada tônica”

(DOURADO 2004: 334). Mas não a tonalidade de base da peça musical, e sim do poema. Para além da mera reprodução de uma coisa em outra, trata-se aqui, então, do acesso a um patamar a que se chega a partir da percepção dos sentidos, mas no qual atua, de modo nem sempre monitorado pela razão – o próprio Schumann emprega o atributo “inconsciente” (*unbewusst*) –, tudo o que constitui o sujeito.

Difícil não pensar aqui num paralelo retrospectivo com o *Ensaio sobre a origem da linguagem*, de HERDER (1770), em especial nas passagens em que Herder descreve a percepção do mundo primeiramente pela linguagem. Difícil não pensar, também, agora num paralelo prospectivo, na obra de Freud, que seria desenvolvida algumas décadas mais tarde. Sobretudo nas primeiras reflexões deste último sobre a percepção do mundo, o armazenamento das imagens de sons e de palavras e o processo de recuperação dessas experiências. Desenvolver esses paralelos aqui nos levaria, porém, para muito distante do foco proposto.

Esse patamar em que se processa a criação, portanto, no qual as formas do mundo se desmaterializam em signos, destrona a noção de compreensão objetiva da realidade e de mecanicidade do traduzir, entendido este como metáfora da criação. Na primeira metade do séc. XIX, um tempo considerável já se havia passado desde o predomínio da visão racionalista de linguagem, segundo a qual não haveria relação entre a forma linguística e o conteúdo do pensamento do original: as palavras seriam apenas signos do pensamento e a língua um instrumento para a comunicação de uma razão universalmente válida. O já mencionado ensaio de Herder, de 1770, assim como o tratado de Schleiermacher¹⁰, de 1813, já haviam pavimentado o terreno para se entender a linguagem, como Wilhelm von Humboldt, não apenas como instrumento, através do qual a tradução se processa, mas também como **meio**, no interior do qual isso se dá. Na condição de meio, o fazer poético e o fazer tradutológico estão à mercê das características e condicionantes desse meio. Para as letras, tanto quanto para a música, cada uma a seu modo, a chamada “realidade exterior” tem de ser primeiramente dissolvida, desconstruída, para só então ser reprocessada no sujeito e dele reemergir em nova forma:

Todas as formas linguísticas são símbolos e não, as próprias coisas. Não são signos convencionais, mas sons que com as coisas e os conceitos representados

¹⁰ *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Tratado apresentado à Real Academia de Ciências de Berlim em 24.6.1813.

se encontram numa verdadeira relação – se podemos chamá-la assim – mística, uma relação mediada pelo espírito do qual elas surgiram e continuam a surgir; sons que por assim dizer contêm os objetos da realidade dissolvidos em ideias e, de um modo que devemos considerar ilimitado, podem modificar, determinar, separar estabelecer relações. (HUMBOLDT 2010 [1816]: 107,109).

Para o músico, mais familiarizado pela própria natureza e pelo próprio meio de sua arte, a dissolução das coisas em símbolos desloca a materialidade de uma realidade exterior para o interior da tessitura musical: “A música fala a língua mais geral, através da qual a alma se percebe livre e indefinida, mas em sua terra natal”. (SCHUMANN, *Escritos*, 1834). Para o poeta, essa mesma realidade se desfaz e se reconstrói no interior da tessitura discursiva. Em ambos os casos, trata-se da representação personalíssima dessa realidade, sua tradução, portanto, operada pelo e no sujeito. Assim concebida, essa tradução produz necessariamente diferença ao registrar o ângulo de observação de quem a vê e as associações que lhe são peculiares. O convívio com a diferença torna-se, então, elemento indissociável do fazer poético e lhe atribui, por assim dizer, sua dimensão crítica. Ao mesmo tempo, o produto da criação, ao flagrar a diferença no curso da evolução da história, não apenas atesta a mediação do sujeito, como também distingue o Próprio do Alheio e coloca a constituição da identidade em termos de um embate com a diferença.

De suas leituras, Schumann parece ter absorvido tudo isso. Numa resenha de 1835, o compositor – aqui no papel de crítico e formador de opinião – comenta a proposta de Gottschalk Wedel de germanizar termos da música como forma de preservar a identidade alemã:

Nosso mui estimado, sensível e convicto Wedel deve ter percebido há muito tempo como o objeto de suas observações também nos é caro. Nesse sentido, a Revista procura publicar os títulos das composições da forma mais alemã possível; os olhos, então, se acostumarão a isso e não causará espécie quando um *mit inniger Empfindung* (com profundo sentimento) produzir o mesmo efeito de um *con grand' espressione*; e então, de ambos os lados, isso parecerá natural. Mas eu tenho sérias dúvidas e mesmo discordo de se evocarem palavras tão estranhas como *Bardiet* em substituição a *Sinfonie*, nesse processo de germanização; nosso *Lied*, este ninguém nos tira. Em contrapartida, deixemos a *Sonata* e o *Rondeau* na língua de seus países de origem; não seria absolutamente possível germanizar esses conceitos, por exemplo com o emprego de termos afetados como *Klangstück* ou *Tanzstück*. Portanto, nada de exageros, mas também chega de “*composées et dédiées*”! (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

A resenha aponta para um aspecto, digamos assim, mais trivial da tradução. Mesmo assim, sou levado a pensar se Schumann não conhecia os apontamentos de Goethe¹¹ para o *Divã Ocidental-Oriental*. Neles, como sabemos, o poeta descreve um processo gradativo de recepção do elemento estrangeiro (*das Fremde*) expresso nos conhecidos três modos de traduzir: o prosaico, o parodístico e o identificador¹². Os modos são uma proposta de preparação de terreno, ou de familiarização dos olhos, como prefere Schumann, para a recepção do Alheio pelo Próprio. É assim que, na resenha de Schumann, o compositor cede de um lado, resiste de outro, e, aos poucos, vai atuando até que “os olhos se acostumem a isso”.

Ademais, Schumann está consciente de que as palavras confundem, despertam afetos e desafetos, desencadeiam redes associativas que, muitas vezes, podem causar perturbação. Na escrita musical, mais cifrada e menos comprometida com uma linguagem de dupla articulação, ele prefere que as indicações de dinâmica, por exemplo, sejam marcadas por cifras. E justifica:

Ao invés das indicações [textuais] de dinâmica, também eu sou defensor de uma escrita cifrada, mais próxima da escrita das notas do que das palavras, que logo decidem tudo. Incrível a velocidade com que os olhos percebem o < [notação musical do *crescendo*], ao passo que, frente à palavra italiana, precisam primeiro soletrá-la; nos arcos de ligadura, linhas e ganchos da notação musical, em tudo isso se esconde um encanto todo especial; e o modo como os compositores fazem essas indicações diz mais e mais rapidamente sobre sua formação estética do que os próprios sons. (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Essa consciência acerca de questões de linguagem e, por que não dizer, da manipulação dos efeitos que ela pode provocar, fica patente numa nota do compositor, na qual Schumann se revela perfeitamente à vontade – e, diga-se de passagem, autorizado pelos pressupostos de seu tempo – a efetuar uma tradução livre, neste caso da resenha de um outro crítico, Fétis, sobre a Sinfonia Fantástica de Berlioz:

Com verdadeiro desespero, líamos o artigo e executávamos a obra ao piano. No conjunto, nosso julgamento sobre ela opunha-se cada vez mais frontalmente ao do Sr. Fétis, de modo que nós – em parte para atrair duplamente a atenção dos alemães para este republicano engenhoso, em parte para propiciar a cada um a oportunidade de poder comparar – decidimos apresentar a nossos leitores uma tradução livre e reduzida da resenha de Fétis (SCHUMANN, *Escritos* 1835).

¹¹ As reflexões de Goethe sobre os modos de traduzir estão contidas em *Noten und Abhandlungen zu bessern Verständnis des west-östlichen Divans*, de 1819.

¹² Para um aprofundamento do tema, cf. AZENHA 2006.

Aqui, a tradução livre e reduzida de Schumann tem um propósito que poderíamos chamar de pragmático-funcional: facilitar a compreensão do leitor, desonerando-o de todas as passagens que pudessem comprometer uma tirada de conclusão diversa da que Schumann quer propor. Tudo isso com transparência, com a visibilidade da interferência, de modo a possibilitar uma comparação e, ao mesmo, dissociar as autorias.

Propósito semelhante, embora com uma estratégia diversa, é o da passagem seguinte, extraída de outra nota acrescida pelo compositor a uma de suas resenhas. Nela, a interpretação da citação francesa do político Odilon Barrot (1791 – 1873) para um “alemão mais ameno” se transforma num texto ampliado, acrescido, e a noção de traduzir é colocada a serviço de uma atitude crítica do compositor frente à afirmação do político:

Ainda há pouco tempo, Odilon Barrot proferiu uma palavra que atingiu em cheio nossa juventude. Ele disse: “Dans notre époque, je ne sais, qui s’est imaginé, que tout ce qui est dans la nature est beau, qu’il y a une certaine poésie dans le crime”, o que – **num alemão mais ameno** – significaria: “Precavei-vos, meus jovens, de vos deixar arrebatados para a ilegalidade pela natureza e pela paixão; atendei ao chamado da natureza; declarai com sinceridade como amais e com quem estais zangados! Preservai, porém, o que a natureza tão gentilmente faz: a inocência que, ainda que falte, não peca – arrebatados, mas não consumidos” (SCHUMANN, *Escritos* 1835; grifos meus).

Nessa passagem, o compositor interfere pesadamente no texto do político francês. E faz isso para demonstrar sua discordância. Schumann parece saber, então, que as atitudes de tradução podem e devem variar de acordo com o propósito a que visam. Se para a poetização da música ele se alinha com Novalis, se para os seus exercícios de tradução de textos da Antiguidade clássica ele privilegia o estrangeiro, às vezes forçando a estrutura alemã como atestam alguns de seus comentadores, aqui, no dia-a-dia do exercício da crítica, ele adota o pragmatismo, assume definitivamente a interferência. Não posso deixar de ouvir aqui um eco do já citado tratado de Schleiermacher, de 1813, e a tentativa do teólogo e tradutor de associar métodos de traduzir a tipos de textos e aos seus diferentes usos.

O compositor está ciente, em todos os casos, de que o mesmo processo de reconstrução da realidade – se material ou discursiva ou musical – acontecerá, também,

do outro lado, quer dizer, no momento da recepção. E diante da impossibilidade de se preverem as reações do receptor, ele comenta:

É lamentável não se poder atrelar, a cada vez, ao texto das resenhas um exemplar da composição em questão, acompanhada de um intérprete virtuoso, que as execute para nós no momento mesmo da leitura de forma brilhante e perfeita, ou (o que seria ainda melhor) um exemplar de todas as obras do compositor; isso evitaria uma série de mal-entendidos (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

A preocupação do compositor põe em evidência a efemeridade do produto da criação. Se esse produto inevitavelmente traz a marca do sujeito, sua realização é datada, é marcada pela transitoriedade do instante, que apenas insinua, sugere. Além disso, a criação – ao vivificar o passado, seja para com ele se alinhar, seja para com ele romper –, instaura um movimento progressivo que inclui o futuro: simultaneidade. Como na tríade, em que um acorde simples é formado por duas terças superpostas – dó, mi, sol, por exemplo: “Acorde de terça = tempo. A terça une passado e futuro em presente” (SCHUMANN, *Escritos* 1834). A sobreposição dos intervalos de terça sugere que o ataque a uma nota, qualquer que seja ela, traz implicadas tanto uma reminiscência, quanto uma expectativa. Nos apontamentos de Goethe para uma Doutrina dos Sons, eu leio: “Assim o tom fundamental em dó gera progressivamente a harmonia de dó maior e retrospectivamente a harmonia de fá menor” (GOETHE 1999 [1810]: 59).

Desse modo, se os produtos da criação, ordenados no eixo horizontal do tempo, não podem ser senão flagrantes de instantes condicionados pelo estágio de evolução das línguas, das literaturas e também da música; se esses instantes nada mais fazem do que flagrar a progressividade do fazer poético; se, além disso, evidenciam na diferença a relação do encontro entre o Próprio e o Alheio, então esse processo inteiro, distribuído nos eixos do sujeito e do tempo, também pode ser entendido no interior de uma dinâmica progressiva, infinita, que viabiliza a compreensão que cada um faz de si e do outro. Na literatura, desses encontros mestiçados surgiria, em crescimento progressivo, uma literatura universal. Na música, o contato com o Outro encontraria seu correlato, num crescimento e aprimoramento progressivos, naquilo que poderíamos chamar de uma “universalização da arte”. Schumann sabe que

não existe uma arte mundial e, como decorrência disso, nenhuma crítica, cuja medida não se paute pelo estágio de formação em que se encontram as

diferentes nações e também pelo caráter dessas mesmas nações (SCHUMANN, *Escritos* 1835)

Sabe, também, que

Até o momento, nosso conhecimento dos gêneros musicais limita-se à música alemã, francesa e italiana. Mas o que aconteceria se a eles se somasse a música de outros povos até a Patagônia? (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

Mas responde a essa indagação com Florestan, seu heterônimo indócil:

Teríamos chegado ao nosso objetivo? – Enganamo-nos! A arte será a grande fuga, em cujo entoar das vozes os diferentes povos se revezam (SCHUMANN, *Escritos* 1834)

E completa:

um progresso em nossa arte só ocorreria com um progresso do artista rumo a uma aristocracia espiritual, cujos estatutos não apenas exigem, mas também pressupõem o conhecimento do artesanato mais rudimentar, e segundo os quais ninguém nela seria aceito que não trouxesse consigo um talento capaz de produzir ele mesmo tudo aquilo que exige dos outros: imaginação, estado de ânimo e espírito – e tudo isso para conduzir o mundo à época mais elevada de uma educação musical universal, em que não paire qualquer dúvida tanto sobre o que é verdadeiro, quanto sobre a miríade de formas sob as quais ele pode se manifestar; uma era, porém, na qual se deve entender por *musical* o acompanhamento vivo da voz interior, a compaixão que se torna ativa, a faculdade de rapidamente receber e reproduzir, para que – na união da produtividade e da reprodutividade para formar o caráter artístico – se chegue cada vez mais perto dos objetivos supremos da arte. (SCHUMANN, *Escritos* 1836)

A criação confirma-se, então, como a celebração efêmera de um encontro, que põe em evidência o sujeito, dismantela as barreiras do tempo e flagra a diferença. O exercício desse encontro, por vezes dissonante em relação à tonalidade de base do espaço em que se dá, redesperta o passado:

Um drama sem uma representação viva diante de nossos olhos permanece um drama morto e alheio ao público, assim como o é uma forma de compor poesia em música, sem a mão que a executa (SCHUMANN, *Escritos*, 1834)

Ao mesmo tempo, o exercício do encontro impele para o futuro. Em várias passagens dos *Escritos* e também dos *Diários*, Schumann reitera uma citação extraída da obra de Jean Paul, um de seus escritores prediletos:

Ó arte dos sons, que traz para tão perto de nossas chagas o passado e o futuro com suas flamas voadoras. És o alento da noite desta vida ou o ar da manhã da outra?¹³

Não é de se admirar, então, que a simultaneidade presente na tríade e na tradução gere desconforto:

o texto da Antiguidade não quer ser lido e entendido apenas no interior das possibilidades linguísticas e hermenêuticas tradicionalmente realizadas pela leitura de outros textos, traduzidos ou não. A métrica do verso grego abranda a aspereza do verso alemão; as modulações na composição dos românticos instauram atmosferas que surpreendem o ouvinte. Na música como nas letras, o inusitado possibilita e reclama a releitura da tradição. Forçado para além de seus próprios limites, o sistema tonal, como o linguístico, expande o horizonte de recepção. Em ambos os casos, trata-se de sons que, latentes num instrumento não tocado, como afirma Humboldt, conduzem num primeiro momento a uma resolução harmônica fora dos padrões, imprevista, que não devolve o ouvinte à tonalidade de base, mas transborda para além do campo harmônico a que os ouvidos clássicos estavam acostumados. (AZENHA 2004: 52s)

O desconforto é gerado, assim, não pela inabilidade, mas é condição que incita um novo deslocamento. O movimento de contração que fecha o foco da lente para o fragmento captura o instante que, por sua vez, propõe o novo desafio de saber o que haverá no instante seguinte. Criação poética, simultaneidade e movimento: na música como na tradução, estamos longe do conforto de um terreno firme e somos forçados a abraçar a tarefa de conviver com a fugacidade do instante. Recorro, mais uma vez, a Clarice:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR 1973: 7s).

Referências bibliográficas

ABRAHAM, Gerald & SAMS, Eric. *Schumann* (aus dem Englischen von Klaus Stemmler). Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler 1994.

¹³ Hesperus, 28. Hundsposttag, 3. Osterfeiertag. Citado em GIESELER 1987: 64.

- AZENHA JR., João. Tradução é movimento: uma leitura do Romantismo alemão. In: *Revista da Anpoll 14*. (2004), p. 31-56.
- AZENHA JR., João. Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença. In: NITRINI, Sandra (org.). *Revista Literatura e Sociedade*, (2006), p. 44-59.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro 1968.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34 2004.
- GIESELER, Walter. Schumanns frühe Klavierwerke im Spiegel der literarischen Romantik. In: ALF, Julius/ KRUSE, Joseph A. (Hrsg.). *Robert Schumann: Universalgeist der Romantik; Beiträge zu seiner Persönlichkeit und seinem Werk*. Düsseldorf: Droste 1981, p. 62-87 [Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf].
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Drei Stücke vom Übersetzen. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, alemão-português. 2ª edição, revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução 2010, p. 28- 35.
- HERDER, Johann Gottfried von. *Ensaio sobre a Origem da Linguagem*. Tradução portuguesa de José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona 1987 [1770].
- HUMBOLDT, Wilhelm von. Einleitung zu Agamemnon. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*, vol. 1, alemão-português. 2ª edição, revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução 2010, p. 104-117.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro 1973. [Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Artenova S.A.]
- NOVALIS. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras 1988. (1ª edição 1798)
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras 1997. [1798]
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Vol. 1, alemão-português. 2ª edição revisada e ampliada. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução 2010, p; 38-101. [1770]
- SCHOPPE, Martin. Schumanns frühe Texte und Schriften. In: *Schumanns Werke – Text und Interpretationen: 16 Studien*, hrsg. von Akio MAYEDA und Klaus Wolfgang NIEMÖLLER im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf. Mainz: Schott 1987, p. 7-16.
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante (Seleção, tradução e comentários). *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ 1999.
- SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin KREISIG. 5. Aufl., mit d. durchges. Nachtr. und Erl zur 4. Aufl. und weiteren. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914.
- SCHUMANN, Robert. *Tagebücher. Band I 1827-1838*. Hrsg. von Georg Eismann. Stromfeld/Roter Stern, Basel und Frankfurt am Main, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.
- SCHUMANN, Robert. *Schriften über Musik und Musiker*. Ausgewählt und herausgegeben von Josef Häusler. Stuttgart: Philipp Reclam 1982.
- SCHUMANN, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. 4 Bde. Leipzig, 1854. Reprint mit Nachwort von Gerd Nauhaus. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1985.

Enviado em 30/03/2012

Aprovado em 29/04/2012