

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

FABRÍCIO FERNANDES CLAUSSEN

18 QUADROS POÉTICOS MUSICAIS: uma criação audiovisual das canções do Dichterliebe Op. 48 de Robert Schumann, precedidas pela interpretação de poemas do Lyrisches Intermezzo de Heinrich Heine, traduzidas para o português.

RIO DE JANEIRO

2021

Fabrcio Fernandes Claussen

18 QUADROS POÉTICOS MUSICAIS: uma criaçao audiovisual das cançoes do Dichterliebe Op. 48 de Robert Schumann, precedidas pela interpretaçao de poemas do Lyrisches Intermezzo de Heinrich Heine, traduzidas para o português.

Dissertaçao de Mestrado apresetada ao Prorama de Pós-graduaçao Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Feseral do Rio de Janeiro, como requisito parcial a obtençao do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^{ra}. Dr^a Veruschka Bluhm Mainhard

Fabrcio Fernandes Claussen

18 QUADROS POÉTICOS MUSICAIS: uma criaçao audiovisual das cançoes do Dichterliebe Op. 48 de Robert Schumann, precedidas pela interpretaçao de poemas do Lyrisches Intermezzo de Heinrich Heine, traduzidos para o português.

Dissertaçao de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduaçao Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtençao do título de Mestre em Música. Defesa apresentada de forma remota, conforme a Resoluçao CEPG 02/2020.

Aprovada em 05 de maio de 2021:



Profa. Dra. Veruschka Bluhm Mainhard – PROMUS-UFRJ



Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos – PROMUS - UFRJ



Prof. Dr. Sven Kristersson- Malmö Academy of Music

RIO DE JANEIRO

2021

AGRADECIMENTOS

Ao Cosmos, pelo dom da vida, da música e do canto.

Aos mestres da música Inilde Schmitt (*in memoriam*), Dayse de Luca Jaffé, Sônia Goulart, Lydia Podorolsky (*in memoriam*), Paulo Louzada (*in memoriam*), Marcus Louzada, Semita Valenka (*in memoriam*), Paulo Prochet (*in memoriam*), Nilze Miriam, Ilza Correa, Nelson Portella, Arturo Barrera, Holger Speck, Jorge Chaminé, Carlo Colombara e tantos outros que por minha trajetória passaram.

Aos mestres do teatro Edinar Corradini, Ilclemar Nunens, Susanna Kruger, Rodrigo Portella e Ana Kfoury.

Ao maestro Larry Fountain (*in memoriam*).

Aos pianistas, Aurélio Vinícius Meleh (*in memoriam*), Priscila Bonfim, Viviane Sobral, Silas Barbosa, Eliara Puggina e todos os colaboradores ao longo da minha carreira.

Aos meus pais, Ary Claussen (*in memoriam*) e Nina Claussen pelo apoio de sempre.

À minha tia Martha Fernandes por sua presença nos dias difíceis e por sua inspiração.

À minha orientadora e amiga Veruschka Mainhard.

Aos amigos Mary Vanise, Sassá Samico, Zelma Zaniboni, Daniela Mesquita, Vandelir Camillo, Andrea Adour, José Nasser, Leo Bittencourt, Max de Carvalho, Theo Bittencourt, Ana Paula Muniz, Paula Otero, Fátima Barreto, Célia Seabra, Neder Nassaro, Luiza Alvin, Anderson Lucena e tantos outros.

“Toda a análise de uma obra de arte deveria resultar em outra obra”.

(Robert Schumann)

RESUMO

CLAUSSEN, Fabrício. **18 Quadros Poéticos Musicais**: uma criação audiovisual das canções do *Dichterliebe Op. 48* de Robert Schumann, precedidas pela interpretação de poemas do *Lyrisches Intermezzo* de Heinrich Heine, traduzidas para o português. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O trabalho aqui apresentado tem como produto artístico final a filmagem da *performance*, em audiovisual, das dezesseis canções contidas no ciclo *Dichterliebe Op. 48* de Robert Schumann. Cada canção é precedida pela interpretação cênica da versão, em português, dos poemas de Heinrich Heine musicados pelo compositor. Ao ampliar meu olhar sobre a composição musical acrescentei ao produto audiovisual dois poemas do *Lyrisches Intermezzo* configurando os *18 Quadros Poéticos Musicais*. A pesquisa desenvolvida aborda o contexto histórico da obra *Dichterliebe Op. 48*, o tema traduções e versões, além da relação entre texto e música, culminando no relato do processo de elaboração, de construção e da gravação de *18 Quadros Poéticos Musicais* em vídeo. Meu objetivo, ao filmar os textos em português, foi tornar a obra acessível a cantores, músicos, estudantes e público brasileiro em geral. O formato de encenação escolhido por mim, convertido em linguagem audiovisual, direcionado ao âmbito da música de concerto, o caracteriza como uma produção inédita no Brasil e pretende abrir espaço para a criação de outros trabalhos semelhantes, dentro desse gênero musical.

Palavras-chave: Canto. Performance. *Dichterliebe*. Robert Schumann. Criação audiovisual.

ABSTRACT

CLAUSSEN, Fabrizio. **18 Poetic Musical Frames**: an audiovisual creation of *Dichterliebe* Op. 48 songs by Robert Schumann, preceded by the interpretation of *Lyrisches Intermezzo* poems by Heinrich Heine translated to Portuguese. Rio de Janeiro, 2021. Dissertation (Professional Master in Music) – School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The work presented here as the final artistic product consists of the audiovisual performance recordings of sixteen songs contained in *Dichterliebe Op. 48* cycle by Robert Schumann. Each song is preceded by the scenic interpretation in portuguese of the poems by Heinrich Heine adapted to musical pieces by the composer. Broadening my outlook on the musical composition, two poems from *Lyrisches Intermezzo* were added to the audiovisual product, configuring the *18 Musical Poetic Frames*. The research approaches the historical context of *Dichterliebe Op. 48*, the theme translation and versions, as well as the relationship between text and music, culminating in the report of the process of elaboration and video recording of *18 Poetic Musical Frames*. My goal in filming the texts in portuguese is to make the work accessible for brazilian singers, musicians, students and audience in general. This staging format, converted into audiovisual language and oriented to the concert music scope, characterizes it as an unprecedented production in Brazil and it intends to make way for the creation of other similar works within this music genre.

Keywords: Singing. Performance. *Dichterliebe*. Robert Schumann. Audiovisual creation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Im wunderschönen Monat Mai (primeira página).....	63
Figura 2 –	Im wunderschönen Monat Mai (segunda página).....	64
Figura 3 –	Im wunderschönen Monat Mai (compassos 1 a 4).....	65
Figura 4 –	Aus meinen Tränen Spiessen.....	67
Figura 5 –	Die Rose, die Lilie, die Taube.....	69
Figura 6 –	Wenn ich in deine Augen seh (primeira página).....	72
Figura 7 –	Wenn ich in deine Augen seh (segunda página).....	73
Figura 8 –	Ich will meine Seele tauchen (primeira página).....	76
Figura 9 –	Ich will meine Seele tauchen (segunda página).....	77
Figura 10 –	Trechos comparativos entre as figuras 1 e 8.....	78
Figura 11 –	Im Rhein, in heiligen strome (primeira página).....	80
Figura 12 –	Im Rhein, in heiligen strome (segunda página).....	81
Figura 13 –	Ich grolle nicht (primeira página).....	84
Figura 14 –	Ich grolle nicht (segunda página).....	85
Figura 15 –	Und wüssten’s die Blumen, die kleinen (primeira página).....	89
Figura 16 –	Und wüssten’s die Blumen, die kleinen (segunda página).....	90
Figura 17 –	Und wüssten’s die Blumen, die kleinen (terceira página).....	91
Figura 18 –	Das ist ein Flöten und Geigen (primeira página).....	94
Figura 19 –	Das ist ein Flöten und Geigen (segunda página).....	95
Figura 20 –	Das ist ein Flöten und Geigen (terceira página).....	96
Figura 21 –	Hör’ ich das Liedchen klingen (primeira página).....	99
Figura 22 –	Hör’ ich das Liedchen klingen (segunda página).....	100
Figura 23 –	Ein Jüngling liebt’ ein Mädchen (primeira página).....	103
Figura 24 –	Ein Jüngling liebt’ ein Mädchen (segunda página).....	104

Figura 25 –	Am leuchtenden sommermorgen (primeira página).....	107
Figura 26 –	Am leuchtenden sommermorgen (segunda página).....	108
Figura 27 –	Ich hab’ im Traum geweinet (primeira página).....	111
Figura 28-	Ich hab’ im Traum geweinet (segunda página).....	112
Figura 29 –	Allnächtlich im Traume (primeira página).....	115
Figura 30 –	Allnächtlich im Traume (segunda página).....	116
Figura 31 –	Aus alten Märchen (primeira página).....	119
Figura 32 –	Aus alten Märchen (segunda página)	120
Figura 33 –	Aus alten Märchen (terceira página).....	121
Figura 34 –	Aus alten Märchen (quarta página).....	122
Figura 35 –	Die alten, bösen Lieder (primeira página).....	126
Figura 36 –	Die alten, bösen Lieder (segunda página).....	127
Figura 37 –	Die alten, bösen Lieder (terceira página).....	128

LISTA DE TABELAS

1. Traduções de Helma Haller das canções do *Dichterliebe*..... 30
2. Tabela comparativa de tonalidades..... 60
3. Tabela de locações dos *18 Quadros Poéticos Musicais*..... 140

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ROBERT SCHUMANN E HEINRIC HEINE	14
3	ASPECTOS LINGUÍSTICOS: TRADUÇÕES E VERSÕES	21
3.1	TRADUÇÕES E VERSÕES DO DICHTERLIEBE.....	28
4	DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA E POESIA.....	59
5	RELATO DE EXPERIÊNCIA.....	132
5.1	MONTAGEM DO PRODUTO ARTÍSTICO.....	139
5.1.1	<i>Filmagem dos poemas.....</i>	140
5.1.2	<i>Filmagem do ciclo de canções.....</i>	144
5.2	NOTAS SOBRE A PERFORMANCE DO DICHTERLIEBE...	145
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
	REFERÊNCIAS.....	153
	APÊNDICE A.....	156
	ANEXO A.....	157
	ANEXO B.....	158
	ANEXO C.....	159
	ANEXO D.....	164

1. INTRODUÇÃO

Ao longo da minha trajetória como cantor lírico profissional sempre tive o desejo de dar maior destaque, na música de câmara, aos textos poéticos das canções que tinha oportunidade de interpretar. Em 2010, havia experimentado inserir interpretação de poemas e textos literários junto ao repertório de um concerto que realizei na Sala Funarte Sidney Miller com o *Sirius Duo*¹. Através dele, surgiu o espetáculo *Impressões Franco-Brasileiras – Música e Linguagem*², que faz parte do repertório do duo, no qual interpreto canções francesas e brasileiras entremeadas pela declamação de poemas e trechos de obras literárias de autores franceses e brasileiros. Tendo como proposta criar um paralelo entre música e poesia por meio dos textos selecionados, foi por intermédio desse recital que surgiu a ideia para minha pesquisa de mestrado.

Ao escolher o ciclo de dezesseis canções *Dichterliebe Op. 48* (Amor do Poeta), de Robert Schumann (1810-1856), com poemas de Heinrich Heine (1797-1856), como obra a ser estudada no Mestrado Profissional em Música (PROMUS), tinha como finalidade criar uma linguagem diferenciada para uma das composições musicais mais emblemáticas do romantismo alemão. Revelar a essência do *Amor do Poeta* criando um enredo através da interpretação cênica dos poemas de Heine, traduzidos para o português, conectados à interpretação das canções de Schumann era a minha intenção. Foi assim que cheguei ao produto artístico *18 Quadros Poéticos Musicais*, sendo o seu registro audiovisual o objetivo principal desse trabalho.

A minha pesquisa, de caráter interpretativo, é uma investigação de cunho fenomenológico voltada para a criação de um objeto artístico com uma metodologia que inclui pesquisa bibliográfica, análise musical, análise hermenêutica de textos poéticos, análise de textos sobre técnicas e estilos de tradução.

No segundo capítulo, apresento um conteúdo resumido das biografias de Robert Schumann e Heinrich Heine, traçando algumas considerações a respeito da relação entre eles.

No terceiro capítulo abordo o tema traduções e versões, imprescindível para esse projeto de pesquisa que discorre sobre esse assunto. Foi a partir do contato com três traduções e/ou versões encontradas para os poemas que Schumann musicou em seu ciclo de canções, relacionadas no item 3.1 dessa dissertação, que fiz minha seleção dos textos interpretados no produto artístico audiovisual. O poeta brasileiro Haroldo de Campos (1929-2003), o pensador

¹ Duo camerístico criado em 2009 por Fabrizio Claussen (barítono) e Viviane Sobral (pianista).

² Vídeo ilustrativo do espetáculo *Impressões Franco-Brasileiras – Música e Linguagem* – Disponível em: <https://youtu.be/C3YNLq8XDSY>

russo Roman Jakobson (1896-1982) e o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) foram meus principais interlocutores na elaboração desse capítulo.

No quarto capítulo faço um estudo investigativo das dezesseis canções do *Dichterliebe*, dos textos relativos a elas, além de uma apreciação de dois poemas extras anexados ao trabalho que, juntos, configuram os *18 Quadros Poéticos Musicais*.

O livro intitulado *Robert Schumann* (1980) do barítono alemão Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012) que aborda a relação entre a vida do compositor e toda a sua obra vocal, serviu como uma das fontes de referência para essa pesquisa. Dieskau analisa as canções do *Amor do Poeta* na tonalidade original porém faz comentários sobre a versão para voz média utilizada por ele nas inúmeras gravações que fez do ciclo ao longo de sua carreira. Dessa maneira me senti respaldado para fazer a minha análise na tonalidade referida, a mesma que usei na filmagem das canções.

Essa dissertação é o relato de experiência do meu trabalho de pesquisa. Entretanto, no quinto capítulo descrevo detalhadamente como se iniciou esse percurso, seu desenvolvimento, como cheguei às escolhas dos textos interpretados, o processo de filmagem dos poemas e do ciclo de canções.

Nas minhas considerações finais faço uma reflexão sobre a criação dos *18 Quadros Poéticos Musicais*, enfatizando a importância desse processo para o meu entendimento do ciclo de canções *Dichterliebe*, além de tecer comentários sobre a contribuição que deixo para as pessoas que quiserem se aprofundar no estudo da obra.

2. ROBERT SCHUMANN E HEINRICH HEINE

Filho do livreiro e editor August Schumann (1773-1826), Robert Schumann nasceu em Zwickau, Reino da Saxônia, em 8 de junho de 1810 e cresceu cercado por livros. Enxergava o mundo através dos olhos de poeta. A extraordinária complexidade da obra de Schumann, considerada confusa por alguns críticos de sua época, que de certa forma, acabaram por distorcer o significado das novas formas e estilos propostos por ele, é um grande desafio tanto para seus intérpretes como para seus ouvintes. Encontramos em seus trabalhos ecos do passado e premonições do futuro, o familiar e o exótico, o simples estilo da canção folclórica, o contraponto mais elaborado, como também miniaturas justapostas a grandes formas.

Robert Schumann (1810-1856) está entre aquelas figuras na história da música, até pode-se dizer na história da cultura mundial, que parecem escapar de uma avaliação mais criteriosa e objetiva. A História, desde sua época, vêm distorcendo sua imagem graças a preconceitos emocionais e nacionalistas, subestimando seu papel na história cultural da música. (FISCHER-DIESKAU 1981, p.7, tradução minha).

O escritor, compositor e jurista alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), mais conhecido por *E. T. A. Hoffmann*, a partir de uma visão estético musical, classifica a obra de Robert Schumann como assustadora e impactante. Ao ser influenciado pelo grande escritor romântico alemão Jean Paul, pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), o compositor torna sua música também uma concepção de sua personalidade. Este vem a ser o grande ídolo do jovem artista que passava horas a fio na livraria de seu pai lendo seus romances e o compositor traduz em suas composições essa literatura personalíssima. A postura poética e outros elementos aos quais Schumann encontrou nos escritos de Jean Paul, o inspiraram a procurar o mesmo discurso na música. Sua fonte de inspiração nasce de uma forma lírica e emocional, não aleatória e totalmente conectada ao contexto da obra de Paul.

Em 1856, ano da morte de seu pai, o jovem compositor inicia uma pequena produção literária. Seu inacabado romance *Selene* data desta época e vem a ser uma interpretação de sua vida na juventude.

Tendo sido criado em uma livraria, sua admiração por poesia e literatura traz para sua obra um “estado poético” que, a meu ver, é a maneira como Schumann enxergava a sua música através da poesia. Ela é o guia que define e molda a forma e o contexto das suas composições, organizando, estruturando e concretizando suas expressões musicais. A literatura para piano de Schumann é um exemplo disso. Em grande parte de suas obras, do início ao final de sua carreira,

obras como o *Carnaval Op. 9*, *Fantasiestücke Op. 12*, *Kinderszenen Op. 15*, apenas para citar algumas delas, os diversos movimentos contidos nessas peças recebem nomes específicos, títulos; são capítulos de um livro musicado e não somente andamentos como geralmente os compositores costumam fazer. Em *Papillons Op. 2* Schumann nos faz um convite a penetrar no universo de seu escritor predileto na infância, Jean Paul. Na *Kreisleriana Op. 16*, considerada pelos críticos musicais como uma das obras mais refinadas do compositor, e pelo próprio como sua obra predileta para piano, há também uma relação com uma obra literária, uma criação de E. T. A. Hoffmann, em que Kreisler é o nome de um personagem de um romance. A conexão e a ligação de Schumann com a literatura e as possibilidades que ela oferecia ao seu imaginário como artista eram infinitas.

Com o renascimento da literatura germânica em fins do século XVIII, a música vocal retoma a sua força artística proeminente. Esse ressurgimento da palavra escrita viabilizou a expressão de estados emocionais e sentimentos também através da música. O gênero *Lied*, um dos gêneros mais característicos do romantismo musical germânico, surgiu como nome nessa época, apesar de já existir no século precedente caracterizado como estilo em obras de C. W. Gluck (1714-1787) e W. A. Mozart (1756-1791). No início do século XIX, compositores como L. V. Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828) já haviam dado início ao rompimento do forte viés imposto pela música instrumental até então. Obras como *An die Ferne Geliebete* (1816) de Beethoven e *Winterreise* (1827) de Schubert podem ser considerados grandes avanços neste sentido. Surge então, no ambiente da música vocal alemã oitocentista, Robert Schumann, para solidificar ainda mais esta união entre palavra e música.

Mesmo antes de começar a compor canções, Schumann se mostrava sensível à influência que a poesia impunha em sua imaginação e discurso musical. Segundo o musicólogo britânico Eric Sams (1926-2004), “o *Lied* de Schumann é uma peça lírica de piano cuja melodia é partilhada pela voz”. (RESENDE *apud* SAMS 2015, p. 4). O lirismo encontrado nas obras para piano do compositor passa a inspirá-lo também nas obras vocais de extrema delicadeza e beleza musical.

Em carta escrita no ano de 1840, Schumann assume sua total dedicação à escrita de canções reiterando seu desejo de ser entendido como compositor: “Eu espero que através das minhas canções eu possa ser mais bem compreendido”. (SCHUMANN *apud* FISCHER-DIESKAU, 1981, p.13, tradução minha). Os compositores da época voltados a este gênero musical, geralmente compunham em cima de quaisquer textos que lhes caíssem em mãos, nem sempre guiados pelos melhores critérios literários. Schumann era capaz de procurar e escolher uma variedade de poemas que ele teve a oportunidade de conhecer através da livraria e editora

de seu pai. “Porque selecionar poemas medíocres e praticamente arruinar minha música? Poesia verdadeira coroada por música de qualidade, não há nada mais belo”. (SCHUMANN *apud* FISCHER-DIESKAU, 1981 p. 11, tradução minha). O “estado poético” na obra de Robert Schumann é também, em minha opinião, o que o leva a forma *Lied*, estilo que ele passa a desenvolver após anos de dedicação quase que exclusiva à literatura pianística.

Ao conhecer a obra do escritor alemão Heinrich Heine (1797-1856), Schumann encanta-se com seu humor sarcástico e amargo, percebendo nessa poesia os elementos necessários para compor magníficos exemplos de *Lieder* românticos. Ele recorreu à poesia de Heine pela primeira vez no ciclo vocal *Liederkreis Op. 24* (1840). Seguiram outras composições sobre textos do compositor, culminando com o *Dichterliebe Op. 48* (1840). O compositor selecionou dezesseis poemas da seção *Lyrisches Intermezzo* (Intermezzo Lírico), parte da obra *Buch der Lieder* (Livro de Canções) (1822-1823) do poeta. Passando do otimismo sonhador ao desespero e a melancolia, a composição evoca um vasto espectro de emoções.

Dichterliebe (O Amor do Poeta), é considerado o apogeu da obra shumanniana e um marco do período romântico.

O poeta alemão Heinrich Heine colheu diversas opiniões a seu respeito pelos mais diversos nomes da literatura mundial como nos informa o escritor carioca André Vallias:

Filho da Revolução | talento sem caráter | uma mistura do sentimentalismo mais tolo com as travessuras mais tolas | verdadeiro humorista | um rouxinol alemão que se aninhou na peruca de Voltaire | homem dos contrários | único judeu-alemão que podia se dizer verdadeiramente judeu e alemão | homem de guerra, de escaramuça rápida, arqueiro fugido e um pouco cruel | um desavergonhado curioso | herói dos boulevards | paladino do espírito moderno | um judeu que tentou se afrancesar | a mais profunda corrupção da poesia alemã | falastrão, espirituoso, ímpio e frívolo, e no entanto um verdadeiro poeta | o tipo acabado do judeu marginal | depois de Shakspeare o mais amável dos homens | um bravo soldado na guerra da libertação da humanidade | o mais perfeito de todos os poetas (VALLIAS 2011, p. 14).

Nascido em Düsseldorf em 13 de dezembro de 1797, sob o nome de Harry, em uma família judia, foi poeta, escritor, jornalista, pensador e uma das personalidades mais fascinantes e contraditórias do século dezenove. Ascendeu dos salões literários de Berlim à efervescente metrópole parisiense, para se tornar o primeiro artista intelectual judeu-alemão de ampla repercussão internacional, o mais francês dos alemães.

Filho de um comerciante, Samson Heine, ele cresceu em meio à vida profissional familiar, apesar de desde cedo não demonstrar o menor interesse pela carreira comercial. Após entrar para os negócios da família, o jovem Heine foi aprendiz em um banco de Frankfurt, trabalhou para seu tio Salomon e dirigiu, de maneira nada auspiciosa, uma loja com seu nome,

“Harry & Co.”. Salomon, percebendo as dificuldades financeiras do pai de Heine, saldou as dívidas familiares dando possibilidades para Harry se dedicar aos estudos universitários e abrindo caminhos para sua carreira como poeta e escritor. Esta trajetória poética já vinha se delineando em sua juventude, pois em 1817 publica seus primeiros poemas sob um pseudônimo.

Ao entrar para a Universidade de Göttingen em 1820, passou a frequentar as aulas dadas por August Wilhelm Schlegel ³, recebendo influências, em sua trajetória como pensador alemão, de um dos maiores tradutores de Shakespeare e criador da escola romântica alemã, em fins do século XVIII e início do XIX. Em 1821, matriculou-se na Universidade de Berlim onde conhece o jurista e filósofo judeu-alemão, Eduard Gans. Heine e Gans, partilhando o desejo de afirmar suas identidades judaicas, chegaram juntos à obra de um dos mais importantes e influentes filósofos da história, Georg Wilhelm Hegel ⁴. Os princípios libertários abraçados por Heine fizeram ressonância com o pensamento hegeliano, que via na Revolução Francesa, revolução esta que marcou Heine na juventude, a introdução da verdadeira liberdade nas sociedades ocidentais.

Heine era um poeta não somente alemão, mas também judeu e, com o antissemitismo que se instalou na Alemanha após as derrotas de Napoleão na Rússia e em Waterloo, ele converte-se ao Cristianismo Protestante como “um bilhete de entrada à cultura europeia” (JOHNSON *apud* JUNIOR 2009 , p.59), adotando o nome de Christian Johann Heinrich Heine. Essa atitude, considerada um engano por ele mesmo, não o ajudou a conseguir maiores oportunidades de trabalho como poeta e escritor na Alemanha.

Em 1827, publica a sua mais famosa coletânea de poemas, *Buch der Lieder* (Livro das Canções) que está dividida em cinco partes: *Sofrimento Jovem* (1817-1821), *Intermezzo Lírico* (1822-1823), *Volta ao Lar* (1823-1824), *Viagem ao Harz* (1824) e *Mar do Norte* (1825-1826). O *Livro das Canções* foi fonte inesgotável de inspiração para diversos compositores que o tornaram um dos poetas mais musicados da história.

Decidindo se autoexilar na França, por divergir do governo alemão da época, torna-se correspondente, em Paris, de diversos jornais e revistas alemães. Sentia-se um cidadão do mundo onde ele afirma: eu amo a Alemanha e os alemães; mas não mais que os habitantes do

³ August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) foi um poeta, crítico literário, filólogo e tradutor alemão. É considerado um dos mais importantes filósofos da linguagem da primeira fase do romantismo alemão e pioneiro nos estudos filológicos sobre o sânscrito. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/August-Wilhelm-von-Schlegel>. Acesso em 07 de janeiro de 2020

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foi um filósofo germânico. Sua obra Fenomenologia do Espírito é tida como um marco na filosofia mundial e na filosofia alemã. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Georg-Wilhelm-Friedrich-Hegel>. Acesso em 07 de janeiro de 2020.

resto da Terra. Passa a conviver com os principais artistas e intelectuais que residiam em Paris entre os quais estavam Honoré de Balzac (1799-1850), Hector Berlioz (1803-1869), Frédéric Chopin (1810-1849), Alexandre Dumas (1802-1870), Victor Hugo (1802-1885), Franz Liszt (1811-1886) e George Sand (1804-1876), tornando-se o primeiro intelectual judeu-alemão de ampla repercussão internacional. Seu exílio na França, onde viveu os últimos vinte e cinco anos de sua existência, tem ligação direta com os princípios de liberdade e igualdade que marcaram sua juventude, pós Revolução Francesa, quando a parte da Alemanha na qual vivia, era governada pelos franceses. Esse espírito progressista o marcou para o resto de sua vida.

Bastante contraditórias foram as opiniões a respeito de como o poeta alemão se expressava no idioma francês. Adolphe Thiers (1797-1877), político e historiador francês afirma: “O homem, no momento em que estamos, que melhor escreve em francês é um estrangeiro, esse estrangeiro é um alemão, e esse alemão é Henri Heine” (ADOLPHE THIERS *apud* VALLIAS, 2011 p. 21).

Heine, em vida, teria seus poemas traduzidos apenas para o francês e foi o poeta-tradutor Gerard de Nerval o maior responsável por este feito. As versões de seus poemas, que tanto encantaram os leitores de colunas literárias de jornais brasileiros do século XIX são dele. Dele também é a versão em francês do *Buch der Lieder* (1827), traduzida para o português por poetas brasileiros como Machado de Assis (1839-1908), Gonçalves Crespo (1846-1883), Fagundes Varela (1841-1875), entre outros.

Multifacetado e paradoxal, Heine desafia até hoje os que tentam delinear seu perfil. Nenhum outro autor de língua alemã foi merecedor de opiniões tão divergentes e extremadas. O filósofo Friedrich Nietzsche ⁵ paradoxalmente enalteceu o poeta como poucos fizeram na Alemanha. Segundo ele:

O mais alto conceito de poeta lírico me foi dado por *Heinrich Heine*. Procurei em vão em todos os reinos, através dos milênios, por uma música tão doce e apaixonada quanto a sua. Ele possuía aquela malícia divina sem a qual eu não consigo pensar em perfeição. (...) E como maneja o alemão! Um dia hão de dizer que *Heine* e eu fomos de longe os primeiros artistas de língua alemã – numa distância incomensurável de tudo o que simples alemães fizeram com ela. (NIETSCHE *apud* VALLIAS, 2011 p. 17).

A escritora inglesa Beate Julia Perrey (2002) considera que a relação entre texto e música no *Dichterliebe* dá ao ciclo um significado ambíguo onde a estética poética deliberadamente negativa da poesia contrasta com a beleza da música de Schumann. A poesia lírica de Heine era

⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, filólogo, crítico cultural, poeta e compositor prussiano do século XIX, nascido na atual Alemanha. Escreveu vários textos criticando a religião, a moral, a cultura contemporânea, filosofia e ciência, exibindo uma predileção por metáfora, ironia e aforismo. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Nietzsche>. Acesso em 07 de janeiro de 2020.

formada em torno de uma ambivalência existencial, adicionando à linguagem banal cotidiana uma reviravolta irônica. Schumann encontrou nessas manobras sarcásticas do poeta terreno fértil para aguçar sua inspiração. É interessante ainda observar, segundo Perrey (2002), que em *O Amor do Poeta*, faz-se sentir o desejo dessa linguagem paradoxal em que dois níveis heterogêneos de fala - o amor e a decepção - caracterizam um isomorfismo existente entre poesia e música. No *Dichterliebe* o poeta fala, que vem a ser a tradução em português para *Der Dichter Spricht*.

Der Dichter Spricht (O Poeta Fala) é o último movimento de *Kinderszenen Op. 15* (1838), ciclo de treze miniaturas escritas para piano solo pelo compositor. Essa obra foi composta em resposta a uma carta de sua amada Clara Josephine Wieck (1819-1896), que lhe escrevera certa vez dizendo que sentia, por muitas vezes, como se ele fosse uma criança. Schumann e Clara se casaram em 1840, ano em que o compositor escreveu o *Dichterliebe*.

Ao receber um convite para dirigir uma revista em Munique, Heine conhece o compositor, na época um jovem de 18 anos. Pouco se sabe do encontro entre essas duas ilustres figuras de temperamentos complexos e heterogêneos, mas foi a partir dele que surgiu a inspiração para o *Dichterliebe*.

A personalidade e produção criativa de Schumann era dividida por dois heterônimos: Eusebius e Florestan, aos quais atribuiu, explicitamente, a composição de algumas de suas obras para piano como as *Davidsbündlertänze op. 6* e o *Carnaval Op. 9*. Da mesma maneira Heine teve a capacidade de assumir mais de uma identidade: nasceu Harry, judeu-alemão, foi batizado cristão como Heinrich Heine e morreu na França, em Paris, como Henri Heine. Se Schumann usou nomes inventados por ele mesmo para assinar, abertamente, suas obras musicais; Heine, por sua vez, se reinventou durante os vários acontecimentos que fizeram parte de sua existência.

Apesar do longo histórico de transtorno mental, Robert Schumann continuou a compor até o final de sua vida. Apenas quando sua mente entrou em colapso, afetando sua criatividade e inspiração, ele se retirou de cena. Atirando-se no Rio Reno, de uma ponte da cidade de Düsseldorf, tentou o suicídio e foi internado em um asilo para doentes mentais. Diagnosticado com um quadro psicótico depressivo, morreu em 29 de julho de 1856 em Endenich.

Após passar os oito últimos anos de sua vida em uma cama sofrendo de paralisia devido a sífilis, entrevado em uma “cripta de colchões”, sob doses cada vez mais altas de morfina, Heinrich Heine, quase cego, morreu em Paris em 1856.

Assim como Schumann buscava ser compreendido por seu público, Heine também se sentiu incompreendido durante os áureos anos da era romântica alemã. O compositor alemão chegou a dizer para sua mãe: “Não quero ser compreendido por todos” (FISCHER-DIESKAU,

1981 p.15), enquanto o poeta, após haver sido censurado na própria Alemanha, é autor da frase profética “Aqueles que queimam livros, acabarão cedo ou tarde por queimar homens”, extraída da tragédia *Almanson* escrita por ele.

Interessante é o fato de que os dois morreram no mesmo ano de 1856, tendo o resultado de fecunda parceria terminado em desentendimento. Ao saber que Heine havia insultado seu amigo Felix Mendelssohn, Schumann cortou suas relações com o escritor encerrando-se aí um produtivo capítulo da história romântica alemã.

Ao contrário do que pensa a maioria das universidades globais, o escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1996) considera Heinrich Heine o primeiro poeta alemão. Através de sua irreverência, ingenuidade despojada, humor e malícia, ele ultrapassou as fronteiras da Alemanha sendo apontado pelo escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894) como o mais perfeito de todos os poetas (VALLIAS, 2011).

Sobre Robert Schumann nos diz Luciano Garcez: “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”. (GARCEZ 2012, p.51). Talvez nenhum outro compositor romântico alemão tenha se apropriado de música e literatura tão profundamente como Schumann, que ao dar à sua música uma linguagem própria, contribuiu, segundo Dietrich Fischer-Dieskau, “para uma expressão mais rica e variada da espiritualidade humana” (FISCHER-DIESKAU, 1989 p.218).

Heine e Schumann refletem simultaneamente estilos literários e musicais enraizados no romantismo alemão. O encontro entre essas duas grandes personagens da história da cultura mundial é, para os aficionados pela música e pela poesia, extremamente instigante.

3. ASPECTOS LINGUÍSTICOS: TRADUÇÕES E VERSÕES

Traduzir, decifrar, reescrever e reinterpretar são também formas do pensar humano. Desde nosso início primordial nessa existência, aprendemos a linguagem de origem maternal. Ao nascermos, passamos a nos expressar e nos conectar com o mundo não somente através do que vemos, mas também transmitindo o que ouvimos.

Escrever a respeito de traduções e versões, tema amplo e complexo, torna-se uma tarefa ainda mais arrojada para mim, que tenho dedicando meus estudos como artista pesquisador prioritariamente ao canto lírico. Por isso ao iniciar essa escrita, imaginei que o tema fosse mais pertinente para um mestrado em linguística e não um mestrado em música. Em contrapartida me deparei com a necessidade de discorrer sobre esse assunto e seus meandros, pois minha pesquisa e o produto artístico final incluem a interpretação de versões e traduções em português de poesia alemã nos quais se fez necessário um olhar mais aprofundado sobre esse tema.

O estudo sobre traduções e versões tem como objetivo revelar ao leitor a difícil tarefa de encontrar na língua para qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado. Transmitir a mensagem contida em textos traduzidos (língua de chegada) a partir dos originais (língua de saída ou língua original) é o tema desse capítulo.

Segundo Ricardo Nunes Sequeira:

Tradução é uma profissão cuja origem se confunde com a própria humanidade, que é de natureza progressista, que contribui para a renovação cultural, intelectual e econômica dos países (...) que a nível acadêmico em conjunção com outras disciplinas, como a linguística operacional, é das áreas de investigação mais avançadas e que finalmente, é testemunho de um dos patrimônios imateriais da humanidade mais extraordinariamente ricos: a diversidade linguística (SEQUEIRA, 2014, p. 5).

Na tradução medieval por exemplo, adaptações, releituras, alterações e até mesmo omissões eram muito comuns. Na França dos séculos XVII e XVIII, versões adaptadas de textos, chamadas de *Les belles infidèles* (As belas Infiéis), eram tidas como normas de tradução literária. No romantismo, a tradução ultrapassava a conexão com a linguagem e a literatura para ser analisada na ordem do pensamento.

O mundo globalizado em que vivemos levou à explosão de demandas por esse ofício, o do tradutor. O atual mercado de trabalho mundial, centrado na internacionalização, fez com que a relação entre diferentes sociedades tenha reconhecido a tradução como parte integrante do processo de globalização, um gatilho para lidar com as diferentes linguagens existentes nas relações comerciais do mundo contemporâneo. Nesse sentido, o grande volume de projetos de

tradução na economia digital, fez com que equipes de tradutores fossem montadas em grandes empresas. Organizações corporativas criaram para esses profissionais contratos de tradução para os quais deveriam se comprometer a produzir versões exatas dos produtos originais, sem alterações, omissões ou adições, traduções fiéis ao texto original (MILTON, 2009)

Em contrapartida, na área da informática, conforme os sistemas de *software* se tornavam cada vez mais flexíveis, as empresas os reescreviam para cada língua ou país, levando em conta as preferências, os gostos e as culturas locais, ou seja, o tradutor se tornava reescritor do material original. No mundo contemporâneo dos negócios, percebemos que a tradução pode assumir duas possibilidades distintas: a literal, subserviente ao texto de partida e a criativa ou dinâmica, adaptada a certas circunstâncias, em que o texto é reescrito mantendo suas características originais. Esses dois aspectos da tradução foram amplamente discutidos, debatidos, analisados por escritores, poetas e teóricos (AMORIN, L. M. ; RODRIGUES, C. C. , 2015).

O poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos⁶, reelabora o termo tradução, criando palavras novas provindas da mesma fonte: transcrição, reimaginação e transtextualização constituem, assim, uma rede de neologismos que exprimem insatisfação com a ideia da tradução literal no ofício tradutório. Ele também apresenta estudos teóricos e práticos sobre a operação tradutora em vários idiomas. Esses estudos tem como denominador comum o exame comparativo de traduções. (CAMPOS, 2013).

Outro aspecto apontado por Haroldo de Campos, juntamente com os poetas e tradutores brasileiros Augusto de Campos⁷ e Décio Pignatari⁸ em um apêndice do livro “Cantares” (1934) de *Ezra Pound*⁹, traduzido em equipe, foi a questão de a tradução estar ligada à construção de uma tradição contida na historiografia literária. Deve-se enfatizar, nesse caso, que o processo tradicional de prática artística, ao se conectar a um conhecimento passado, também traz a ele uma nova luz e um novo significado. A partir destes conceitos estabelecidos, Campos cria a equação paronomástica tradução/tradição, resolvida por ele mesmo como traduzir sendo igual a trovar (traduzir=trovar). Assim, trovar significa achar, inventar e traduzir significa reinventar,

⁶ Haroldo de Campos (1929-2003) – foi um poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário paulista. Disponível em: <https://www.casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/haroldo-de-campos>. Acesso em 30 de março de 2021.

⁷ Augusto de Campos (1931) – nascido em São Paulo, poeta, tradutor, crítico de literatura e música. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/biografia.htm>. Acesso em 30 de março de 2021.

⁸ Décio Pignatari (1927-2012) – foi um poeta, ensaísta, tradutor, cronista, romancista e dramaturgo paulista. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa452/decio-pignatari>. Acesso em 30 de março de 2021.

⁹ Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972) – foi um poeta músico e crítico literário americano que, junto com *T. S. Eliot*, foi uma das maiores figuras do movimento modernista da poesia estadunidense do início do século XX. Ele foi o motor de diversos movimentos modernistas do Imagismo e do Vorticismo. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ezra-Pound>. Acesso em 21 de março de 2021.

ou seja, ambas as funções são aspectos da mesma realidade. Subentende-se daí uma operação de morfologia cultural, aliada ao *Paideuma*¹⁰ que Ezra Pound havia extraído da antropologia de Leo Forbenius¹¹. *Paideuma*, segundo Pound é “a ordenação do conhecimento para que o próprio homem ou geração, possa o mais rapidamente possível, encontrar-lhe a parte viva e perder o mínimo de tempo com itens obsoletos.” (POUND, *apud* CAMPOS, 2013 p.78).

Haroldo de Campos propõe, por reversão dialética, a possibilidade da recriação (re-criação) de textos poéticos, indo de encontro ao dogma da intraduzibilidade da poesia. De acordo com o autor:

Para fazer face ao argumento da “outridade” da “informação estética” quando reproposta numa nova língua, introduzi o conceito de isomorfismo: original e tradução enquanto “informação estética”, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2013 p.85).

Ao salientar a natureza diferencial da operação tradutora, a estratégia do traduzir impõe um novo *modus operandi*, chamado de “transcrição” por Haroldo de Campos e de transposição criativa pelo pensador russo, Roman Jakobson¹² (2003).

O significado das palavras ou frases, é decididamente um fato linguístico, para sermos mais precisos e menos restritos, um fato semiótico, do signo da comunicação. A tradução, que envolve duas mensagens equivalentes, tem como função comunicar dois códigos diferentes. Para Jakobson (2003), ao traduzir de uma língua para outra, o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Como todas as línguas podem expressar inúmeras coisas, elas diferem naquilo que devem expressar. Dicionários bilíngues são bons exemplos disso pois definem cuidadosamente todas as palavras correspondentes, em sua extensão e profundidade.

Segundo Jakobson (2003) a função poética, dentre as funções da linguagem, tem como característica o enfoque da mensagem nela própria. Esta noção jakobsoniana é fundamental para a compreensão da atividade tradutora em poesia como transposição criativa, assim como

¹⁰ *Paideuma* – segundo Leo Frobenius, habilidade que cada povo tem de construir o significado através da junção de diferentes artefatos e manifestações culturais. Disponível em: <http://mariovinicius.com/pt/paideuma-reflection-on-practice/>. Acesso em 12 de dezembro de 2020.

¹¹ Leo Frobenius (1873-1938) – foi um etnólogo alemão. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Leo-Frobenius>. Acesso em 19 de abril de 2020

¹² Roman Jakobson (1896-1982) – foi um pensador russo, considerado um dos mais importantes linguistas do século XX e um pioneiro da análise estrutural da linguagem, da poesia e da arte. Disponível em: <https://maestrovirtuale.com/roman-jakobson-biografia-modelo-de-comunicacao-e-contribuicoes/> Acesso em 14 de janeiro de 2020.

também faz ressonância com as escolhas que levaram Campos ao seu conceito de transcrição na década de 1960.

A respeito da atividade tradutora, vale destacar a reflexão do ensaísta Walter Benjamin¹³:

Uma tradução que pretenda se identificar com o original aproxima-se afinal da versão interlinear e facilita altamente a compreensão do original; por meio dela somos levados, aliás, impelidos ao texto-base e assim por fim se fecha todo o círculo, no qual se move a aproximação entre o estrangeiro e o nativo, o conhecido e o desconhecido (BENJAMIN *apud* LAGES, 2007, p.246).

Com esse pensamento Benjamin restitui a tradução da poesia à sua verdadeira tarefa: atestar a afinidade entre as línguas, dar liberdade para o tradutor, eximindo-o da preocupação com o conteúdo de origem, ultrapassando as fronteiras da literalidade até o nível do resgate através da transpoetização (*Umdichtung*), termo criado por ele.

Encontrar essa liberdade ao traduzir ao mesmo tempo em que se mantém certa fidelidade ao texto original, faz com que poucos tradutores sejam reconhecidos como autores de boas traduções. Qual seria a verdadeira intenção de uma tradução? Comunicar algo para os leitores que não compreendem a matriz original? Mas se o conteúdo de uma obra literária vai além do que é comunicado, não teriam as traduções uma relação de proximidade com o texto original indo além do significado primordial? Ao mesmo tempo que estas relações textuais são próximas, elas se afastam da origem. São como tons de um discurso musical que podem ser relativos, vizinhos ou até mesmo afastados, mas sempre mantêm uma relação com o tom original.

Nesse sentido, no exercício da tradução como forma de transpoetização, percebemos que ao transmitir o conteúdo de um texto, expressando a intimidade das línguas entre si, deixando-se abalar fortemente pela língua estrangeira a ponto de recriá-la, tornando o propósito original em mutável e transformando a matriz primária, sendo fiel a ela, mas com liberdade, o tradutor torna-se também poeta.

Quanto mais altamente elaborada tenha sido uma obra, igualmente ela permanecerá traduzível, ainda que no mais fugidio contato com o seu sentido (LAGES, 2002). Será expressiva ao ser reelaborada (JAKOBSON, 2003), e mais sedutora enquanto possibilidade aberta de recriação (CAMPOS, 2013).

¹³ Walter Benjamin (1892-1940) – foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Disponível em: <http://www.uesc.br/nucleos/nbewb/biografia.html>. Acesso em 13 de janeiro de 2020.

Ao lermos um texto, um romance ou um poema, nossa mente logo tenta decodificar o que está escrito e passamos do processo do entendimento lógico a interpretação do que foi lido em questão de segundos. Quando estamos sonhando, a experiência é diferente. Se um sonho nos vem à mente, ao acordarmos, muitas das vezes procuramos escrevê-lo para que aquele momento, seja ele bom ou ruim, não se perca no tempo.

Michel Foucault¹⁴ relata:

Um pesadelo me persegue desde a infância: tenho diante dos olhos, um texto que não posso ler, ou do qual apenas consigo decifrar uma ínfima parte. Eu finjo que o leio, sei que invento: de repente, o texto se embaralha totalmente e não posso ler mais nada, nem mesmo inventar, minha garganta se fecha e desperto. Não ignoro tudo o que pode haver de pessoal nessa obsessão pela linguagem que existe em todos os lugares e nos escapa em sua própria sobrevivência. Ela persiste desviando de nós seus olhares, o rosto inclinado na direção de uma escuridão da qual nada sabemos. (FOUCAULT *apud*, AQUINO e Ó 2014, p. 200)

Desbravar a mente ao esmiuçar os pensamentos, é uma forma de fugir de uma angústia que nos persegue e atormenta, mesmo em dias de calmaria. É uma tentativa de traduzir o que existe dentro de nós. Ao utilizarmos a fala, como uma necessidade individual de expressão, traduzimos a nossa realidade através da linguagem. “Para o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), a linguagem não se separa da vida, ela é a soberana, como diria Foucault”. (PETRONÍLIO, 2012 p. 50).

A literatura e a poesia, testemunhas da realidade, ativam o pensamento humano e esse, por sua vez afirma a vida. Ao analisarmos nossa própria existência entramos em contato com a verdade, a nossa verdade, que muitas das vezes, surge através da interpretação dos signos. Observar atentamente os sinais que a vida nos dá e refletir sobre eles não seria, trocando em miúdos, traduzi-los? Musicalmente, busco em meu trabalho como cantor trazer a minha verdade sobre as obras que estou interpretando. Dou a minha interpretação da música e/ou dos poemas.

Continuando minha explanação sobre aspectos linguísticos, Ana Kfour¹⁵ comenta em seu livro “Forças de um Corpo Vazado” (2019) que no âmbito da comunicação, Deleuze afirma que se deve fazer a “linguagem gaguejar (...) levar a gagueira para dentro da fala” (DELEUZE *apud* KFOURI, p.25). Nesse sentido o conceito de gaguejar não diz respeito a falar com dificuldade, mas é entendido como o processo de criação e reinvenção da língua, tem a mesma

¹⁴ Michel Foucault (1926-1984) – foi um filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo, crítico literário e professor da cátedra História dos Sistemas do Pensamento, no célebre *Collège de France*, de 1970 até 1984. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/filosofos/foucault/>. Acesso em 26 de março de 2020.

¹⁵ Ana Kfour¹⁵ é diretora teatral, atriz e pesquisadora. Doutora em artes visuais pela UFRJ e professora do curso de Artes Cênicas da PUC-RJ. (KFOURI, 2019)

conotação da transcrição, da transposição criativa e da transpoetização. Kfourri comenta ainda que a cerca da potência do bilinguismo, no sentido de se poder ser “um estrangeiro em sua própria língua”, o filósofo francês diz:

Não é falar “como” um irlandês ou como um romeno falam francês. Não é o caso nem de Beckett¹⁶ nem de Luca¹⁷. É impor à língua, mesmo sabendo falar essa língua perfeita e sobriamente, a linha de variação que faria de você um estrangeiro na sua própria língua, ou que faria da língua estrangeira a sua, ou da sua língua um bilinguismo por sua estranheza (DELEUZE apud KFOURI. 2019, p.25).

O poeta em questão nesta dissertação de mestrado, o alemão Heinrich Heine, ao se exilar na França, passa a usar uma outra língua para escrever seus poemas, se tornando um poeta bilíngue. Considerado pelo historiador Adolphe Thiers como, mesmo sendo um estrangeiro, o homem que melhor escrevia em francês na época, Heine foi um grande mediador entre as culturas alemã e francesa no período que viveu exilado em Paris (1831-1856). Sua poesia foi amplamente traduzida pelo escritor Gérard de Nerval (1808-1855) que adotara uma prática muito comum na época, traduzir versos em prosa. Ele, porém, se questionava se esta forma de traduzir preservaria a maneira de escrever do poeta alemão. Essa dúvida, parece ter sido resolvida com sua afirmação: “se a Prússia é a pátria de seu corpo, a França é a pátria de seu espírito” (HEINE *apud* MIRANDA 2017, p. 241)

Após o trágico suicídio de Nerval, encontrado morto por enforcamento em uma rua escura de Paris, Heine resolveu fazer algo que lhe parecia impossível até então: traduzir sua própria obra. A tarefa não lhe pareceu ser das mais fáceis e a dificuldade encontrada foi assim expressa por ele:

É sempre um empreendimento ousado reproduzir em prosa, num idioma romântico, uma obra em versos escrita em língua alemã. O pensamento íntimo do original se evapora facilmente na tradução, e nada resta senão uma pálida luz lunar, como disse alguém que se divertia ridicularizando meus poemas traduzidos (HEINE *apud* MIRANDA 2017, p. 240).

Heine, um poeta alemão vivendo em Paris, bilíngue, fazendo do francês a sua própria língua, sentiu dificuldade em traduzir para esse idioma seus poemas. Nem mesmo o bilinguismo

¹⁶ Samuel Beckett (1906-1989) – foi um dramaturgo e escritor irlandês. Beckett é amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX e considerado um dos últimos modernistas. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=3135>. Acesso em 25 de julho de 2020.

¹⁷ Ion Luca Caragiale (1852-1912) – foi um escritor, dramaturgo e contista romeno. Tornou-se um dos líderes do movimento literário mais importantes do seu tempo, *Junimae*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ion-Luca-Caragiale>. Acesso em 25 de julho de 2020.

o auxiliou. As traduções de Nerval o agradavam, entretanto, na falta dele, parece não ter ficado satisfeito com as suas próprias traduções. Ora, então não é somente através da transposição criativa, como afirma Haroldo de Campos, ou reinventando a própria língua que esta tradução se torna possível?

Outro exemplo sobre o que venho discutindo neste capítulo e que traz novas informações sobre o ofício tradutório, é a tradução brasileira do poema de Heine “As Ondinas”, *Die Nixen* em alemão, feita por Machado de Assis¹⁸, que usou a tradução francesa feita pelo próprio autor, *Les Ondines*, como base para sua versão poética. Raimundo Magalhães Junior (1907-1981), biógrafo e historiador brasileiro, ao analisar a prática tradutória no Brasil, nos informa que, no século XIX, as traduções eram, em sua maioria, na língua francesa. Durante a minha pesquisa ao manusear, na biblioteca da Academia Brasileira de Letras, a tradução do *Intermezzo Lírico* de Heinrich Heine feita para a revista *A Semana* (editada no final da década de 1890), constatei exatamente o que Magalhães Junior havia relatado: a tradução era feita a partir da versão em francês de Gerard de Nerval.

Quando da literatura a música é aliada, cria-se um diálogo que nos leva a experimentar uma diversidade de emoções.

De acordo com o Paulo Petronílio¹⁹:

Os signos sensíveis do amor envolvem particularmente o tempo perdido. Os signos sensíveis nos fazem redescobrir os tempos perdidos no tempo, finalmente os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original que compreende todos os outros que não se desenvolvem, não se explicam pelas linhas do tempo (PETRONÍLIO 2012, p.53).

A união entre poesia e música, dois sistemas de signos sensíveis, dá origem a uma outra forma de expressão e comunicação, a arte do canto que, assim como outras manifestações artísticas, revela estados e sentimentos do ser humano. É através da sua sensibilidade que o artista ao se expressar, traduz a sua essência e nos faz reencontrar muitos caminhos percorridos e tantas vezes perdidos pelas linhas temporais da nossa história.

Conhecer a trajetória desses filósofos, pensadores, poetas e tradutores e o que os levou a discutir sobre os diversos aspectos da linguagem e da tradução, me leva a refletir como uma

¹⁸ Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) foi um escritor carioca, considerado por muitos críticos, estudiosos, escritores e leitores um dos maiores, senão o maior nome da literatura do Brasil. Escreveu em praticamente todos os gêneros literários, sendo poeta, romancista, cronista, dramaturgo, contista, folhetinista, tradutor, jornalista e crítico literário. Testemunhou a abolição da escravatura e a mudança política no país quando a República substituiu o Império, além das mais diversas reviravoltas pelo mundo em finais do século XIX e início do XX, tendo sido grande comentador e relator dos eventos político-sociais de sua época. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia>. Acesso em 13 de abril de 2019.

¹⁹ Paulo Petronílio é professor de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB).

mensagem pode cruzar a barreira linguística entre dois povos. Na próxima seção deste capítulo vou exemplificar, através do material encontrado para esta pesquisa, como uma mensagem escrita em uma língua pode chegar a outra de maneiras diferentes.

3.1 TRADUÇÕES E VERSÕES DOS POEMAS DO DICHTERLIBE

Nesta seção do presente capítulo tenho como objetivo expor, primeiramente, a tradução em português (língua de chegada) mais próxima do alemão (língua de saída) dos dezesseis poemas de Heinrich Heine escolhidos por Robert Schumann para compor seu *Dichterliebe*. Em seguida apresentarei ainda duas versões em português dos mesmos poemas. Através da leitura e comparação destes textos, espero oferecer ao leitor a possibilidade de conhecer melhor, na prática, o trabalho do ofício tradutório.

Nos relata José Célio Freire (1999), o pensamento de Proust²⁰:

Assim às vezes ao lermos uma obra prima nova de um homem de gênio, é com prazer que encontramos nela todas aquelas nossas reflexões que tínhamos desprezado, alegrias, tristezas que havíamos reprimido, todo um mundo de sentimentos desdenhados para nós e cujo valor o livro onde o reconhecemos, nos assinala subitamente (PROUST *apud* FREIRE JOSÉ, 1999 p.23).

Minha intenção com a transcrição das traduções encontradas para esta pesquisa é dar ao leitor a possibilidade de expandir o entendimento do ciclo de canções de Robert Schumann, assim como levá-lo a refletir sobre o impacto que uma obra de arte pode causar em nossas vidas. Ao observarmos um trabalho artístico, procurando decifrar seus mais diversos aspectos, somos invadidos por sentimentos que traduzem a maneira como fomos impressionados por ele. Da mesma forma este espectro de emoções nos possibilita, muitas vezes, decifrar enigmas em nossas vidas, ao olharmos para dentro de nós mesmos através da arte. “Na realidade, todo leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria visto em si mesmo” (PROUST, 2007, p. 184).

Não foi tarefa fácil encontrar traduções e versões para o português dos poemas de Heine escolhidos por Schumann. Encontrei uma boa tradução na internet no site do Collegium

²⁰ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922) – foi um escritor, romancista, ensaísta e crítico literário francês, mais conhecido pela sua obra *À la recherche du temps perdu*, que foi publicada em sete partes entre 1913 e 1927. Disponível em: https://www.ebiografia.com/marcel_proust/. Acesso em 30 de novembro de 2020.

Cantorum (<https://www.cantorum.com.br/>) feita por Helma Haller²¹, livre e fiel ao idioma original, mas que não considera a métrica, geralmente usada em tradução de poemas, como aspecto relevante; uma segunda tradução encontrada, que, mantendo certa fidelidade ao texto original, observou as regras métricas da poesia brasileira nos oferecendo material de caráter estético bastante interessante, foi encontrada no livro *Intermezzo de Heine* (1953) de Edmée Brandi de Souza Mello²². Encontrei ainda na biblioteca da Academia Brasileira de Letras, em exemplares da revista *A Semana* publicada em 1894, versões dos poemas, traduções que se afastam do idioma original mantendo a ideia principal do autor, feitas por poetas românticos brasileiros do século XIX. Essas versões, verdadeiras poesias, são ótimos exemplos de transcrição, transposição criativa e transpoetização, foram escritas pelos poetas Lúcio de Mendonça²³, Gonçalves Crespo²⁴, Luiz Rosa, Valentim Magalhães²⁵, Augusto de Lima²⁶, Fontoura Xavier²⁷, Luiz Delfino²⁸, Pedro Rabello²⁹ e Alcides Flavio³⁰.

Passo agora a transcrever as referidas traduções ressaltando que a minha seleção dos textos interpretados no produto audiovisual será apresentada no próximo capítulo *Diálogos entre Música e Poesia* e o processo de escolha desses poemas no meu relato de experiência, capítulo cinco dessa dissertação.

A primeira tradução (Helma Haller) está correlacionada com o alemão por possuir maior proximidade com o idioma.

²¹ Helma Haller – musicista, pianista, educadora, regente, pesquisadora e compositora é diretora musical do Coro Feminino Collegium Cantorum na cidade de Curitiba. Disponível em: <https://cantorum.com.br/direcao>. Acesso em 21 de março de 2019.

²² Edmée Brandi de Souza Mello (? -2013) – pioneira nos estudos da voz no Brasil a Prof. Dra Edmée Brandi de Souza Mello, foi cantora lírica, fonoaudióloga e diretora do Departamento de Voz da Sociedade Brasileira de Ortofonía na década de 1970. Disponível em: <https://sistema.bibliotecas.fgv.br/>. Acesso em 24 de janeiro de 2021.

²³ Lúcio de Mendonça – Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/lucio-de-mendonca>. Acesso em 30 de março de 2021.

²⁴ Gonçalves Crespo – Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/263-goncalves-crespo>. Acesso em 30 de março de 2021.

²⁵ Valentim Magalhães – Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/valentim-magalhaes/biografia>. Acesso em 30 de março de 2021.

²⁶ Augusto de Lima – Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/augusto-de-lima/biografia>. Acesso em 30 de março de 2021.

²⁷ Fontoura Xavier – Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4364/fontoura-xavier>. Acesso em 30 de março de 2021.

²⁸ Luiz Delfino – Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/luis-delfino>. Acesso em 30 de março de 2021.

²⁹ Pedro Rabello – Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/pedro-rabello>. Acesso em 30 de março de 2021.

³⁰ Alcides Flavio – Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/24509-velaturas-paginas-de-um-velho-alcides-flavio.html>. Acesso em 30 de março de 2021.

DICHTERLIEBE - Robert Schumann

Poesia – Heinrich Heine

Tradução – Helma Haller

Tabela 1 – Traduções de Helma Haller das canções do *Dichterliebe*.

1. IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI	1. NO FORMOSO MÊS DE MAIO
Im wunderschönen Monat Mai,	No formoso mês de maio
als alle Knospen sprangen,	quando os botões abriam em flor
da ist in meinem Herzen	também em meu coração
die liebe aufgegangen.	desabrochou o amor
Im wunderschönen Monat Mai,	No formoso mês de maio,
als alle Vögel sangen,	os pássaros todos a cantar,
da hab ich ihr gestanden	o meu desejo e ardor
Mein Sehnen und Verlangen.	eu lhe pude confessar.
2. AUS MEINEN TRÄNEN SPRIESSEN	2. DO MEU PRANTO BROTAM
Aus meinen Tränen spriessen	Do meu pranto brotam
viel blühende Blumen hervor,	muitas flores a prosperar,
und meine Seufzer werden	e os meus gemidos se tronam
ein Nachtigallenchor	de rouxinóis um coral
Und wenn du mich leib hast Kindchen,	Se me amas, menina,
schenk ich dir die Blumen all,	as flores tuas serão,
und vor deinem Fenster soll klingen	e à tua janela
das lied der Nachtigall.	o cantar do rouxinol.
3. DIE ROSE, DIE LILIE, DIE TAUBE	3. A ROSA, O LÍRIO, A POMBA
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,	A Rosa, o Lírio, a Pomba, o Sol,
die liebt ich einst alle in Liebeswonne.	a todas amei extasiado.
Ich lieb sie nicht mehr,	Não as amo mais,
Ich liebe alleine die Kleine, die Feine,	Amo apenas a pequena, a delicada
Die Reine, die Eeine.	a Pura, a Única
sie selber , aller Liebe Wonne	ela mesmo, é encanto e amor,

ist Rose und Lilie und Taube und Sonne,	é Rosa, é Lírio, é Pomba é Sol,
ich liebe alleine die Kleine, die Feine,	Amo apenas a Pequena, a Delicada,
Die Reine, Die Eine.	a Pura, a Única.
4. WENN ICH IN DEINE AUGEN SEH	4. QUANDO OLHO NOS TEUS OLHOS
Wenn ich in deine Augen seh,	Quando olho nos teus olhos
so schwindet all mein Leid und Weh;	se vai toda a minha dor
doch wenn ich küsse deinen Mund,	quando beijo tua boca
so werd ich ganz und gar gesund.	já me sinto bem melhor
Wenn ich mich lehn an deine Brust,	Quando deito no teu colo
kommt's über mich wie Himmelslust;	sinto prazer celestial
Doch wenn du sprichst:	mas se dizes:
ich liebe dich!	eu te amo!
so muss ich weinen bitterlich.	choro com muito amargor.
5. ICH WILL MEINE SEELE TAUCHEN	5. QUERO MERGULHAR MINHA ALMA
Ich will meine seele tauchen	Quero mergulhar minha alma
in den Kelch der Lilie hinein;	dentro do cálice do lírio;
die Lilie soll klingen hauchen	o lírio soa exalando
ein Lied von der Leibsten mein.	o canto da minha amada.
Das Lied soll schauern und beben,	O canto será tremendo
wie der Kuss von ihrem Mund,	como o beijo de sua boca,
den sie mir einst gegeben	que ela me deu outrora
in wunderbar süsser Stund.	em doce, maravilhosa hora.
6. IM RHEIN	6. NO RENO
Im Rhein, im heiligen Strome	No Reno, sagrada corrente,
da spiegelt sich in den Well'n	espelha em suas ondas
mit seinem grossen Dome,	o Domo imponente
das grosse heilige Köln.	da grande cidade de Colônia.
Im Dom da steht ein Bildnis.	No Domo háuma imagem
auf goldenem Leder gemalt;	pintada em couro dourado;
in meines Lebens Wildnis	tem raiado gentilmente
hat't freundlich hinein gestrahl.	em meu viver desolado.

Es schweben Blumen und Englein	Flores e anjos flutuam
um unsre liebe Frau;	ao redor de Nossa Senhora;
die Augen, die Lippen, die Wänglein,	seus olhos, lábios e face,
die gleichen der Liebsten genau.	Se parecem com minha amada.
7. ICH GROLLE NICHT	7. NÃO GUARDO RANCOR
Ich grolle nicht	Não guardo rancor,
Und wenn das Herz auch bricht,	Se o coração aos pedaços
Ewig verlorness Lieb.	Eterno perdido amor,
ich grolle nicht.	Não guardo rancor
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,	Brilhando no esplendor de Diamantes,
es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht,	Não entra raio nenhum na noite do teu coração,
das weiss ich längst.	Há muito tempo o sei
Ich grolle nicht,	Não guardo rancor,
und wenn das Herz auch bricht.	Se o coração aos pedaços
ich sah dich ja im Traume,	Te vi no sonho
und sah die Nacht in deines Herzens Raume,	E percebi a noite nos espaços do teu coração.
und sah die Schlang, die dir am Herzen frisst,	E vi a serpente o teu coração devorar.
ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.	Reconheci, meu amor, quão miserável você é.
Ich grolle nicht.	Não guardo rancor.
Ich grolle nicht.	Não guardo rancor.
8. UND WÜSSTEN'S DIE BLUMEN	8. SE AS FLORES SOUBESSEM
Und wüssten's die Blumen, die Kleinen,	Se as flores soubessem
wie tief verwundet mein Herz,	como está ferido meu coração,
wie würden mit mir weinen,	pranteariam comigo
zu heilen meinen Schemrzt.	para sarar minha aflição
Und wüstens die Nachtigallen,	Se soubessem os rouxinóis
wie ich so traurig und krank,	que estou triste e doente
sie liessen frölich erhalten	alegremente fariam ecoar
erquikenden Gesang.	seu gorgueio refrescante.

Und wüsstens sie mein Wehe,	E se soubessem da minha dor
die goldenen Sternelein,	as douradas estrelhinhas
sie kämen aus ihrer Höhe,	desceriam das alturas
und sprächen Trost mir ein.	e consolo metiriam.
Sie alle können's nicht wissen,	Ninguém poderia saber,
nur Eine kennt meinen Schmerz;	só uma conhece a aflição,
sie hat ja selbst zerrissen,	pois ela mesma rasgou,
zerrissen mir das Herz.	despedaçou meu coração.
9. DAS IST EIN FLÖTEN UND GEIGEN	9. TOCAM FLAUTAS E VIOLINOS
Das is ein Flöten und Geigen,	Tocam flautas e violinos,
Trompeten shmettern darein;	trompetes soam também;
da tanzt wohl den Hochzeitreigen	dança-se o baile nupcial
die Herzallerliebste mein	da amada do meu coração.
Das ist ein Klingen und Drönen,	É um cantar, retombar e dançar
ein Pauken und ein Schalmei'n;	Soa o tímpano e a charamela,
dazwischen schluchzen uns stöhnen	enquanto isso soluçam e gemem
die lieblichen Engelein,	anjos por minha sequela.
10. HÖR ICH DAS LIEDCHEN KLINGEN	10. OUVINDO A CANÇÃO
Hör ich das liedchen klingen,	Se ouço a canção
das einst die Liebste sang,	que outrora a amada cantou,
so will mir die Brust zerspringen	rasga-se-me o peito
vom wildem Schmertzendräng.	em selvagem aflição.
Es treibt mich ein dunkles sehnen	Num impulso de ânsia soturna
hinauf zur Waldeshöh,	procuro o bosque sombrio
dort löst sich auf in Tränen	ali desmanchando em pranto
mein übergrosses Weh.	abandono-me à solidão.
11. EIN JÜNGLING LIEBT' EIN MÄDCHEN	11. UM MANCEBO AMAVA UMA DONZELA
Ein Jüngling ein Mädchen,	Um mancebo amava uma donzela,
die hat eine andern erwält;	que por outro jovem optou;
der andre liebte eine andre,	o outro amava uma outra,
und hat sich mit dieser vermält.	e com aquela casou

Das Mädchen nimmt aus Ärger	A donzela irada escolhe
den ersten besten Mann,	qualquer homem
der ihr in den Weg gelaufen;	o primeiro que vier
der Jüngling ist übeel dran.	Dura a sorte desse mancebo.
Es ist eine alte Geschichte	Essa é uma velha história,
doch bleibt sie immer neu;	e sempre nova é;
und wem sie just passiert,	e quem for o contemplado
dem bricht das Herz entzwei.	seu coração é depedaçado.
12. AM LEUCHTENDEN SOMMERMORGEN	12. EM RADIOSA MANHÃ DE VERÃO
Am leuchtenden Sommermorgen	Em radiosa manhã de verão
geh ich im Garten herum.	caminhando no meu jardim estou.
Es flüstern und sprechen die Blumen,	As flores sussurram e conversam
ich aber wandle stumm.	eu porém fico calado
es flüstern und sprechen die Blumen,	as flores sussurram e conversam
und schau'n mitleidig mich an:	e me olham com compaixão:
Sei unsrer Schwester nicht böse,	Não te magoes por nossa irmã,
Du trauriger, blasser Mann.	homem pálido e acabrunhado.
13. ICH HABE IM TRAUM GEWEINET	13. CHOREI SONHANDO
Ich hab im Traum geweinet,	Chorei sonhando,
mir träumte, du lägest im Grab.	sonhei que jazias na cova.
Ich wachte au, und die Träne	Despertei com a lágrima
floss noch von der Wange herab.	escorrendo pela face.
Ich hab im Traum geweinet,	Chorei sonhando,
mir träumt', du verliessest mich.	sonhei que me abandonaste.
Ich wachte auf, und ich weinte	Despertei e chorei
noch lange bitterlich.	ainda mais amargamente.
Ich habe im Traum geweinet,	Chorei sonhando,
mir träumte, du wärst mir noch gut.	sonhei que me querias bem
Ich wachte auf, und noch immer	Despertei e até agora
Strömt meine Tränenflut.	choro copiosamente.
14. ALLNÄCHTLICH IM TRAUME	14. TODA NOITE NO SONHO

Allnächtlich im Traume seh ich dich,	Toda noite no sonho te vejo,
und sehe dich freundlich grüssen,	vejo saudar-me bondosa,
und laut aufweinend stürz ich mich	e, chorando me precipito
zu deinen süßen Füßen.	aos teus pés, ditosa.
Du siehest mich an wehmütiglich	Tu me fitas compassiva,
und schüttelst das blonde Köpchen;	meneias a loura cabeça
aus deinem Augen schleichen sich	dos teus olhos se furta
die Perletränenröpfchen.	em gotas pérolas o pranto.
Du sagst mir heimlich ein leises Wort,	Secretamente me dizes uma palavra.
und gibst mir den Strauss von Cypressen.	e me entregas um ramalhete de Ciprestes.
Ich wache auf, und der Strauss ist fort,	Desperto, e o ramalhete se foi.
und's Wort hab ich vergessen.	e a palavra o esquecimento levou.
15. AUS ALTEN MÄRCHEN	15. CONTA UMA LENDA MISTERIOSA
Aus alten Märchen winkt es hervor	Conta um lenda antiga e acena
mit weisser Hand,	com alva mão
da singt es und da klingt es	ali se canta e ressoa
von einem Zauberland;	de uma Terra Encantada;
wo bunte Blumen blühen	ali florescem as flores
im gold'nen Abendlicht,	no crepúsculo dourado,
und lieblich duftend glühen,	exalando perfume suava
mit bräutlichen Gesicht;	de aparência nupcial;
und grüne Bäume singen	as árvores verdes entoam
uralte Melodei'n,	antiquíssimas melodias
die Lüfte heimlich klingen,	que soam secretamente nos ares,
und Vögel schmetter'n drein;	e os pássaros cantam com brio;
und Nebelbilder steigen	figuras nebulosas aparecem
wohl aus der Erd hervor,	do seio terrenal,
und tanzen luftgen Reigen	dançando a dança flutuante
im wunderlichen Chor;	num esquisito coral;
und blaue Funken brennen	faíscas azuis ardem
an jedem Blatt und Reis	em cada folha, em cada rebento,
und rote Lichter rennen	e luzes vermelhas correm
im irre, wirren Kreis;	num círculo louco e confuso
und laute Quellen brechen	e fontes barulhentas arrebentam

aus wildem Marmorstein,	o mármore pétreo selvagem,
und seltsam in den Bächen	e estranhamente nos riachos
strahlt fort der Widerschein	se irradia o clarão.
Ach! Könnt ich dorthin kommen,	Ah! Se eu pudesse chegar lá
und dort mein Herz erfreun,	alegrar ali meu coração,
und aller Qual entnommen,	longe da tortura estaria,
und frei und selig sein!	livre e feliz ficaria!
Ach! Jenes Land der Wonne,	Ah! Terra de encantos,
das seh ich oft im Traum,	vejo-a muito no sonho,
doch kommt die Morgensonne	chega o alvorecer
zerfliess's wie eitel Schaum.	desfaz-se como fútil espuma.
16. DIE ALTEN BÖSEN LIEDER	16. AS CANÇÕES VELHAS E MÁS
Die alten, bösen Lieder,	As velhas e más canções,
die Träume bös und arg,	os sonhos maus e doidos,
die lasst uns jetzt begraben;	sepultaremos agora;
holt einen grosses Sarg.	tragam um grande caixão,
Hinein leg ich gar Manches,	lá dentro porei muitas coisas
doch sag ichnoch nicht was;	o que ainda veremos;
der Sarg muss sein noch gösser	o caixão deverá ser maior
wie's Heidelberger Fass	que o barril de Heidelberg.
Und holt eine Totenbahre,	Tragam um leito mortuário,
und Bretter fest und dick;	com pranchas grossas e firmes;
auch muss sie sein noch länger,	precisa ser ainda mais longo
als wie zu Main die Brück.	do que a ponte sobre o Mainz.
Und holt mir auch awölf Riesen,	Procurem também doze gigantes,
die müssen noch stärker sein,	maiores e muito mais fortes
als wie der starke Christoph	que o potente Cristovão
iIm Dom zu Köln am Rhein.	do Domo de Colônia, no Reno.
Die sollen den Sarg fortragen,	Eles deverão carregar o caixão,
und senken ins Meer hinab;	desce-lo ao fundo do mar;
denn solchen grosses Grab.	pois a um caixão tão grande
gebürt ein grosses Grab.	cabe uma tumba enorme.
Wisst ihr, warum der Sarg	Sabem vocês porque o caixão
so gross und schwer mag sein?	é tão grande e tão pesado?
Ich senk auch meine Liebe	Eu sepulto ali meu amor

und meinen Schmerz hinein.	com toda a minha dor.
----------------------------	-----------------------

Fonte: Elaboração do autor.

DICHTERLIEBE - Robert Schumann

Poesia – Heinrich Heine

Tradução– Edmée Brandi de Souza Mello

Traduzindo para o português alguns poemas do *Intermezzo* de Heine, escolhi os que Schumann pôs em música no *Amor do Poeta* e busquei apropriá-los ao canto em nossa língua. Ao mesmo passo que me esforçava em ser fiel ao original alemão e ao ambiente de inspiração do poeta, tive empenho em que a cadência dos versos traduzidos se adaptasse ao ritmo das melodias de Schumann. Assim, procurei que as vogais tônicas na tradução tivessem, sempre que possível, correspondência musical com o texto de *Heine* (MELLO, 1953 p. 5).

A autora, ao afirmar que se esforçou em ser fiel ao original em alemão e ao ambiente de inspiração do poeta, leva suas traduções ao caráter de versão. Como estas guardam apenas alguma relação com a tradução literal dos poemas, optei por transcrever somente os textos em português na ortografia original da época.

1. MARAVILHOSO MÊS DE MAIO

Maravilhoso mês de maio!

A flor se abria no botão

E o amor desabrochava

Dentro em meu coração.

Maravilhoso mês de maio!

Das aves soavam os gorjeios

Quando eu lhe confessava

Meus sonhos, meus anseios.

2. NASCERAM DE MEU PRANTO

Nasceram de meu pranto
As mais lindas flores viçosas;
De meus suspiros, canto
De alegres rouxinóis.

Quando me amares, bela,
Dar-te-ei a floração,
E ouvirás a tua janela,
Das aves a canção.

3. DA ROSA, DO LÍRIO, DA POMBA, DA AURORA

Da rosa, do lírio, da pomba, da aurora,
Eu era ardoroso apaixonado, outrora;
Não mais posso ama-los, somente amo agora;
A airosa, preciosa, virtuosa, mimosa,
Que tem a graça primorosa
Da rosa, do lírio, da pomba, da aurora!

4. SE POUSO O MEU NO TEU OLHAR

Se pouso e meu no teu olhar,
Esvai-se d'alma o padecer
E os lábios teus, se eu os beijar,
Afastam todo o meu sofrer.

Se me aconchego no teu seio
Envolve-me um supremo enleio;
Mas quando dizes: "Eu te adoro"
Amarguradamente, eu choro.

5. DE UM LÍRIO NO ÍNTIMO CÁLICE

De um lírio no íntimo cálice
Vou minh'alma mergulhar
E o lírio vibrante, à amada,
Vai uma canção entoar.

Canção que adeja e que freme
Como um beijo dado outrora!
Ah! a linda boquinha deu-me
Na mais bela e suave hora!

6. DO RIO RENO NAS ONDAS

Do rio Reno nas ondas
Colônia vem ostentar
Sua grande santa sombra
E o vulto da Catedral.

Na velha igreja uma imagem
Pintada em dourado couro,
Em minha vida selvagem

Com vivo fulgor entrou!

Em volta à Nossa Senhora

Anjinhos e flores pairam.

Oh! Faces, oh! Lábios e olhos

Que lembram a minha amada!

7. NÃO POSSO ODIAR-TE

Não posso odiar-te: a alma se me parte!

Que te perdi, bem sei, mas não te odiei!

Resplandescentes, teus diamantes são:

Negra é a noite dentro em teu coração!

Como eu te amei! Contigo já sonhei

E de teu peito as trevas observei

E vi por serpe tua alma devorada

Vi, minha amada, o quanto és desgraçada!

8. SOUBESSEM, AS FLORES MIÚDAS

Soubessem, as flores miúdas,

De minha íntima chaga,

E chorar comigo iriam

Para a dor me amenizar.

Soubessem os rouxinóis

Como ando triste magoado

É certo que gorjeariam

Para um bálsamo me dar.

Soubessem do meu sofrer

Estrelas de luz dourada!

Dos píncaros baixariam

Só para me consolar.

Quisera que todos vissem,

Mas sabe desta aflição

Somente quem fez partir-se,

Partir-se meu coração!

9. VIOLINOS, FLAUTAS RESSOAM

Violinos, flautas ressoam,

Trombetas, trompas atroam!

É a festa nupcial daquela

Que o meu coração mais quer!

Há sons palpitando no ar

De timbales e flautins

E anjinhos a soluçar

De pena que tem de mim!

10. OUÇO A MODINHA LINDA

Ouçó a modinha linda

Que a amada cantava:

A alma, que sofre ainda,

De dor se despedaça!

Saudade aqui me traz

Às matas do alto monte

E em pranto se desfaz

A minha imensa dor.

11. UM MOÇO AMAVA A JOVEM

Um moço amava a jovem

Que a um outro, porém, preferiu;

E o outro gosta de outa

A quem em casamento pediu.

A moça, então, se uniu

Por despeito com um sujeito

Que no seu caminho surgiu:

Para o jovem não há mais jeito!

É dessas histórias antigas

Que novas sempre são;

E sente quem as vive

Partido o coração.

12. MANHÃ DE VERÃO RADIANTE

Manhã de verão radiante!

Em meu jardim eu passeio:
As flores estão sussurrantes
E dizem cheias de dó:
“É nossa irmã! Não te zangues,
Ó tu que estás triste e só”.

13. CHOREI, CHOREI SONHANDO

Chorei, chorei sonhando.
Sonhei que no túmulo estavas ...
Quando acordei, em meu rosto,
Lágrimas deslizavam.

Chorei, chorei sonhando.
Sonhei que tu me abandonavas ...
Amargurado, acordei
E ainda soluçava.

Chorei, chorei sonhando.
Sonhei que eras tu que me amavas ...
Mas acordei e, incessante,
Corre-me o pranto em lavas.

14. À NOITE EM SONHOS EU TE VEJO

À noite em sonhos eu te vejo
Saudar-me, alegre, rindo
E caio em prantos e me ajoelho

Beijando teus pezinhos.

Tens triste o olhar, quando meneias

Loura cabeça linda

E as lágrimas dos olhos teus

Em pérolas deslizam.

Sussurras, suave, um doce nome

E dás-me o ramo de cipreste:

Acordo, então, e o ramo some

E ... não sei mais o que disseste.

15. ACENAM VELHAS LENDAS

Acenam velhas lendas

Mostrando a branca mão

E contam e desvendam

País de promessa:

As flores se desfolham

À luz das tardes de ouro

E ternamente se olham

Com ar feliz de noivos;

E as árvores em coro

Conversam, falam, cantam

E o borbulhar das fontes

É música de dança!

E melodia em tons

Por ti jamais ouvidos

Traz os mais doces sonhos

Docemente iludidos.

Por que me ser vedado

Viver em tal país,

Meu coração magoado

Ser livre e ser feliz?

Ah! Meu país de encanto

Que em sonhos tanto atrai,

Ao sol que vem chegando

É espuma que se esvai ...

16. CANÇÕES PERVERSAS FALSAS

Canções perversas, falsas

Oh! Sonhos que sonhei!

Deixai-me sepultá-las:

Grande caixão trazei.

Por que? Não digo ainda.

Caixão maior me apraz

Do que o tonel vastíssimo

Que em Edelberga jaz.

E um ataúde venha
De enorme dimensão
Que a ponte de Maiença
Exceda em extensão.

Gigantes, quero doze,
De força colossal:
Mais que em Reno o Cristóvão
Da santa Catedral.

Que ao féretro transportem
Para o afundar no mar:
A esquife de tal porte,
Sepulcro imenso dar!

Tamanho, este ataúde,
Sabeis por que há de ser?
O meu amor sepulto
Com meu cruel sofrer.

DICHTERLIEBE - Robert Schumann**Poesia – Heinrich Heine****Versão – Poetas brasileiros do século XIX**

As versões dos poetas brasileiros do século XIX, material de rara beleza, estão transcritas na ortografia da época.

1. NA RIDENTE PRIMAVERA

Na ridente primavera,
Quando o botão abre em flor,
Minha alma, de estéril que era,
Engrinaldou-se de amor.

Na ridente primavera,
Quando entra o melro a cantar,
A' que em mim sorrindo impera
Ousei meus votos confiar.

Lúcio de Mendonça.

2. MINHAS LAGRYMAS ENTORNAM

Minhas lagrymas entornam
Flores que brilham ao sol.
E meus suspiros se tornam
Em cantos de rouxinol.

Se me quizeres, ó bella,

Tens dessas flores o escol,

E defronte da janella

Os cantos de rouxinol.

Lúcio de Mendonça.

3. ROSAS E LIRIOS, POMBAS, SOL RADIANTE

Rosas e lirios, pombas, sol radiante,

Tudo isso outr'ora, no fugaz passado,

Eu adorei constante.

E desse amor que tive immaculado,

Por lirios e aves e subtis perfumes,

Nem já me lembro, seductora amante,

Fonte pura de amor, que em ti resumes

A rosa, o lirio, a pomba e o sol radiante.

Gonçalves Crespo.

4. QUANDO OS TEUS OLHOS LANGUIDOS EU VEJO

Quando os teus olhos languidos eu vejo

(Limpido olhar!) o mal que é o meu desejo

Logo dentro de mim sinto desfeito;

Mas se te beijo a boca perfumosa,

Que tem o olor da rosa,

Foge-me a dor e eu fico satisfeito.

Se no teu collo languido repousa
 A minha fronte triste,
 Logo nos raios matutinos pousa
 Um desejo subtil que tu não viste;
 Todo de amor me inflammo
 Dentro de extranha e rumosa aurora,
 Mas se me dizes tremula: Eu te amo!
 De súbito, a tremer, minh'alma chora.

Luiz Rosa.

5. DE UM LIRIO BRANCO NO MIMOSO CALIX

De um lirio branco no mimoso cálix
 Se eu a fosse depor
 A vaga essencia de meu peito, em breve
 Escutáras no calice de neve
 Uma canção de amor.

Canção divina relembrando as ancias
 E o languido tremor
 Daquelle beijo, em noite mysteriosa,
 Que me deram teus labios cor de rosa
 Meu doce e casto amor!

Gonçalves Crespo.

6. NAS ÁGUAS DO RHENO

Nas águas do Rheno santo

De Colonia a Catedral,
Da nevoa envolta no manto,
Banha a sombra colossal.

No zimbório ha uma figura,
Pintada em couro dourado,
Que á minha vida a amargura
Tem, de ha muito, mitigado.

É Maria. Anjos e flores
Fluctuam, leves, no ar,
Entre vividos fulgores
Sua fronte a coroar.

Os olhos, a tez de rosa,
A rubra bocca arqueada
Lembram-me a bocca mimosa
E os olhos da minha amada.

Valentim Magalhães.

7. NÃO TE QUERO MAL

Puzeram-te no rosto o aéreo véo nupcial,
Bem sei que te perdi, mas não te quero mal.

Brilha do teu olhar as pedras luminosas,
Mas no teu coração que noites luctuosas!

Em sonhos eu desci, ó misera mulher,
A's sombras da tua alma, e vi-te o padecer ...

Bem sei que te perdi, ó minha doce amada,
Mas não te quero mal, és muito desgraçada.

Gonçalves Crespo.

8. SE AS FLORES DO BALSEADO

Se as flores do balseado
Podessem ver meu peito alceado,
Como alivio ao meu áspero degredo,
Mandar-me-hiam, das moitas do balseado,
De seus prantos o balsamo sagrado.

Se os rouxinóis da floresta
Soubessem quanto a dor me rasga o seio,
Para espancar a minha noite mesta,
Mandar-me-hiam, das sombras da floresta,
O seu mais terno e encantador gorjeio.

Se as estrelas do espaço
Soubessem tudo quanto soffro em vida,
Para embalar desta alma o vil cansaço,
Mandar-me-hiam, dos concavos do espaço,
Uma doce palavra condoida.

E essa que sabe tudo,
 O inferno e horror de minha mocidade,
 É a dona das tranças de veludo
 E das unhas rosadas ... sabe tudo
 E apunha-la-me a vida sem piedade.

Gonçalves Crespo.

9. GEMEM AS FLAUTAS, LANGUIDOS VIOLINOS

Gemem as flautas, languídos violinos
 Soluçam, trompas ressoando estão ...

Outrem hoje a possui! Laços divinos
 Deram-lhe a amada de meu coração.

Soem flautas e trompas, e violinos,
 Cresça o melódico diapasão.

No céu azul os anjos peregrinos
 Commigo soluçando ficarão ...

Pedro Rabello.

10. COM QUE SAUDOSO PEZAR

Com que saudoso pezar
 Oiço ainda minha amiga,
 Aquella doce cantiga
 Que costumavas cantar

Parece que o coração
 Vae estalar-me no peito
 Em fibras rotas desfeito
 Por dolorosa opressão

E ignoto anseio me atrai
 Sobre as florestas suspenso:
 Ahi, meu pezar imenso
 Disperso em prantos se esvai!

Augusto de Lima.

11. ESTE AMA A UMA, QUE ELEITO TEM OUTRO

Este ama a uma, que eleito
 Tem outro: este outro não a quer:
 Já escolheu: leva ao leito
 Outra esposa, outra mulher ...

Amar, e não ser querida! ...
 Que folha solta á procela!
 Quer pôes tornar doce a vida.
 Ella é mulher, ella é bella ...

Seja quem fôr muito embora,
 E venha, d'onde vier,
 Há de arredumes pôr fóra ...

Ella é bella, ella é mulher ...

Com o primeiro que o acaso

Lhe deparar á janella;

Toda a rosa tem seu vaso;

Ella é mulher, ella é bella ...

Elle esperava outra cousa ...

Dera-lhe tanto qualquer! ...

Pobre! enganou-se de esposa:

Não era aquella mulher ...

Luiz Delfino.

12. ROMPIA A MANHÃ, ROMPIA

Rompia a manhã, rompia

Alegre como um trinado,

E eu ia triste e calado,

No meiod'essa alegria,

Por entre as flores do prado ...

Rompia, a manhã, rompia ...

Vendo-me as flores do prado

Maís as rosas do silvado

Cochicharam em segredo ...

E erguendo os olhos, a medo,

Num tom de voz repassado

Da mais branda languidez:

“Como ele vae irritado,

Os olhos fitos no chão!

Perdôa por esta vez,

Não ralhes com ella, não?

Gonçalves Crespo.

13. CHOREI: SONHAVA E ERA CONTIGO

Chorei: sonhava e era contigo, estavas

Morta num cemitério, fria, fria ...

E, ao despertar, senti que o pranto, em lavas,

De meus caçados olhos escorria.

Chorei: sonhava e era contigo, rosa;

Havias-me, sem dó abandonado;

E, ao despertar da noite tromENTOSA,

Tinha o rosto em lágrimas banhado.

Chorei: sonhava, e era contigo, ó linda!

Dizias-me, a sorrir, “como eu te adoro”!

Desperto e logo numa angústia infinda,

Eis-me a chorar de novo e ainda choro!

Gonçalves Crespo.

14. TODAS AS NOITES VEJO-TE EM MEU SONHO

Todas as noites vejo-te em meu sonho:

Abre-te os lábios um sorriso terno,
E logo, soluçando,
A teus pés adorados me prosterno.

Tu me fitas depois com ar tristonho,
E a loira cabecinha abanas quando as tuas faces regas
Com as medidas perolas do pranto.

A dizer-me baixinho meiga fala,
Ramos de brancas rosas tu me entregas.
Ao despertar, enquanto
Que nada sei do ramo que me deste,
Tal não sucede á frase que disseste,
Bem procuro olvidal-a!

Alcides Flavio.

15. POR VEZES DE UMA LENDA MYSTERIOSA

Por vezes de uma lenda mysteriosa
Surge uma branca mão abençoada,
Mão que me guia e leva carinhosa
A uma terra encantada.

Terra do sonho incógnita paragem!
Vejo ali nos poentes magoados
As flores que entre beijam-se na aragem
Como seres amados.

Toda a paisagem se polvilha de ouro;
Cantam as fontes murmuradas e quérulas,
Cantam todas as arvores em côro
Num marulho de perolas.

São cantigas de amores nunca ouvidas
De nós outros mortaes e sonhadores;
Estas sim de nós outros são sabidas,
São cantigas de amores.

Ah! quem me dera me prendesse um dia
Aquella branca mão abençoada,
Livre de dores, cheio de alegria,
Nessa terra encantada!

Mas a terra transmuda-se em deserto
De solidão, inhospito e medonho,
Pois essa terra esvae-se, mal desperto,
Como as nevoas de um sonho.

Fontoura Xavier.

16. QUERO ENTERRAR ESTAS CANÇÕES MAGOADAS

Quero enterrar estas canções magoadas,
Tristes sonhos de minhas ilusões;
Venha um esquife, pois, de não sonhadas,

Enormes dimensões.

Pretendo enche-lo de tal modo estranho,
Que o proprio peso de pesado vergue,
Comquanto o queira grande e do tamanho
Do tone de Heidelbergue.

Preciso em summa um féretro impossível,
De dimensão tão vasta e tão extensa,
Que exceda o comprimento inexcedível
Da ponte de Mayença.

Venham doze gigantes, taes e em tudo
Tão grandes, que se apouque de pequeno
São Christovam, o Hercules membrudo
De Colonia do Rheno.

Peguem agora esse caixão estranho
E queiram-no, gigantes, atirar
Ao mar, que para féretro tamanho
Só um tumulto, o mar!

E sabeis porque assim tão desmarcados
Cova e caixão sonhei na minha dor?
Porque nelles sepulto, desgraçados!
O meu immenso amor. *Fontoura Xavier.*

4. DIÁLOGOS ENTRE MÚSICA E POESIA

Apresentarei nesse capítulo o estudo das dezesseis canções do *Dichterliebe* (*Amor do Poeta*) conectando-as aos textos de Heinrich Heine musicados por Robert Schumann para o referido ciclo, em tradução/versão para o português. Incluo nesse estudo dois poemas extras escolhidos por mim: Prólogo do Intermezzo e Floresta afora, além, no encontro das estradas, que fazem parte do meu produto final artístico audiovisual denominado *18 Quadros Poéticos Musicais*³¹.

Segundo o pianista e compositor austríaco Edward Steuermann:

Uma análise primária já está contida na música que sentimos instintivamente, música que nós compreendemos. A compreensão não é necessariamente ampliada através de análises. Entretanto, assumindo que não exista uma total incompreensão de uma obra, podemos analisá-la a fim de compreendê-la melhor, para sair de uma condição mental caótica para uma sucessão positiva e orgânica de acontecimentos para concordar com eles. (STEUERMANN apud TOMIMURA, 2011, p. 36).

Meu objetivo ao investigar a conexão entre as traduções/versões em português dos poemas de Heine que selecionei para o produto artístico final desse trabalho e a música de Schumann foi aprofundar ainda mais meu estudo do *Dichterliebe*, compartilhando com o leitor minhas reflexões a respeito das possíveis influências dessas traduções/versões no entendimento dessa obra. Essa seleção foi feita a partir de três diferentes traduções/versões dos poemas encontradas por mim que estão transcritas no capítulo três dessa dissertação. Vale destacar que toda análise tem por objetivo elucidar novos aspectos em uma obra de arte. A que segue é fruto da minha percepção reflexiva sobre o *Amor do Poeta*. Por meio do estudo investigativo entre partitura musical e as traduções/versões das poesias por mim escolhidas, compreendi que poderia narrar essa história de amor pela minha ótica. A inspiração para esse trabalho veio tanto da busca por novas fontes de informação na área musical e linguística, como também da minha experiência artística.

Para que o leitor possa compreender melhor o estudo realizado para a criação de *18 Quadros Poéticos Musicais*, adotei um padrão de escrita que me pareceu bem profícuo. Ao comentar sobre a música que Schumann escreveu para as poesias de Heine, cito primeiramente o texto em alemão, dando, em seguida, a tradução em português mais próxima do original entre aspas e parênteses. Nos trechos em que abordo somente a poesia de Heine, cito as traduções/versões em português, entre aspas, dos poemas que interpreto no produto audiovisual.

³¹ O leitor poderá ler esse texto assistindo também ao vídeo de *18 Quadros Poéticos Musicais* que acompanha essa dissertação, em que interpreto os poemas em tradução/versão para o português antes da execução de cada canção.

Ressalto ainda que minha análise das canções é feita na tonalidade para voz média como expliquei na introdução desse trabalho (Tabela 1).

Tabela 2 - Quadro comparativo das tonalidades de cada canção: as originais e as para voz média.

Canções	Tom original	Tom para voz média
1. <i>Im wunderschönen Monat Mai</i>	Fá# Menor	Mi Menor
2. <i>Aus meinen Tränen sprissen</i>	Lá Maior	Sol Maior
3. <i>Die Rose, die Lilie, die Taube</i>	Ré Maior	Dó Maior
4. <i>Wenn ich in deinee Augen seh</i>	Sol Maior	Fá Maior
5. <i>Ich will meine Seele tauchen</i>	Si Menor	Lá menor
6. <i>Im Rhein, im heiligen Strome</i>	Mi Menor	Ré Menor
7. <i>Ich grolle nicht</i>	Dó Maior	Dó Maior
8. <i>Und wüsten's die Blumen, die kleinen</i>	Lá Menor	Fá# Menor
9. <i>Das ist ein Flöten und Geigen</i>	Ré Menor	Ré Menor
10. <i>Hör ich das Liedchen klingen</i>	Sol Menor	Sol Menor
11. <i>Ein Jüngling liebt ein Mädchen</i>	Mib Maior	Mib Maior
12. <i>Am leuchtenden Sommermorgen</i>	Sib Maior	Sib Maior
13. <i>Ich hab' im Traum geweinet</i>	Mib Menor	Mib Menor
14. <i>Allnächtlich im Traume</i>	Si Maior	Si Maior
15. <i>Aus alten Märchen</i>	Mi Maior	Ré Maior
16. <i>Die alten, bösen Lieder</i>	Dó# Menor	Si Menor

Fonte: elaboração do autor.

18 QUADROS POÉTICOS MUSICAIS

1. PRÓLOGO DO INTERMEZZO

Um cavalleiro havia, taciturno,
 Que o rosto magro e macilento tinha.
 Vagava como quem de algum nocturno
 Sonho levado, trepido caminha.
 Tão alheio, tão frio, tão soturno,
 Que a moça em flor e a lepida florinha,
 Quando passar tropegamente o viam,
 A's escondidas dele escarneciam.
 A miúdo buscava a mais sombria
 Parte da casa, por fugir à gente:
 Daquelle posto os braços estendia
 Tomado de desejo impaciente.
 Uma palavra só não proferia.
 Mas, pela meia noite, de repente,
 Estranho canto e música escutava,
 E logo alguém que à porta lhe tocava.
 Furtivamente então entrava a amada
 O vestido de espumas arrastando,
 Tão vivamente fresca e tão corada
 Como a rosa que vem desabrochando;
 Brilha o veio; pela esvelta e delicada
 Figura as tranças soltas vão brincando:
 Os meigos olhos della os delle fitam,
 E um ao outro de ardor se precipitam.
 Com a força que amor somente gera,
 O peito a cinge agora afogueado;
 O descorado as cores recupera,
 E o retrahido acaba namorado,
 O sonhador desfaz-se da chimera ...
 Ella o excita, com gesto calculado;
 Na cabeça lhe lança levemente
 O adamantino véu alvo e luzente.
 Eil-o se vê em sala *crystallina*
 De aquatico palacio. Com espanto
 Olha, e de olhar a fabrica divina
 Quasi os olhos lhe cegam. Entretanto,
 Junto ao humido seio a bella ondina
 O aperta tanto, tanto, tanto, tanto ...
 Vão as bodas seguir-se. As notas belas
 Vem tirando das citharas donzelas.
 As notas vem tirando, e deleitosas
 Cantam e cada uma a dansa tece
 Erguendo ao ar as plantas graciosas.
 Elle, que todo e todo se embevece,
 Deixa-se ir nessas horas amorosas ...
 Mas o clarão de subito fenece,
 E o noivo torna à pallida tristura
 Da antiga, solitaria alcova escura
 (A SEMANA, 1894 p. [?]³²)

³² A revista A Semana se encontra na biblioteca da ABL, fechada por conta da pandemia de COVID-19.

Schumann escolheu não incluir o *Prólogo do Intermezzo* no *Dichterliebe*. No entanto, a meu ver, essa poesia contextualiza o ciclo em sua totalidade. O poeta, protagonista da história, em meio a lampejos de memória, vive uma atmosfera melancólica e fantasiosa de alegrias e tristezas, sonhos e desventuras, amores e desamores que parece ser o mesmo fio condutor do *Amor do Poeta*. Logo no início do poema quando Machado de Assis, ao traduzir Heine, escreve: “um cavalleiro havia taciturno”, é do introspectivo poeta do ciclo de Schumann que ele está falando, um poeta sonhador que aos poucos se torna angustiado, “tomado de desejo impaciente”, triste, pálido e acabrunhado (as flores, na décima segunda canção, já o dizem) pois “buscava a mais sombria parte da casa por fugir à gente”. Segue o verso “surge então a amada como a rosa que vem desabrochando”, que traz semelhança com “a flor se abria no botão e o amor desabrochava dentro em meu coração”, um dos versos de *Im wunderschönen Monat Mai* (“No maravilhoso mês de maio”), primeira canção do ciclo. O poema continua e o que não é dito explicitamente no *Dichterliebe* é resumido em “um ao outro de ardor se precipitam”: eles se apaixonam. Na sequência, “o retrahido acaba namorado, o sonhador desfaz-se da chimera”, pode-se entender que ele, o poeta, com seus sonhos e anseios ocultos, volta a enxergar com brilho no olhar pois “Eil-o se vê em sala crystallina de aquático palácio. Com espanto olha, e de olhar a fábrica divina, quasi os olhos lhe cegam”. Em meio ao delírio, já não sabe se as bodas que vêm a seguir são as suas ou uma triste visão das bodas de sua amada. Extasiado, como que por entre as névoas de um sonho, desperta, “o clarão de subito fenece, e o noivo torna a pallida tristura, da antiga, solitaria, alcova, escura”. O quarto escuro e sombrio do final do *Prólogo do Intermezzo* se transforma no grande e pesado caixão da última canção do *Dichterliebe*, *Die alten bösen Lieder* (“As velhas e más canções”). Chegamos então ao epílogo do *Amor do Poeta* e as canções magoadas são ali sepultadas

2. MARAVILHOSO MÊS DE MAIO

Maravilhoso mês de maio!
 A flor se abria no botão
 E o amor desabrochava
 Dentro em meu coração.
 Maravilhoso mês de maio!
 Das aves soavam os gorjeios
 Quando eu lhe confessava
 Meus sonhos meus anseios.
 (MELLO, 1953, p. 8).

Im wunderschönen Monat Mai.

Langsam, zart

p

Im wun - der-schö-nen Mo-nat Mai, als

al - le Kus - sen spran - gen, da ist in mei - nem

Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.

ritar -

Figura 1 – *Im wunderschönen Monat Mai*, primeira página.
 Fonte: Schumann (1841, p. 106)

Im wun - derschö - nen Monat

Mai, als al - le Vö - gel san - gen, da

hab' ich ihr ge stan - den mein Seh - nen und Ver -

lan - gen.

ri - ta - dan - do

Figura 2 – *Im wunderschönen Monat Mai*, segunda página.
 Fonte: Schumann (1841, p. 107)

O *Lied* (Figuras um e dois) que abre o *Dichterliebe* inicia com uma introdução do piano que anuncia as emoções contidas no texto a seguir, criando um diálogo entre música e

poesia. O ciclo inteiro é estruturado dessa maneira. As duas primeiras notas da composição musical (Figura 1), si³ na clave de sol e dó² na clave de fá formam um intervalo de sétima maior composta (com alto grau de tensão) e introduzem o discurso do compositor, inspirado por pensamentos sobre amores não correspondidos. Logo no segundo compasso surge um intervalo de segunda menor, a inversão da sétima, nas notas dó⁴ e si³, antecipando a pulsação do compasso. Schumann indicou o andamento e caráter *langsam, zart* (lento, delicado) para a primeira canção do ciclo. As notas que formam a voz superior da parte introdutória do piano (c. 2-3) (Figura três), se tocadas em movimento rápido, dariam um ar atormentado à canção; entretanto, o andamento escolhido pelo compositor apenas sugere um clima melancólico.

É interessante observar que *Im wunderschönen Monat Mai* (“No maravilhoso mês de maio”) tem início em uma atmosfera dissonante, ressaltada por uma antecipação na melodia do piano que parece querer adiantar o sofrimento e o desassossego contido e contado nessa história em forma de canções.

Figura 3 - *Im wunderschönen Monat Mai*, compassos 1 a 4.
Fonte: (Schumann, 1841 p.106 c.1-4)

A beleza do texto de Heine, aqui traduzido por Edméé Brandi, evoca a primavera falando de flores, amores e cantos de pássaros, contrastando com esse intervalo dissonante tocado pelo piano, logo no início da canção, dando prenúncios de um amor que nasce angustiado. A armadura de clave indica a tonalidade de Mi Menor, todavia, esse tom em momento algum é definido na canção. Essa indefinição é criada pois o centro da tonalidade está nos acordes de quinta da dominante, o que provoca uma sensação de instabilidade à composição criando, entre a linha melódica do canto e a do piano uma relação de afastamento e, ao mesmo tempo, de aproximação.

A música que Schumann escreveu para o piano na primeira canção é independente da parte do canto e, ao ser tocada separadamente, soa como um lindo arabesque. A primeira frase

da linha vocal, “*Im wunderschönen Monat Mai*”, nasce de forma anacrústica, assim como todas as frases da canção. Ao produzir entre voz e piano o mesmo intervalo dissonante do início da composição cria um diálogo paralelo entre eles. Após três compassos a harmonia passeia pelo acorde de quinta da dominante de Mi Menor, que não se resolve, caminhando para o acorde de lá menor termina em uma cadência perfeita na tonalidade de Sol Maior na palavra *Mai* (“Maio”). A conclusão da cadência, no tom relativo maior, dá um efeito de luminosidade ao final da frase. O amor do poeta encontra conforto na luz da primavera e, no mês de maio, ele se apaixona. Melodia e harmonia se repetem e a composição passa pelos acordes de ré menor e mi maior seguida de um cromatismo no piano que se mistura com a linha do canto. Ao musicar os dois últimos versos da primeira estrofe da poesia de Heine, *Da ist in meinem Herzen* (“também em meu coração”), e *die Liebe aufgegangen* (“o amor desabrochou”) Schumann os termina em apojeturas descendentes de segunda maior e menor, respectivamente. O uso dessas dissonâncias dá um caráter expressivo à composição e fica claro que esse recurso, quando unido ao texto, transmite uma sensação de inquietude. O piano repete a introdução e Schumann escreve a segunda parte da canção como repetição da primeira. O último verso da segunda estrofe, *mein Sehnen und Verlangen* (“o meu desejo e ardor”), termina novamente em uma apojetura de segunda menor descendente na palavra desejo. A música acaba em um acorde de sétima da dominante de Mi Menor, sem resolução, trazendo a sensação de sofreguidão aos desejos do poeta e a impressão de continuidade na narrativa tanto poética, como musical. O poeta pensativo observa a paisagem ao seu redor.

A relação entre o texto de Heine e a música de Schumann, nessa primeira canção, transita por uma ambiguidade entre palavra e melodia; cromatismos e dissonâncias presentes na partitura encontram versos de métrica e rima perfeitas. Sentimentos de agitação e de ansiedade perturbam o poeta, que se apaixona em um esplendoroso e perfeito maio primaveril.

3. MINHAS LÁGRIMAS ENTORNAM

Minhas lágrimas entornam
 Flôres que brilham ao sol.
 E meus suspiros se tornam
 Encantos de rouxinol.
 Se me quiseres, ó bela,
 Tens dessas flores o escol
 E defronte da janela
 Os cantos de rouxinol.
 (MELLO, 1953, p. 9).

Aus meinen Tränen spriessen

Nicht schnell

Aus mei-nen Trä-nen spriessen viel blühen-de Blumen her-vor, und
 mei-ne Seufzer wer-den ein Nach-ti-gal-len-chor. Und wenn du mich lieb hast,
 Kind-chen, schenk' ich dir die Blu-men all, und vor
 dei-nem Fen-ster soll klin-gen das Lied der Nach-ti-gall.

Figura 4 - Aus meinen Tränen spriessen.

Fonte: (Schumann, 1841 p.108)

Em *Im wunderschönen Monat Mai* (Figuras um e dois), não existe uma definição do tom da armadura de clave. A primeira canção termina em suspensão e o compositor optou por

não resolver a cadência na sequência. A segunda canção também começa com certa indefinição tonal nos dando a impressão de que o poeta, inseguro e preso ao seu universo particular, segue em meio a pensamentos e devaneios.

A melodia começa de maneira singela e delicada. O primeiro membro de frase musical, *Aus meinem Tränen spriessen* (“As minhas lágrimas brotam”), “Minhas lágrimas entornam”, na versão de Lúcio de Mendonça, termina em uma apojatura de segunda menor descendente nas notas d_4 e si_3 (c. 2), as mesmas usadas no começo da obra. É constante a repetição desse intervalo desde o início do ciclo. O piano, em movimento descendente, sugere o derramar das lágrimas do poeta até chegar a uma cadência plagal (c. 2). A parte do piano que sustenta o segundo membro de frase e o segundo verso, *viel blühende Blumen hervor* (“Muitos botões que florescem”) termina em uma cadência perfeita encerrando a frase musical no tom da canção, Sol Maior. Ao encontrar uma tradução que mais se aproxima do original em alemão, Mendonça cria um clima pungente em sua versão da poesia de Heine quando no primeiro verso substitui a palavra original “brotam” por “entornam” e no segundo muda “Muitos botões que florescem” por “Flores que brilham ao sol”. A melodia se repete, as apojaturas de segunda menor se tornam tão expressivas como os encantos de rouxinol. O piano segue executando escalas descendentes, criando tensões na harmonia da canção que reproduzem os suspiros do poeta: *und wenn du mich lieb hast Kindchen, schenk' ich dir die Blumen all* (“e se tu me amares, pequena, eu hei de oferecer-te todas as flores”). Por fim acordes de quinta da dominante, em harmonia coral, traduzem os cantos de rouxinol. A frase do canto termina suspensa tendo o piano a função de concluí-la, em cadência perfeita, no tom de Sol Maior.

Aus meinem Tränen spriessen (“Das minhas lágrimas brotam”) é a primeira de muitas canções escritas no ciclo que fazem menção às flores. O poeta se utiliza da flor para falar de seu amor, faz juras e promessas e, quando diz: “Se me quiseres ó bela, tens dessas flores o escol”, confia à sua amada que, se for correspondido, lhe dará seu coração. Ainda em dúvida oferece a ela, defronte da janela, cantos de rouxinol.

A canção inteira soa como um lamento e encontra na poesia paradoxismos típicos da escrita de Heine. Na imaginação do poeta, suas lágrimas derramam flores brilhantes que, na realidade, estão repletas de tristezas, à espera de sua amada. Ele, entretanto, não perde esperança, pois, outras flores ainda virão.

4. O SOL E A POMBA E A ROSA E O LÍRIO

O sol e a pomba e a rosa e o lírio
 Tudo isso que eu antes amava em delírio
 Já não amo: apenas meu amor anela
 Aquela donzela, tão bela, só ela
 Fonte do amor, pois ela só
 É rosa mais lírio mais pomba mais sol.
 (CAMPOS, 1960, p. 225).

Die Rose, die Lilie, die Taube

Munter

Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die lieb' ich einst al - le in
 Lie - bes.won.ne. Ich lieb' sie nicht mehr, ich lie - be al.lei - ne die Klei - ne, die Fei - ne, die
 Rei - ne, die Ei - ne; sie sel - ber, al - ler Lie - be Won.ne, ist Ro - se und Li - lie und
 Tau - be und Son.ne, ich lie - be al.lei - ne die Klei.ne, die Fei - ne, die Rei - ne, die Ei - ne, die
 Ei - ne.

ritard.

ritard.

mf

Figura 5 - Die Rose, die Lilie, die Taube.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.109)

O sol e a pomba e a rosa e o lírio é o título da versão do poeta Geir Campos. Entretanto, é interessante observar que no título original da canção, *Die Rose die Lilie, die Taube* (“A rosa, o lírio, a pomba”)³³ o sol (“*die Sonne*”) não está incluído, porém ele surge logo no primeiro verso e na primeira frase da melodia vocal. As flores que brilham ao sol, citadas na canção anterior, são agora acompanhadas pela luz da pomba e não mais por cantos de um noturno rouxinol que o poeta, antes, amava em delírio. Ao elaborar a sua versão para o poema de Heine, Campos imprime uma musicalidade em seus versos que os deixa muito próximos à música de Schumann, o que me influenciou na escolha desse poema para interpretar no produto artístico.

Contrastando com as canções anteriores, a terceira canção (Figura cinco), em Dó Maior, soa alegre e animada. A canção segue falando de flores e parece ser a mais feliz do ciclo, porém, intervalos de segunda menor (os mesmos citados nas canções precedentes utilizando as notas si e dó) e que surgem já no segundo compasso imprimem certo ar de desconforto a essa felicidade inesperada.

Ao examinar a partitura percebi que, satisfatoriamente, poderia dividi-la em vozes com o objetivo de compreendê-la melhor. A linha do canto esboçaria a voz principal, do poeta, enquanto a parte do piano, fazendo contracanto com a melodia, daria voz à rosa, ao lírio, à pomba e ao sol.

Investigando mais a fundo a composição, passei a esmiuçar as vozes nela contida. A primeira voz, a do poeta, descrita na linha superior da partitura, a linha do canto, revela seus pensamentos. A segunda voz, a da rosa, encontra-se nas notas superiores da parte do piano, que são tocadas em contratempo. Junto à rosa está o lírio, a terceira voz da história, representado pelas notas imediatamente abaixo das notas superiores da parte do piano, no mesmo contratempo regular. Rosa e lírio, em movimentos deslocados, lembram a brincadeira de “bem me quer e mal me quer” e refletem as indagações e questionamentos do poeta. A pomba aparece como a quarta voz, no mesmo tempo da melodia principal, inicialmente na clave de sol, em contracanto. A voz da pomba conduz as variações harmônicas na partitura. Do nono para o décimo compasso surge a quinta voz, o sol, que sob a rosa e o lírio escuta o poeta falar de seu amor pela donzela, “*sie selber aller liebe wonne*” (“ela própria todo encanto de amor”). Um súbito *ritardando* na linha do canto desacelera o ritmo frenético da música quando ele diz, “*ist Rose und Lilie und Taube und Sonne*” (“é, rosa e lírio e pomba e sol”). Justapostas, as quatro vozes ecoam no imaginário do poeta, que segue na busca pela fonte de amor de sua amada. Ele

³³ Esse é o título usado na primeira edição do *Dichterliebe* pela casa alemã de edição de partituras Peters.

se cala e o piano executa os seis compassos finais da canção nas vozes do sol, da pomba, da rosa e do lírio terminando em cadência perfeita. Para ele, ainda há esperança.

A música, escrita em ritmo muito rápido e bem ligeiro, passa tão depressa que, para percebermos todas as sutis emoções relatadas anteriormente, precisamos ouvi-la várias vezes.

5. QUANDO OS TEUS OLHOS LANGUIDOS EU VEJO

Quando os teus olhos languidos eu vejo
 (Límpido olhar) o mal que é o meu desejo
 Logo dentro de mim sinto desfeito;
 Mas se te beijo a boca perfumosa,
 Que tem o olor da rosa,
 Foge-me a dor e eu fico satisfeito
 Se no teu collo languido repousa
 A minha fronte triste,
 Logo nos raios matutinos pousa
 Um desejo subtil que tu não viste;
 Todo de amor me inflammo
 Dentro de extranha e rumosa aurora,
 Mas se me dizes tremula: Eu te amo!
 De súbito, a tremer, minh'alma chora.
 (A SEMANA, 1984 p.[?]³⁴).

³⁴ Idem.

Wenn ich in deine Augen seh

Langsam

Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so

schwindet all' mein Leid und Weh; doch wenn ich küs - se dei - nen

Mund, so werd' ich ganz und gar ge - sund. Wenn

Figura 6 - *Wenn ich in deine Augen seh* - primeira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.110)

ich mich lehn' an dei - ne Brust, kommt's ü - ber mich wie Him - mels -

lust; doch wenn du sprichst: ich lie - be dich! so muss ich

wei - nen bit - ter - lich.

ritard.

ritard.

p

ritard.

pp

ritard.

Figura 7 - Wenn ich in deine Augen she, segunda página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.111)

A quarta canção (Figuras seis e sete) tem início com um acorde sustentado de Fá Maior. As mudanças harmônicas são bem discretas, ora caminham para o tom relativo, ora passeiam por tons vizinhos. Acorde tocados pelo piano apoiam a melodia dando um caráter de recitativo à canção.

A versão do poema de Heine escolhida por mim é uma transcrição do poeta Luiz Rosa e, se comparada a uma tradução mais fiel ao original em alemão, é um poema independente. Distante da tradução literal, entretanto, mantém as suas características originais como métrica e o esquema de rimas, trazendo para o português a essência do pensamento original tornando-o aspecto da mesma realidade. Esse tema foi abordado no capítulo três.

A partitura musical expressa, através de uma harmonia transparente (simples e sem muitas variações), a consciência clara e indubitável do poeta em relação ao que experimenta; os sentimentos conflitantes de um homem apaixonado que segue vivendo na dualidade. Ao dizer, “quando os teus olhos languidos eu vejo/o mal que é o meu desejo/logo dentro de mim sinto desfeito”, ele parece otimista e confiante de que seus anseios amorosos possam vir a ser realizados, entretanto, se torna desiludido, triste, abalado e inseguro diante da possibilidade de que esse amor seja correspondido, no momento em que afirma: “Mas se me dizes tremula: Eu te amo! / De súbito a tremer minh’alma chora”. Esse é o momento culminante da canção (c. 12.2-13). Em sua poesia Heine escreve “*doch wenn du sprichst*” (“mas quando tu dizes”), “mas se me dizes”, na versão de Luiz Rosa. Schumann usa na palavra “*sprichst*” (“falar”) a sétima da diminuta de Si Maior, criando um clima de tensão e expectativa na partitura. A conclusão do verso, “*ich liebe dich*” (“eu te amo”) vem em um acorde de sol menor, enquanto o verso em seguida, “*so muss ich weinen bitterlich*” (“então eu só posso chorar amargamente”), traduzido por Rosa como de “súbito a tremer minh’alma chora”, termina em Fá Maior. Interessante é observar que, utilizando na música as inversões poéticas típicas de Heine, o compositor usa um tom maior quando a poesia exprime tristeza e um tom menor quando fala de esperança. A canção termina com um poslúdio triste e melancólico nos dando a entender que o poeta segue sofrendo de amor.

6.DE UM LÍRIO NO ÍNTIMO CÁLICE

De um lírio no íntimo cálice
Vou minh'alma mergulhar
E o lírio vibrante, à amada,
Vai uma canção entoar.
Canção que adeja e que freme
Como um beijo dado outrora!
Ah! A linda boquinha deu-me
Na mais bela e suave hora!
(MELLO, 1953, p. 12).

Ich will meine Seele tauchen

Leise
p

Ich will mei.ne See - - - le tau - - - chen in den

Kelch der Li - - lie hin - ein; die Li - - lie soll klin - - gend

hau - - - chen ein Lied von der Lieb - - sten

mein. Das Lied soll schau - - ern und

Figura 8 - *Ich will meine Seele tauchen*, primeira página.
Fonte: (Schumann, 1841 p.112)

be - - - ben wie der Kuss von ih - - - rem
Mund, den sie mir einst ge -
ge - - - ben in wun - der - bar sü - - - sser
Stund.

ritardando

Figura 9 - *Ich will meine Seele tauchen*, segunda página.

Fonte: (Schumann 1841, p.113)

A partir da quinta canção (Figuras oito e nove), o poeta passa a demonstrar maiores sinais de desassossego. Apesar de não encontrarmos traços dessa angústia na poesia de Heine, a música de Schumann se apresenta, desde o início, como uma melodia triste. Na primeira frase

do canto ele usa o conhecido intervalo de segunda menor nas notas dó e si, agora na palavra “*tauchen*” (“mergulho”), aprofundando o poeta para dentro de sua alma sofrida. O texto da canção é otimista, porém nostálgico, fala sobre o lírio, canções esvoaçantes, beijos e amores; entretanto, a música é melancólica, dolorosa, agitada e repleta de fusas na escrita do piano. O andamento indicado pelo compositor, *leise*, traduzido como quietamente, está de acordo com as dinâmicas pianíssimo (*pp*) e piano (*p*), indicadas logo no início da partitura para a parte do piano e da voz. Schumann mantém essas dinâmicas por toda a canção, o que sinaliza que ela deve ser tocada e cantada com intensidade suave. O poeta está envolto em seus pensamentos e, em quietude, escuta a si mesmo. Ao observar a melodia da quinta canção, nos primeiros compassos, percebi haver pequena semelhança com uma curta passagem executada pelo piano na introdução da primeira canção (Figura 10). O nosso trovador, ao entoar suas canções no maravilhoso mês de maio, mergulha a alma dentro do cálice do lírio que exala cantos de amor.

Langsam, zart

Leise

Ich will mei.ne See - - - le tau - - - chen in den

Figura 10 - Trechos comparativos entre *Im wunderschönen Monat Mai* e *Ich will meine Seele tauchen*.
Fonte: (Schumann, 1841 p.106/112)

A canção é mais uma que fala das flores e agora é o lírio, sem a rosa, o protagonista desse jardim florido. Ele espalha seu perfume nas notas rápidas tocadas em fusa pelo piano criando uma atmosfera agradável aos devaneios do poeta, porém, o canto grave nas notas da clave de fá soa austero, lembrando a ele o momento fugaz do beijo dado outrora.

A tradução de Edmée Brandi segue o esquema de rimas perfeitas usado por Heine criando perfeita identidade entre os sons finais e semelhança entre vogais e consoantes.

A música termina uma vez mais com um poslúdio em que a melodia do canto segue tocada pelo piano. Um intervalo de quinta diminuta (mi – sib) dá início à frase final da canção, quando surgem apojaturas nas últimas notas, lembrando gotas de chuva caindo sobre flores congeladas. A música vai diminuindo pouco a pouco até parar. O lírio tornou-se um cálice de gelo.

7. NAS ÁGUAS DO RHENO SANTO

Nas águas do Rheno santo
 De Colonia a cathedral
 Da nevoa envolta no manto,
 Banha a sombra colossal
 No zimbório há uma figura,
 Pintada em couro dourado,
 Que á minha vida a amargura
 Tem, de há muito, mitigado.
 É Maria. Anjos e flores
 Fluctuam, leves, no ar,
 Entre vividos fulgores
 Sua frente a coroar.
 Os olhos, a tez de rosa,
 A rubra boca arqueada
 Lembram-me a boca mimosa
 E os olhos da minha amada.
 (A Semana, 1894, p. [?]³⁵).

³⁵ Idem.

Im Rhein, im heiligen Strome

Ziemlich langsam

Im Rhein, im hei - li - gen Stro - - - me, da spie - gelt

sich in den Well'n, mit sei - - nem gro - s - - sen Do - - -

me, das gro - s - - se, hei - li - ge Cöln. *p* Im Dom da

steht ein Bild - nis, auf gol - denem Le - der ge - malt; in

Figura 11 - *Im Rhein, im heiligen Strome*, primeira página.

Fonte: (Schumann, 1841 p.114)

mei - nes Le - bens Wild - nis hat's freundlich hinein - gestrahlt.

Es schweben Blu - men und Eng' - lein um

un - sre lie - be Frau; die Au - gen, die Lip - pen, die Lip - pen, die Wäng - lein, die

ritard.

glei - chen der Lieb - sten ge - nau.

ritardando

Figura 12 - *Im Rhein, im heiligen Strome*, segunda página.
 Fonte: (Schumann 1841, p.114)

Para a sexta canção (Figuras 11 e 12), Schumann escreve uma música solene, porém dramática, que lembra um prelúdio coral de Johann Sebastian Bach (1685-1750). A Cathedral

de Colônia, com a sua imponência, transparece na polifonia utilizada pelo compositor conferindo à música um caráter religioso. Mudando totalmente o estilo utilizado nas cinco primeiras canções, ele cria uma ruptura no ciclo.

O maior rio da Alemanha, o Reno, dá nome a essa canção. A versão do título que uso no meu produto audiovisual é do poeta Valentim Magalhães, “*Nas águas do Reno Santo*”; entretanto, a tradução literal de “*Im Rhein im heiligen strome*” é “No Reno, no sagrado rio”. O rio Reno nasce nos Alpes da Suíça para desaguar no Mar do Norte entre a Bélgica e os Países Baixos. Na mitologia alemã, o nome “*Alp*” se referia a um espírito que habitava os picos mais altos das montanhas e descia aos vales para assombrar as pessoas. Como um rio, que tem em sua nascente a sua origem, o poeta, “que a sua vida a amargura tem de há muito mitigado”, sente a necessidade de se aproximar de sua existência, porém, o reflexo da catedral nas águas do Reno o assusta como se fosse um espírito malfazejo. Na ânsia de tentar salvar seu perdido amor ele nada contra a corrente. Talvez por isso, ele cante o Reno que corre em direção ao mar e o leva para fora de sua angústia. No entanto, ele se entristece, pois, o rio erra e corre na direção contrária, o levando de volta à sua origem, ao seu amor desfeito, ao seu desgosto. O que era familiar tornou-se estranho.

A obra se inicia com a parte vocal, em anacruse (“*Im Rhein*”/“No Reno”), seguida de um baixo atacado pelo piano na mesma nota do canto. A música segue em ritmo marcado, pontuado e contínuo, criando na partitura um desenho descendente em direção às notas mais graves da clave de fá. O poeta, em meio às ondas do rio Reno, luta contra a correnteza que insiste em levá-lo para as profundezas. É o canto da Loreley³⁶ que o chama.

Quando ele vê na Virgem Maria pintada em couro dourado a rica beleza da figura maternal estampada na pintura, o rio onde ele estava prestes a se afogar desaparece para se transformar em outro, que produz vida, nutre e acolhe a Mãe Terra. Ainda há esperança. “Os olhos, a tez de rosa, a rubra boca arqueada” e a lembrança da boca e dos olhos da amada, despertam novamente os íntimos desejos de amor ao poeta; entretanto, a visão erotizada da imagem sagrada o assombra.

³⁶ Mito de Loreley – a história original remonta ao poeta romântico Clemens Brentano (1778-1842) que escreveu uma balada poética sobre uma linda feiticeira que, do fundo do rio Reno, com seus encantos, roubava a razão dos homens lhes trazendo a morte. Em 1823 Heinrich Heine se tornaria mundialmente famoso com a poesia inspirada nessa história: *Die Lorelay*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/mito-da-loreley-atrai-turistas-ao-reno/a-17001167>. Acesso em 13 de janeiro de 2021.

A melodia do canto termina e a música continua com o piano, que desde o início avança ininterruptamente sem, em momento algum, parar e atrapalhar o fluxo da água do rio que segue percorrendo seu caminho.

O poeta, que na canção anterior havia se tornado frio como um cálice de gelo, sente agora sua alma congelar aos poucos, como as águas de um rio no inverno. Seu coração é a catedral envolta por uma névoa. Uma luz escura paira sobre ele, que pressente o luto vindouro. Onde buscar esperança? Possivelmente não há mais.

A respeito da ligação de Schumann com o rio Reno, vale ainda mencionar que, em 1850, meses depois de emocionar-se em uma cerimônia na Catedral de Colônia, às margens do rio, Schumann compõe a Sinfonia n° 3 em Mi b Maior op. 97, *Renana*, considerada por Tchaikovsky o ponto máximo da produção do compositor. Em 1854, ao se dar conta de sua loucura atira-se, em desespero, de uma ponte nas águas geladas do rio, sendo resgatado por dois barqueiros.

Encerro esse breve estudo da sexta canção com uma citação de Victor Hugo da obra “*Lettres à un ami*” sobre o rio Reno que diz:

Sim, meu amigo, é um rio nobre, feudal, republicano, imperial, digno de estar entre os lados franceses e alemães. Toda história da Europa, em seus dois grandes aspectos, está contida nesse rio de guerreiros e pensadores, nessas ondas surpreendentes que faz a França dar um salto nesse murmúrio profundo e que faz a Alemanha sonhar (tradução minha)³⁷.

8. NÃO VOU CHIAR

Não vou chiar! Se o coração despedaçar
Perdido de amor, ainda assim não vou chiar!
Ainda que andes a brilhar em diamantes:
Nada ilumina as tuas noites torturantes.
Tudo isso eu já sabia. Vi na escuridão
De um sonho os labirintos do teu coração,
Eu vi a víbora cruel que te devora
Eu vi, querida, como estás tão triste agora.
Não guardo rancor.
(VALLIAS, 2011, p. 55).

³⁷ *Oui, mon ami, c'est un noble fleuve, féodal, républicain, impérial, digne d'être à la fois français et allemand. Il y a toute l'histoire de l'Europe considérée sous ses deux grands aspects, dans ce fleuve des guerriers et des penseurs, dans cette vague superbe qui fait bondir la France, dans ce murmure profond qui fait rêver l'Allemagne.* Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61322366/f8.image.r=le%20rhin>. Acesso em 24 de outubro de 2020.

Ich grolle nicht

Nicht zu schnell

mf

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
 e - wig verlor' - nes Lieb, e - wig verlor' - nes Lieb! ich
 grol - le nicht, ich grol - le nicht. Wie du auch
 strahlst in Di - a - man - ten - pracht, es fällt kein Strahl in dei - nes
 Her - zens Nacht, das weiss ich längst.

f ritard.

Figura 13 - *Ich grolle nicht*, primeira página.

Fonte: (Schumann, 1841 p.116)

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich

sah dich ja im Traume, und sah die Nacht in deines Herzens

Raume, und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst, ich sah mein

Lieb, wie sehr du elend bist. Ich grolle nicht, ich grolle

nicht.

Figura 14 - *Ich grolle nicht*, segunda página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.116)

Segue o *Dichterliebe* e na sétima canção (Figuras 13 e 14), o compositor faz a indicação de alegre (não *allegro*) para o andamento³⁸, criando um contraste com as três anteriores. O poeta, apaixonado, ao declarar amor à sua donzela, abandonava tudo que antes amava em delírio – o sol, a pomba, a rosa e o lírio. Agora, o tom de Dó Maior, afirmativo, surge em um momento crucial da nossa história; o poeta está com raiva. Após se dar conta de que não é mais amado ele desabafa: “Não vou chiar, se o coração despedaçar, ainda assim perdido de amor, não vou chiar!”.

A canção, em compasso quaternário, tem início com tríades de Dó Maior tocadas pelo piano, na segunda inversão (quinta no baixo), em um grupo de quatro colcheias na clave de sol, sendo a primeira acentuada. A clave de fá está em pausa. A composição nasce a partir desses dois primeiros tempos do primeiro compasso da música que, produz o clima ideal para que o poeta extravase todo seu rancor pelo amor não correspondido. A partir do terceiro tempo, ainda no primeiro compasso, quando desponta, na clave de fá, um intervalo de oitava justa na nota dó, o poeta fala “*ich grolle nicht*” (“eu não guardo rancor”).

Na versão do escritor André Vallias, “*ich grolle nicht*” (“eu não guardo rancor”), é traduzido como “não vou chiar”. Vallias usa a palavra “chiar”, no sentido figurado, para exprimir, de forma informal, que o poeta não está ressentido com sua amada. No texto original de Heine essa frase aparece somente nos dois primeiros versos do poema. Durante a canção, alterando a poesia, Schumann a repete seis vezes. A frase “*Ewig verlorn'es Liebe*” (“Amor eterno perdido”), traduzida por Vallias como “perdido de amor”, é também repetida duas vezes pelo compositor e em sequência. Ao afirmar e reafirmar, repetidamente, que não guarda rancor e que, mesmo perdido de amor, não vai chiar por seu amor despedaçado, o poeta vai sendo consumido por um sentimento de frustração. Ele se recusa a reconhecer o que já está claro em seu subconsciente, dando à sua mente a oportunidade de se adaptar à nova realidade intolerável de não ser mais amado.

O piano, desde o início, executa notas repetidas e acentuadas, acordes em grupos de quatro colcheias na clave de sol, que permeiam toda a música. A partir do quarto compasso, oitavas na clave de fá executam uma escala descendente de Dó Maior entre as palavras “*bricht*” (rompe) - dó²/dó¹ e “*verlorness*” (perdido) - dó¹/dó-1. Esse é o momento onde se encontra a

³⁸ Schumann talvez tenha sido o primeiro compositor que, deixando de lado o padrão da nomenclatura italiana para os movimentos, insistiu no uso do alemão. Tal transformação quebrou a univocidade tradicional, pois suas nomenclaturas referem-se tanto ao andamento, como ao estado de espírito. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000200013 Acesso em 01 de abril de 2020.

escrita musical mais grave de todo o ciclo e o mais doloroso para o poeta, seu amor está perdido. Essas notas oitavas sintetizam a melodia e sustentam os movimentos harmônicos da canção.

Schumann usa várias dissonâncias em sua composição. Encontramos já no terceiro compasso um acorde de sétima da sensível (ré-fá-láb-dó) seguido do acorde de quinta da dominante com a sétima (sol-si-ré-fá) que resolve, no quarto compasso, em Dó Maior – “*herz auch bricht*” (“coração despedaçado”). O poeta parece conformado com o seu coração despedaçado, porém, na sequência da cadência, fazendo a transição para o acorde de lá menor no quinto compasso, o compositor faz uso de um acorde de dó com a sétima maior (dó-mi-sol-si) – “*ewig verlornes Lieb*” (“amor eterno perdido”). O uso desse acorde provoca uma sensação de apreensão. O poeta, assustado e perdido de amor, diz que não guarda rancor e que não vai chiar por sua amada estar para sempre perdida. Porém, ele não aceita ter sido abandonado e essa negação faz com que seus mecanismos de defesa entrem em colapso. Sua dor começa a emergir dos labirintos do seu próprio coração. Ao acordar de um sonho ruim cai em si e, com uma raiva contida, diz: "Ainda que andes a brilhar em diamantes, nada ilumina as tuas noites torturantes/tudo isso eu já sabia".

A música retoma sua forma inicial a partir do compasso dezenove e uma progressão de acordes, uma melodia que ascende em quintas, conduz ao momento culminante da canção. Após dez notas ré4 repetidas (c. 26.3-28.3) se inicia um movimento cromático descendente em direção à nota si3, sensível de Dó Maior, que é atraída pela nota dó4, tônica. As notas repetidas e a passagem cromática sugerem a confusão mental do poeta que, no auge do seu rancor acusa: “*und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst, ich sah mein Lieb, wie sehr du elend bist*” (“e vi a serpente que no teu coração te devora, e vi meu amor, quão miserável tu és”), traduzido por Vallias como “eu vi a víbora cruel que te devora e vi como estás tão triste agora”. Apesar do tom de acusação, a circunstância de se sentir traído o deixa desgostoso. Ele finge não se importar com seu infortúnio e, antes dessa cena infeliz se encerrar, ainda repete duas vezes “*ich grolle nicht*” (“eu não guardo rancor”). O piano é inexorável, implacável, e não deixa o poeta mentir para si mesmo. Em uma sequência ininterrupta e crescente de acordes, extravasa a sua raiva contida e a música é encerrada com três acordes secos. O poeta é humano, está com ódio, vai embora e bate a porta com força.

9. SOUBESSEM AS FLORES MIÚDAS

Soubessem as flores miúdas
De minha íntima chaga,
E chorar comigo iriam
Para a dor me amenizar.
Soubessem os rouxinóis
Como ando triste e maguado
É certo que gorgeariam
Para um bálsamo me dar
Soubessem do meu sofrer
Estrêlas de luz dourada!
Dos píncaros baixariam
Só para me consolar
Quizera que todos vissem
Mas sabe dessa aflição
Sòmente quem fez partir-se,
Partir-se meu coração!
(MELLO, 1953, p. 15).

Und wüssten's die Blumen, die kleinen

Und wüs - ten's die Blu - men, die klei - - - nen, wie

tief ver - wun - det mein Herz, sie wür - den mit mir

wei - - - nen, zu hei - len mei - nen Schmerz. Und

wüs - ten's die Nach - ti - gal - - len, wie ich so trau - rig und

Figura 15 - *Und wüssten's die Blumen*, primeira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.118)

krank, sie lie - ssen fröh - lich er - schal - len er -
 quik - ken - den Ge - sang. Und wüss - ten sie mein
 We - he, die gol - de - nen Ster - ne - lein, sie
 kä - men aus ih - rer Hö - he, und sprä - chen Frost mir

Figura 16 - *Und wussten's die Blumen*, segunda página.
 Fonte: (Schumann 1841, p.119)

ein. Sie al - le kön - nen's nicht wis - sen, nur

ei - ne kennt mei - nen Schmerz; sie hat ja selbst zer -

rissen, zer - ris - sen mir das Herz.

ritard.

sf ritard. *a tempo*

Figura 17 - *Und wussten's die Blumen*, terceira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.120)

“*Und wussten's die Blumen die kleinen*” (“Se soubessem as flores pequenas”, figuras 15, 16 e 17) é a quinta canção floral do ciclo. A linha vocal é suave e delicada, porém inquietante. O acompanhamento do piano é leve e ligeiro, escrito em subgrupos de fusas que, em trêmulo, movimentam diversos intervalos melódicos repetidos sugerindo não somente o

desfolhar de flores por um vento fresco, como também os suspiros e pensamentos do poeta que, ao deixar em um passado recente as lembranças de uma infeliz história de amor, confia segredos com as flores, com os pássaros e com as estrelas.

O compositor fragmenta a canção exatamente como está escrita a poesia de Heine: quatro estrofes para quatro frases musicais de oito compassos cada, sendo a última diferente das precedentes. A música começa de forma inesperada, como um murmúrio do poeta que sussurra às flores miúdas sua dor. Em seguida, ele fala com os rouxinóis sobre suas mágoas e tristezas para então, recorrer às estrelas douradas e lhes pedir consolo. Esses devaneios são acompanhados por uma música tocada pelo piano que começa no tom de Fá# Menor, modula discretamente para Sol Maior e volta ao tom inicial. Na última frase musical e quarta estrofe do poema, quando o poeta dá a entender que gostaria que todos soubessem da sua aflição, “*Sie alle können’s nicht wissen/nur Eine kennt meinen Schmerz*” (“Mas todas elas não podem saber/ só uma conhece a minha dor”) Schumann surpreende ao criar um efeito inesperado na harmonia usando um acorde de sétima da dominante de Si Maior. Na sequência, surgem duas vozes na parte do piano, uma mais aguda e outra mais grave, fazendo contracanto com a melodia principal. O poeta, ao ouvir a voz da consciência que o atormenta como uma verdadeira obsessão, reconhece desgosto naquela que partiu, partiu seu coração, “*sie hat ja selbst zerrissen, zerrissen mir das Herz*” (“ela própria despedaçou, despedaçou-me o coração”). A linha vocal termina de forma pungente e dá passagem ao piano que, em um poslúdio em que o compositor utiliza uma escrita musical que se assemelha à enérgica abertura da *Kreisleriana Op. 16* (1938) (cf. ANEXO A, p.157), encerra de forma dramática a canção. As queixas do poeta tornaram-se acusações.

Vale aqui abrir um parêntese e mergulhar mais a fundo no universo do compositor e do poeta do *Dichterliebe*. Robert Schumann escreveu a *Kreisleriana* inspirada no romance “*Lebensansichten des Katers Murr*” (“*Visões da vida do gato Murr*”) de E. T. A. Hoffmann. Ao se interessar particularmente pela figura de Johannes Kreisler, personagem do livro de Hoffmann, Schumann o personifica como sendo a união de seus heterônimos, Eusebius e Florestan: o primeiro, sensível, poético, apaixonado, contrasta com a loucura e a fúria do segundo. Vejo nessa canção uma clara menção a esses personagens que povoavam o imaginário do compositor. A ternura do poeta que entra em conflito com suas inquietudes são as vozes de Eusebius e Florestan vivendo a mesma dualidade.

Heinrich Heine escreveu o poema “*Und wüssten’s die Blumen, die kleinen*” (1823) usando a estética do fragmento. Esse gênero literário revisita momentos da própria história das formas literárias, como o uso dos aforismos: textos curtos e sucintos significando máximas e

dizeres indiscutíveis. Os aforismos foram muito usados na Antiguidade Clássica. Ao rever essa forma, o fragmento romântico a transforma em antigênero, que “finge” dizer uma verdade contra a qual costuma se voltar quase que imediatamente. Schumann reproduz muito bem essa forma literária em sua composição. Repetindo sempre a mesma melodia, em anacruse, nas três primeiras estrofes da poesia, ele modifica a última como conclusão da linha vocal e do pensamento do poeta. Fragmentos de um discurso musical que terminam e recomeçam da mesma maneira, na medida em que os versos da poesia vão mudando para encerrarem como uma reflexão do que foi dito. Edméé Brandi demonstra ter entendido a intenção do compositor e do poeta ao aproveitar as anacruses da canção usando a mesma palavra, soubessem, para iniciar as três primeiras estrofes e quisera para a última. Sendo palavras paroxítonas a segunda sílaba, tônica, encaixa exatamente no primeiro tempo da frase musical logo após a anacruse. A tradução está a serviço da música.

10. VIOLINOS, FLAUTAS RESSOAM

Violinos, flautas, ressoam,
Trombetas, trompas atroam!
É a festa nupcial daquela
Que o meu coração mais quer!
Há sons palpitando no ar
E timbales e flautins
E anjinhos a soluçar
De pena que tem de mim!
(MELLO, 1953, p. 16).

Das ist ein Flöten und Geigen

Nicht zu rasch *mf*

Das

ist ein Flö - ten und Gei - - - gen, Trom - pe - ten

schmettern da - rein, Trom - pe - ten schmettern da - rein;

da tanzt wohl den

Hoch - zeit - rei - - - gen die Herz - al - ler - lieb - ste mein,

Figura 18 - *Das ist ein Flöten und Geigen*, primeira página.

Fonte: (Schumann, 1841 p.121)

die Herz - al - ler - lieb - ste mein.

Das ist ein Klin - gen und Dröh - - - nen, das

ist ein Klin - gen und Dröh - - - nen, ein Pau - ken und

ein Schal.meih;

Figura 19 - *Das ist ein Flöten und Geigen*, segunda página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.122)

da - zwi - schen schluch - zen und stöh - - - nen, da -
 zwi - schen schluch - zen und stöh - - - nen die lieb - lichen
 En - ge - lein.

Figura 20 - Das ist ein Flöten und Geigen, terceira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.123)

O efeito dramático produzido pelo piano no epílogo da canção anterior se mantém na introdução da nona canção (Figuras 18, 19 e 20), que agora lembra o segundo movimento da sonata “A Tempestade” (1801/1802) de Beethoven (cf. ANEXO B, p.158). Antes mesmo de começar a linha vocal, paira no ar uma atmosfera atormentada, ressaltada por um intervalo

harmônico de sétima menor, presente no primeiro compasso entre as notas sib³ na clave de sol e lá² na clave de fá.

O primeiro verso da nona canção, “Violinos, flautas ressoam / Trombetas, trompas atroam/ É a festa nupcial daquela / Que o meu coração mais quer”, é de uma tristeza profunda. O poeta descobre, atônito, que as bodas que vê são as da sua amada. Os olhos tentam cegá-lo, mas a música insiste em ecoar no ambiente da festa nupcial de forma contínua e extasiante. É uma valsa torturante que, com seus movimentos rápidos, atormenta sua mente o deixando atordoado. Sua vida física, emocional e mental está em desequilíbrio e em desarmonia. No compasso 12 quando ele canta, “*Trompeten schmettern darein*” (“Ao som de trompetas retumbantes”), é em um outro intervalo de sétima menor, agora melódico, que termina a frase musical junto a um acorde de sétima da dominante de Fá Maior. O poeta é um ser dissonante e uma tempestade se abateu sobre ele.

Schumann escreve para o piano uma música melódica e ritmada em compasso ternário (3/8), uma valsa agitada que contrasta com o caráter de recitativo da linha vocal. A peça é dividida em duas seções separadas por um interlúdio, a valsa que entre arpejos e cromatismos perturba os pensamentos do poeta. Essa dança funesta, me remeteu a trechos da *Valsa Mephisto n.1* de Liszt (1855) (cf. ANEXO C, p.159). Liszt compôs as quatro valsas *Mephisto* inspiradas na obra literária *Fausto, um poema* (1836) de Nikolaus Lenau. O mito de Fausto, que vende sua alma ao demônio em troca da vida eterna, ganharia sua maior expressão através do poema *Faust, eine Tragödie* (1808), de Goethe. Ao conjecturar sobre o nosso personagem, o poeta, imagino que ele, assim como Fausto, gostaria de ter coragem para fazer um pacto com Mephistóphes. Esse demônio que emerge da mitologia germânica para lhe assombrar, oferece o amor daquela que o seu coração mais quer, mediante sua alma. Ele tem medo e procura pela luz, para ele o verdadeiro sentido da vida é a única maneira de não ser condenado à danação dos infernos, mas não consegue encontrá-la, pois: “Há sons palpitando no ar/De timbales e flautins/E anjinhos a soluçar/De pena que tem de mim.” Se sentindo traído, incapaz, fragilizado, tomado por um sentimento de autopiedade, ele parece condenado a ceder à tentação das trevas. Porém, no último momento da festa nupcial, enquanto a tenebrosa valsa ainda ecoa em sua mente como um disco emperrado, sente um fio de esperança ao escutar uma melodia contendo uma escala cromática descendente que, como uma vela tremulante na escuridão, vai diminuindo pouco a pouco até encerrar a canção em uma terça picardia, no acorde tônico da tonalidade homônima maior. Talvez ele seja destinado à salvação!

11. COM QUE SAUDOSO PEZAR

Com que saudoso pezar
Oíço ainda, minha amiga,
Aquella doce cantiga
Que costumás cantar!
Parece que o coração
Vae estalar-me no peito,
Em fibras rôtas desfeito
Por dolorosa opressão
E ignoto aneio me attrai
Sobre as florestas suspenso:
Ahi, meu pezar imenso
Disperso em prantos se esvai!
(A SEMANA, 1894 p. [?]³⁹).

³⁹ Idem.

Hör' ich das Liedchen klingen

Langsam

p

Hör' ich das Liedchen klingen, das

einst die Liebste sang, so will mir die Brust zer-

springen von wildem Schmerzensdrang. Es

Figura 21 - *Hör ich das Liedchen klingen*, primeira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.124)

treibt mich ein dunk - les Seh - nen hin - auf zur Wal - des -
 höh, dort löst sich auf in Trä - nen mein
 ü - ber - gro - sses Weh.

ritard.

Figura 22 - Hör ich da Liedchen klingen, segunda página.

Fonte: (Schumann, 1841 p.125)

O prelúdio que introduz a décima canção (Figuras 21 e 22) soa introspectivo e melancólico. A música lembra gotas de chuva caindo sobre a superfície de um lago calmo, que também são as lágrimas do poeta.

A melodia sincopada formada pelas sete notas (colcheias pontuadas) da linha superior do piano nos quatro primeiros compassos da introdução antecipa a frase inicial da canção, “*Hör ich das Liedchen klingen das einst die Liebste sang*” (“Quando eu ouço a pequena canção que outrora minha amada costumava cantar”). A segunda frase, “*so will mir die Brust zerspringen, von wildem Schmerzdrang*” (“Eu sinto que meu peito se despedaça, de selvagem e dolorosa opressão”) nasce junto a novas síncopes que fazem contracanto com a linha vocal. Inesperadamente, surge um intervalo de quinta diminuta descendente (réb-sol) dando sensação de instabilidade e amargura à frase musical. O compositor usa ainda os já conhecidos intervalos melódicos de segunda menor, nas notas si³ e dó⁴, nas palavras “*zerspringen*” (“despedaçar”) e “*schmerzdrang*” (“dolorosa pressão”) criando maior tensão ao seu discurso musical. Na frase seguinte, “*Es treibt mich ein dunkles Sehnen, hin auf zur Waldeshöh*” (“Impele-me uma obscura saudade, lá para cima para as alturas do bosque”) as tensões harmônicas são mantidas e a melodia se move até chegar a um perturbador intervalo melódico ascendente de quarta aumentada em “*Waldeshöh*” (“alturas do bosque”). A última frase, “*dort löst sich auf in Tränen, mein übergrosses Weh*” (“E lá se dissolve em lágrimas, a minha enorme dor”) tem um movimento melódico inicial que conduz a uma suspensão para, em seguida, cadenciar em Sol Menor na palavra “*Weh*” (“dolorido”), dando direção ao fluxo harmônico da canção.

A tradução em português escolhida, do poeta Augusto de Lima, é uma transcrição da poesia de Heine. Lima cria outro poema incluindo uma estrofe a mais, ampliando a dor do poeta. Ao lembrar da doce cantiga que sua amada costumava cantar ele se sente cada vez mais aniquilado por uma dolorosa opressão. Um sentimento de comiseração o invade e o desejo intenso de encontrar a felicidade e o amor termina em pranto.

O epílogo da peça se inicia junto com as notas finais da linha vocal, mote que permeia toda a peça. A mesma melodia sincopada da introdução vai se diluindo pouco a pouco até surgir um cromatismo em movimento descendente nos cinco últimos compassos da música. O compositor faz uso de ligaduras nas notas superiores a essa melodia cromática nos três últimos compassos e a canção termina com a nota sol¹ que se mantém, em fermata, soando junto às outras notas ligadas do acorde. O poeta está só no mais triste episódio de sua história.

Pela primeira vez no *Dichterliebe* Schumann introduz o trítono na linha vocal. Considerado como um intervalo de difícil execução no canto, o trítono recebeu o nome de “*diabolus in musica*”⁴⁰. Esse “*diabolus*” ou “*Mephistopheles*” segue perseguindo o poeta, que se sente

⁴⁰ Há o mito de que ele foi assim denominado na Idade Média por causar demasiado efeito de tensão e dissonâncias em melodias, sendo proibido de ser tocado pela igreja católica. Disponível em:

cada vez mais ameaçado. Um medo mórbido o deixa paralisado e incapaz de romper com as tensões que o tempo cria para ele.

A música dessa canção exprime sentimentos como apatia, tristeza, opressão e aniquilamento presentes na vida do poeta, porém, a escala cromática que finaliza a peça, transmite uma pálida imagem de sua redenção.

12. UM MOÇO AMAVA A JOVEM

Um moço amava a jovem
Que a um outro, porém, proferiu;
E o outro gosta de outra
A quem em casamento pediu.
A moça então se uniu
Por despeito com um sujeito
Que no seu caminho surgiu:
Para o jovem não há mais jeito!
É dessas histórias antigas
Que novas sempre são;
E sente quem as vive
Partido o coração.
(MELLO, 1953 p. 18)

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

mf
Ein Jüngling liebt ein

mf

Mäd - chen, die hat ei - nen an - dern er - wählt; der and - re liebt ei - ne

and - re, und hat sich mit die - ser ver - mählt.

Das Mädchen nimmt aus Är - ger den er - sten be - sten

Figura 23 - *Ein Jüngling liebt' ein Mädchen*, primeira página.

Fonte: (Schumann, 1841 p.126)

ri- - tar- - dan- - do
Mann, der ihr in den Weg ge-läufen; der Jüngling ist ü-bel dran. Es

ri- - tar- - dan- - do
ist ei-ne al-te Ge-schich-te, doch bleibt sie im-mer neu; und

ri- - tar- - dan- - do
wem sie just pas-sie-ret, dem bricht das Herz ent-zwei.

ri- - tar- - dan- - do *a tempo*
sf

Figura 24 - *Ein Jüngling liebt' ein Mädchen*, segunda página.
Fonte: (Schumann 1841, p.127)

Após três canções em sequência em tons menores a introdução da décima primeira (Figuras 23 e 24), no tom de Mib Maior, soa divertida e cria uma expectativa de final de história. Durante toda a canção o piano toca um ritmo sincopado na clave de fá, com caráter alegre e, ao mesmo tempo, de galhofa. Esse ritmo me remete às batidas do coração do poeta. Após a

amargura ter sido lançada em sua vida, ele agora vive entre a tristeza e o sarcasmo, debochando de si mesmo. Seu coração bate diferente, em ritmo anárquico, desorganizado e confuso.

A música sincopada com acentos nas semínimas que inicia a composição lembra uma tuba de banda de música que, acompanhada por pratos, toca um dobrado ritmado. A introdução do canto se dá no compasso cinco e tem estilo marcial. Na primeira frase musical, “*Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die hat eine andern erwählt*” (“Um jovem ama uma donzela, mas ela escolheu outro”) o poeta assume ter sido abandonado. Na frase seguinte, “*der andre liebt eine andre, und hat sich mit dieser vermählt*” (“Esse outro ama uma outra e com essa se casou”), ele parece ter esquecido que as bodas vistas recentemente eram da sua amada, tenta raciocinar, mas seu coração está descompassado e lhe causa confusão mental. A partir do vigésimo compasso, a música em ritmo sincopado dá lugar a células rítmicas formadas por quatro colcheias na clave de fá junto a contratempos na clave de sol. Desafortunado, o jovem apaixonado se feriu, pois, essa moça, só por despeito, com outro moço se uniu. Avaliando com lucidez os últimos fatos de sua vida, o poeta parece estar conformado com a perda de sua amada, porém, na última frase do canto, “*und wem sie just passieret, dem bricht das Herz entzwei*” (“E quem acaba de passar por isso, fica com o coração partido em dois”), está indicado um *ritardando* que dá um caráter angustiado a frase musical. Ele ainda se sente magoado.

O epílogo da canção tem início com um poslúdio do piano que, ao retomar o mesmo desenho rítmico inicial, parece estar zombando do sentimentalismo do poeta. Nos últimos seis compassos da composição a cadência subdominante/dominante/tônica vai se repetindo até a música terminar. A história não se encerra aqui.

Pela primeira vez no ciclo, Schumann utiliza um poema de Heine escrita em terceira pessoa para narrar a conhecida e inconfundível história do namorado abandonado. Edméé Brandi se apropria muito bem dessa ideia e parece compreender as intenções do poeta. Ao fazer uso apropriado das rimas, imprime em sua tradução um ritmo muito próximo à composição musical.

No Brasil, Heine parece ter inspirado o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) em seu poema *Quadrilha* (1930):

João amava Teresa que amava Raimundo
 Que amava maria que amava Joaquim que amava Lili
 Que não amava ninguém
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes

Que não tinha entrado na história.
(ANDRADE *apud* FLORENCIO, 2019 p.12).

Ao evocar uma amizade compartilhada entre Heinrich Heine e Carlos Drummond de Andrade através de suas escritas, refleti acerca do movimento entre os sujeitos em suas poesias. Em Heine, o sujeito ora é um moço, ora uma jovem ou apenas um outro e, até mesmo, um certo sujeito; em Drummond, os sujeitos têm identidades próprias: João, Teresa, Raimundo, Joaquim, Lili e até o J. Pinto Fernandes. E no *Amor do Poeta*, quem seria o sujeito? O poeta, não resta dúvida. Quando escreveu esse ciclo, Schumann o fez com as veias poéticas e as habilidades de um poeta-compositor, como se autodenominava. A escrita poética, assim como a escrita musical traduzem pensamentos que não são neutros, trazem a marca e a identidade de quem as escreveu. Seguindo essa linha de pensamento, podemos nos indagar: seria Schumann o sujeito do seu ciclo *Dichterliebe*?

13. EM RADIOSA MANHÃ DE VERÃO

Em radiosa manhã de verão
Caminhando no meu jardim estou.
As flores sussurram e conversam,
E me olham com compaixão:
Não te magoes por nossa irmã,
Homem pálido e acabrunhado.
(HALLER⁴¹)

⁴¹ Disponível em: <https://cantorum.com.br/direcao>. Acesso em 21 de março de 2019.

Am leuchtenden Sommermorgen

Ziemlich langsam

p Am

leuch - ten - den Som - mer - mor - gen geh' ich im Gar - ten her -

um Es flü - stern und spre - chen die

Blu - - - men, ich a - ber wand - le stumm

Figura 25 - *Am leuchtenden Sommermorgen*, primeira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.128)

Es flü - stern und spre - chen die Blu - men, und
 schau mit - lei - dig mich an: Sei uns - rer Schwe - ster nicht
 bö - se, du trau - ri - ger blas - ser Mann.

Langsamer pp
ritard.

Figura 26 - *Am leuchtenden Sommermorgen*, segunda página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p. 129)

Uma introdução de caráter idílico tocada pelo piano, antes mesmo do início da linha vocal nos transporta a uma atmosfera quimérica. Na partitura musical (Figuras 25 e 26), arpejos descendentes na clave de sol são sustentados por uma nota grave na clave de fá. Essa escrita musical preenche toda a canção, transmitindo uma sensação de paz. Ao mesmo tempo

sentimentos de inquietação, que permeiam todo o ciclo, são criados pelas tensões harmônicas usadas pelo compositor.

A primeira frase do canto, “*Am leuchtenden Sommermorgen, geh ich im Garten herum*” (“Em radiosa manhã de verão caminhando no meu jardim estou”) poderia ter sido escrita sem interrupção, porém o compositor insere um tempo de pausa entre os membros da frase. Essa pausa é valorizada pelo piano, que segue com a mesma escrita musical da introdução, dando maior expressão ao trecho. A sensação que temos é de que o poeta está absorto em pensamentos. A tradução de Helma Haller soa natural e bem próxima a coloquialidade da linguagem de Heine, motivo pelo qual a escolhi, alternando-a com as outras mais rebuscadas.

Uma estação inteira se passou desde que o poeta se apaixonou em um maravilhoso mês de maio primaveril. Agora, anestesiado, caminha em um jardim ensolarado de verão. As flores sussurram, conversam e o olham com compaixão. Ele, porém, se mantém calado. Desde o início dessa história de amor, elas o acompanham. Flores miudinhas, rosas e lírios são suas testemunhas ocultas e agora surgem para serenizá-lo. A balada tocada pelo piano com seus arpejos descendentes é o acalanto da rosa. As flores miúdas sabem das suas chagas e a voz vibrante do lírio entoia uma canção que pode ser ouvida através das notas mais agudas dessa balada da flor da terra.

Ao relacionar a música da décima segunda canção do *Dichterliebe* ao *Acalanto da Rosa* (1958) e a *Balada da flor da terra* (1958/60), da série *Canções de Amor*⁴² do compositor Cláudio Santoro⁴³, revelo o sentimento partilhado pelos dois ciclos, o amor. Autor dos textos do ciclo de Santoro, Vinícius de Moraes⁴⁴ foi notabilizado por seus diversos sonetos sobre esse tema como o *Soneto do amor total*, *Soneto do maior amor*, *Soneto da fidelidade*, entre outros. Encontrei visível relação entre o *Soneto da Maioridade* e *Am leuchtenden Sommermorgen* (“Em radiosa manhã de verão”) de Heinrich Heine, criando entre o poeta alemão e o brasileiro remota parceria quando Vinícius nos diz:

O Sol, que pelas ruas da cidade
Revela as marcas do viver humano

⁴² As *Canções de Amor* (1958/60), ciclo composto por Cláudio Santoro com poesia de Vinícius de Moraes, estão agrupadas em duas séries cada uma com cinco canções. A primeira série consta de: *Ouve o Silêncio*, *Acalanto da rosa*, *Bem pior que a morte*, *Balada da flor da terra* e *Amor que partiu*; e a segunda série de: *Jardim noturno*, *Pregão da saudade*, *Alma perdida*, *Em algum lugar* e *A mais doloridas das histórias*. (HUE, 2019)

⁴³ Cláudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) – foi um dos mais inquietos e polivalentes músicos de nosso tempo. Desenvolveu nacional e internacionalmente intensa atividade como compositor, regente e professor. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2021.

⁴⁴ Vinícius de Moraes (1913-1980) – foi um poeta, dramaturgo, jornalista, diplomata, cantor e compositor brasileiro. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/vinicius-de-moraes/>. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

Sobre teu belo rosto soberano
Espalha apenas pura claridade

Nasceste para o Sol; és mocidade
Em plena floração, fruto sem dano
Rosa que enflorou, ano por ano
Para uma esplêndida maioridade

Ao Sol, que é pai do tempo, e nunca mente
Hoje se eleva a minha prece ardente:
Não permita ele nunca que se afoite

A vida em ti, que é sumo de alegria
De maneira que tarde muito a noite
Sobre a manhã radiosa do teu dia.
(MORAES, 2008 p.155)

O sol, que nunca mente, relembra ao poeta a recomendação das flores para que ele não mais se entristeça com a jovem que desabrochou. O tempo passou e a alegria de radiosa manhã de verão é um afago em seu coração. Schumann nos surpreende na última frase da canção, *Sei unsrer Schwester nicht böse, du trauriger blasser Mann* (“Não te magoes por nossa irmã, homem pálido e acabrunhado”), ao criar um encadeamento harmônico inesperado (sol maior/ré maior⁷ com baixo em sol/sol menor/sol b maior⁷/fá maior) no discurso musical final da linha do canto. As flores, íntimas do poeta e irmãs de sua amada, o aconselham a não voltar a pálida tristura da antiga alcova escura. Ele hesita! A canção termina com a mesma melodia da introdução que, sem nenhum indício de amargura, sugere uma possibilidade de libertação ao poeta.

14. CHOREI: SONHAVA E ERA CONTIGO

Chorei; sonhava e era contigo. Estavas
Morta num cemitério, fria, fria ...
E, ao despertar, senti que o pranto, em lavas,
De meus cansados olhos escorria.
Chorei: sonhava e era contigo, rosa;
Havias-me, sem dó abandonado;
E, ao despertar da noite tormentosa,
Tinha o rosto de lágrimas banhado,
Chorei: sonhava, e era contigo, ó linda!
Dizias-me, a sorrir, “como eu te adoro!”
Desperto, e logo numa angústia infinda,
Eis-me a chorar de novo e ainda choro!
(A SEMANA, 1894, p. [?] ⁴⁵)

⁴⁵ Idem

Ich hab' im Traum geweinet

Leise

p
Ich hab' im Traum ge - wei - net,

pp

mir träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te

pp

ritard. *p*
auf, und die Trä - ne floss noch von der Wan - ge her - ab. Ich

ritard.

hab' im Traum ge - wei - net, mir

pp

Figura 27 - Ich hab im Traum geweinet, primeira página.

Fonte: (Schumann, 1841 p.130)

träumt, du ver - liessest mich. Ich wach - te auf, und ich
 wein - te noch lan - ge bit - ter - lich.
 Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träum - te, du wärst mir noch
 gut. Ich wach - te auf, — und noch im - mer strömt mei - ne Trä - nen -
 flut.

Figura 28 - Ich hab im Traum geweinet, segunda página.
 Fonte: (Schumann 1841, p.131)

A partir da décima terceira canção (Figuras 27 e 28), o ciclo adentra o universo do delírio provocando no poeta um estado mental situado entre o sonho e a realidade. Um dia, ao se apaixonar, ele idealizou um amor profundo e de seus olhos escorriam lágrimas que eram

flores. Agora, desiludido, ele sonha: “*Ich hab im Traum geweinet, mir träumte du lägest im Grab*” (“Sonhando chorei, eu sonhei que tu jazias na sepultura”). Schumann inicia essa e a segunda canção (“*Aus meinen Tränen sprissen*”) com a mesma melodia, terminando as frases em intervalos melódicos de segunda menor. Desde o início do ciclo ele usa esse intervalo para expressar a dor do poeta, geralmente entre as notas si e dó. As tensões criadas por intervalos dissonantes ao longo da peça são acrescidas de compassos inteiros em pausa e o piano apenas responde a linha do canto com acordes secos. Os olhos do poeta estão cansados de tanto chorar e as gotas de lágrimas pouco a pouco vão secando de tanta amargura. Seu sonho continua: “*Ich hab im Traum geweinet, mir träumt du verliessest mich*” (“Sonhando chorei, eu sonhei que tu me deixaste”).

A versão da poesia de Heine de Gonçalves Crespo, dá maior intensidade à dor do poeta. Ele foi, sem dó, abandonado, tem o sono atormentado e o rosto de lágrimas banhado. O piano faz um curto interlúdio cuja melodia antecede a linha do canto que repete: “*Ich hab im Traum geweinet, Mir träumte, du wärst mir noch gut*” (“Sonhando chorei, eu sonhei que tu ainda me querias”). A música, que vinha alternando a harmonia entre acordes de mib menor e láb menor, subitamente muda para láb maior criando, na linha vocal, um intervalo de segunda maior entre as palavras *du/wärst*. Essa mudança inesperada de acorde menor para maior parece dar um “tom” de esperança ao poeta. Certa vez, dentro de estranha e rumsa aurora, ele imaginou sua amada a lhe dizer eu te amo, agora sonha com ela sorrindo e dizendo, “*como eu te adoro*”. Ele tem a pálida esperança de que esse amor pode ser recuperado, porém, ao despertar diz: “*Ich wachte auf, und noch immer, Strömt meine Tränenflut*” (“Eu acordei e ainda agora, corre a torrente de minhas lágrimas”). Nos dois últimos versos da versão de Gonçalves Crespo o sofrimento do poeta vai ao extremo, “*Desperto, e logo numa angústia infinda, eis-me a chorar de novo e ainda choro!*” O cenário é de uma tristeza profunda.

Após o final da linha do canto, há um compasso inteiro de pausa. Paira um longo silêncio no ar. Novamente se ouve acordes secos intercalados por pausas expressivas. A música termina. O poeta se sente condenado ao desterro.

15. A NOITE EM SONHOS EU TE VEJO

A noite em sonhos eu te vejo
 Saudar-me, alegre, rindo
 E caio em prantos e me ajoelho
 Beijando teus pèsinhos.

Tens triste o olhar, quando meneias
Loura cabeça linda
E as lágrimas dos olhos teus
Em pérolas deslisam.
Sussurras, suave, um doce nome
E dás-me o ramo do cipreste:
Acordo, então, e o ramo some
E... não sei mais o que disseste.
(MELLO, 1953, p. 21).

Allnachtlich im Traume

p

All - nachtlich im Traume seh' ich dich, und se.he dich

p

freundlich, freund.lich grüssen, und laut aufweinend stürz' ich mich zu

ritard.

dei - nen sü - ssen Fü - ssen. Du

sie.hest mich an weh - mü - tig - lich und schut - telst,

Figura 29 - *Allnächtlich im Traume*, primeira pagina.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.132)

schüttelst das blon - de Köpfchen; aus dei - nen Au - gen schleichen sich die

ritard. Per - len - Trä - nen - tröpf - chen. *pp* Du

sagst mir heim - lich ein lei - ses Wort, und gibst mir den

Strauss, den Strauss von Cy - pres - sen. Ich wa - che auf, und der

Strauss ist fort, und's Wort hab' ich ver - ges - sen.

Figura 30 - *Allnächtlich im Traume*, segunda página.

Fonte: (Schumann 1841, p.133)

A décima quarta canção (Figuras 29 e 30) tem uma estrutura parecida com a décima primeira. Também escrita em compasso binário (2/4), tem a tonalidade maior e ritmo sincopado. A diferença está nas síncopes que agora surgem na clave de sol e não na clave de fá. A peça está dividida em três seções. Na primeira, pausas na linha do canto fragmentam as duas

primeiras frases. A terceira frase muda, inicialmente, para compasso ternário (3/4). A presença de semicolcheias cria a sensação de que o andamento acelerou. O compasso volta a binário (2/4) e, ao surgir uma linha melódica em ritmo pontuado, a frase termina em *ritardando*. O piano, dando continuidade à linha vocal, segue com um curto interlúdio, antes da próxima seção. Essa estrutura musical se repete por mais duas vezes, com uma pequena variação no final da canção.

Delirando o poeta volta a sonhar, “*Allnächtlich im Traume seh’ ich dich*” (“Todas as noites no sonho te vejo”), traduzido por Edmée Brandi como “A noite em sonhos eu te vejo”. Os sonhos se repetem, em meio a devaneios, ele imagina a amada feliz, porém, ao se ajoelhar e beijar seus pezinhos, cai em prantos permanecendo amargurado. Dos tristes olhos da donzela, deslizam lágrimas em pérolas. Ela sussurra um doce nome e lhe dá um ramo de cipreste. Ele acorda, o ramo sumiu, e o sonho, o esquecimento levou.

O coração do poeta ainda bate sincopado, ele parece sufocado, respira com esforço ao mesmo tempo em que tem a fala apressada. Antes da música terminar, o piano faz um curto comentário sarcástico, porém tímido, sobre o seu destino.

Nesse momento do ciclo, acho importante falar sobre a personagem oculta dessa história, a amada do poeta. Na sexta canção ela é comparada a Madona, retratada na obra do pintor renascentista italiano Sandro Botticelli com cabelos dourados e tez branca. No sonho do poeta, ela tem triste o olhar quando lhe meneia a “*loira cabeça*” (“*blonde Köpfchen*”). Fato é que ela já não lhe lembra mais aquela mulher doce, inocente e idealizada como um ser imaculado. Sua musa inspiradora, há muito tempo, tornou-se em uma víbora cruel que o traiu e que a um outro preferiu. Suas amigas, as flores, o aconselharam a não se magoar por *ela, ele*⁴⁶ porém chora.

16. POR VEZES DE UMA LENDA MYSTERIOSA

Por vezes de uma lenda misteriosa
Surge uma branca mão abençoada,
Mão que me guia e leva carinhosa
A uma terra encantada.
Terra do sonho incógnita paragem!
Vejo ali nos poentes magoados
As flores que entre beijam-se na aragem
Como seres amados.
Toda paisagem se polvilha de ouro;
Cantam as fontes murmuras e quérulas,
Cantam as arvores em coro
Num marulho de pérolas.

⁴⁶ Grifo meu.

São cantigas de amores nunca ouvidas
De nós outros mortaes e sonhadores;
Estas sim, de nós outros não sabidas,
São cantigas de amores
Ah! Quem me dera me prendesse um dia
Aquella branca mão abençoada,
Livre de dores, cheio de alegria,
Nessa terra encantada!
Mas a terra transmuda-se em deserto
De solidão, inhospito e medonho,
Pois essa terra esvae-se, mal desperto,
Como as nevas de um sonho.
(A SEMANA, 1894, p.[?]⁴⁷).

⁴⁷ Idem.

Aus alten Märchen

Lebendig

Aus al - ten Mär - chen
 winkt es her - vor mit wei - sser Hand, da singt es und da klingt es von
 ei - nem Zau - ber - land; wo bun - te Blu - men blü - hen im gold' - nen A - bend -
 licht, und lieb - lich duf - tend glü - hen, mit bräut - lichem Ge - sicht;

Figura 31 - *Aus alten Märchen*, primeira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.134)

und grüne Bäume

sin - gen ur - al - te Me - lo - dein, die Lüf - te heim - lich

klin - gen, und Vö - gel schmettern drein;

und Ne - bel - bil - der stei - gen wohl aus der Erd' her.

vor, und tan - zen luft - gen Rei - gen im wun - der - li - chen Chor; und

Figura 32 - *Aus alten Märgen*, segunda página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.135)

blau - e Fun - ken bren - nen an je - dem Blatt und Reis, — und

ro - te Lich - ter ren - nen im ir - ren, wir - ren Kreis; — und lau - te Quellen

bre - chen aus wil - dem Marmor - stein, und selt - sam in den Bä - chen strahlt

fort der Wi - der - schein. — Ach! — Ach!

Mit innigster Empfindung

Ach, könnt' ich dort - hin kom - men, und dort mein Herz er -

Figura 33 - *Aus alten Märchen*, terceira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.136)

freuh, und al - ler Qual ent - nom - - men, und frei - und se - lig
sein! Ach! je - nes Land der Won - ne, das seh' ich oft - im
Traum, doch kommt die Mor - gen - son - ne, zer - fließt's wie ei - tel
Schaum, - zer - fließt's wie ei - .tel Schaum. *a tempo*

Adagio

p *pp*

fz.

Figura 34 - *Aus alten Märchen*, quarta página.
Fonte: (Schumann, 1841 p.137)

Do universo do delírio, o poeta passa a viver um momento de êxtase e fantasia na décima quinta canção (Figuras 31, 32, 33 e 34). O prelúdio, tocado pelo piano, tem um caráter

épico e introduz com clareza a saga pela qual o nosso herói vai atravessar. Nesse momento do ciclo tomo a liberdade de chamar o poeta de herói devido à sua coragem de, após ter vivido uma infeliz história de amor, estar pronto a embarcar em uma viagem fantástica, mesmo que apenas na sua imaginação.

O primeiro verso da poesia, na tradução de Fontoura Xavier, fala de uma branca mão abençoada que leva o poeta a uma terra encantada de onde ele passa a narrar uma lenda misteriosa. Em tom de fábula música e poesia se unem em uma narrativa que vai de utópica a factual em um piscar de olhos.

Na maior canção do ciclo e última que fala de flores Schumann encontrou nas oito estrofes da poesia de Heine solo propício para expressar, através de uma música que transita entre a leveza e a dramaticidade, os sentimentos íntimos do poeta.

A composição musical está dividida em três seções e uma coda, todas divididas por interlúdios. Na primeira o tema apresentado no prelúdio tocado pelo piano surge na linha vocal (c. 9-24). O poeta dá voz a sua fantasia com um relato sobre uma história fantástica. A segunda seção começa com um interlúdio (c. 25-36). Homem e natureza, componentes da mesma substância inteligível, se identificam. Outro interlúdio separa a segunda da terceira seção (c. 37-64). Figuras encantadas surgem na paisagem que se polvilha de ouro, as árvores cantam em coro e, num marulho de pérolas, as fontes cantam murmuradas e quérulas. As duas frases do canto, “*und laute Quellen brechen, aus wildem Marmorstein*” (e fontes barulhentas arrebatam o mármore pétreo selvagem) e “*und seltsam in den Bächen strahlt fort der Widerschein*” (e estranhamente no riacho se irradia o clarão), quando Schumann pela segunda vez no ciclo faz uso do trítone na linha vocal (c. 57-61), introduzem a coda (c. 65). Há uma quebra no discurso musical da canção a partir do compasso 69 com a indicação *Mit innigster Empfindung* (com profunda sensibilidade), feita na partitura pelo compositor, que se refere a maneira como deve ser cantada a parte final da peça. O poeta, em um lampejo de memória, volta a concretude do mundo real e o mundo de fantasia no qual viveu por um átimo se dissipa repentinamente. Ele desperta do sonho fantástico, volta a realidade e a terra encantada transmuta-se em deserto inóspito e medonho.

Um poslúdio com o tema inicial da canção, em subtração, deixa em suspense qual rumo o poeta vai seguir.

17. FLORESTA AFÓRA, ALÉM, NO ENCONTRO DAS ESTRADAS

Floresta afóra, além, no encontro das estradas,
Suicidas, sem descanso,
Agitam-se no horror das covas profanadas.

Perto uma flor azul desabrocha de manso:
 Dão-lhe o nome de flor das almas condenadas.
 Certa vez, eu lá fui. A noite estava fria;
 O espaço mudo estava.
 A' beira de uma cova a flor azul tremia;
 E entre nuvens de crepe a lua, que passava,
 Derramava-lhe entorno a sua luz sombria.
 (A SEMANA, 1894, p.[?]⁴⁸)

Para fazer a transição entre as duas últimas canções do *Dichterliebe*, escolhi um dos últimos poemas escritos por Heine no “*Lyrisches Intermezzo*” (1824), “*Am Kreuzweg wird begraben*” (“Enterrado no caminho da cruz”). A versão para o português “*Floresta afóra, além, no encontro das estradas*” é de Francisca Júlia da Silva⁴⁹.

O poeta, ao acordar de seu sonho extasiante, se vê em uma encruzilhada. Passa a viver num mundo de fantasias ou segue adiante, encarando a realidade?

Ele está cansado, para, suspira e pensa que poderia ter permanecido na terra encantada, ter entrado em uma floresta e lá ficado para sempre. Talvez seja melhor mesmo viver com as árvores, a natureza tem a capacidade de acalmar a vida da gente. Ele, porém, não consegue mais sentir-se sereno como naquele maio primaveril onde flores desabrochavam e rouxinóis cantavam. Pensamentos dissonantes o atormentam, ele volta a delirar e em sua mente: “suicidas, sem descanso, agitam-se no horror das covas profanadas”. Em meio a essa lúgubre paisagem, a visão de uma flor azul⁵⁰ lhe traz de volta ao mundo real e a ter esperança de, talvez um dia, encontrar paz para seu espírito e voltar a sonhar novamente. O momento é fugaz pois o inverno chegou. Em seu coração, em uma noite fria “entre nuvens de crepe a lua, que passava, derramava-lhe em torno a sua luz sombria”.

18. AS VELHAS E MÁS CANÇÕES

As velhas e más canções,
 os sonhos maus e doídos,
 sepultaremos agora;
 Tragam um grande caixão

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Francisca Júlia da Silva (1871-1920) – poetisa brasileira, paulista, escreveu para o *Correio Paulistano* entre outros periódicos. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/francisca-julia-da-silva/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

⁵⁰ Um dos símbolos mais emblemáticos atribuídos ao romantismo alemão em sua vertente mítico-filosófica, a ideia-imagem da “Flor Azul” aparece pela primeira vez no romance *Heinrich von Ofterdignen*, do poeta Novalis (1772-1801). Nele, a “Flor Azul” é ardentemente buscada por um poeta medieval, mas nunca é encontrada “fisicamente”. (GARCEZ, 2012)

⁵¹ Há uma planta de origem europeia, *Vergissmeinnicht* (Não-me-esqueças), que possui flores pequenas de variadas cores, sendo a flor azul a mais comum. Não-me-esqueças conta com um significado que fala de inquietude por um amor não correspondido. Disponível em: <http://qual-significado.blogspot.com/2018/06/significado-de-flor-miosotis.html>. Acesso em 23 de janeiro de 2021.

Lá dentro porei muitas coisas
o que ainda veremos.
O caixão deverá ser maior
que o barril de Heidelberg.
Tragam um leito mortuário,
com pranchas grossas e firmes;
precisa ser ainda mais logo
do que a ponte sobre o Mainz.
Procurem doze gigantes,
maiores e muito mais fortes
que o potente Cristovão
do Domo de Colônia, no Reno.
Eles deverão carregar o caixão,
desce-lo fundo ao mar;
pois a um caixão tão grande
cabe uma tumba enorme.
Sabem vocês por que o caixão
são tão grande e tão pesado?
Sepulto ali meu amor
com toda a minha dor.
(HALLER⁵²)

⁵² Disponível em: <https://cantorum.com.br/direcao>. Acesso em 21 de março de 2019.

Die alten, bösen Lieder

Ziemlich langsam

Die al - ten bö - sen Lie - der, die
 Träu - me bö - s' und arg, die lasst uns jetzt be - graben, holt ei - nen grö - s - sen
 Sarg. Hin - ein leg' ich gar manches, doch sag' ich noch nicht
 was; der Sarg muss sein noch grö - s - ser wie's Hei - delber - ger Fass. Und
 holt ei - ne To - ten - bah - re und Bret - ter fest und dick; auch muss sie sein noch

Figura 35 - *Die alten, bösen Lieder*, primeira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.138)

län - ger, als wie zu Mainz die Brück'. Und holt mir auch zwölf

Rie - sen, die müs.sen noch stär - ker sein, als wie der star - ke

Chri - stoph, im Dom zu Cöln am Rhein. Die sollen den Sarg fort.tragen, und

senken ins Meer hin.ab; denn solchem grossen Sarge ge.bührt ein grosses Grab.

Wisst ihr, warum der Sarg wohl so gross und schwer mag sein? — Ich

Figura 36 - *Die alten, bösen Lieder*, segunda página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.139)

Adagio

senkt' auch mei.ne Lie - be und mei.nen Schmerz hin - ein.

p

Andante espressivo

ritard.

Figura 37 - *Die alten, bösen Lieder*, terceira página.
 Fonte: (Schumann, 1841 p.140)

A décima sexta canção (Figuras 35, 36 e 37) começa com uma curta introdução tocada pelo piano que executa um salto entre uma apojetura curta (si²/fá²/ré³) e um si¹ na clave de fá.

Juntos são sustentados por uma fermata em um acorde que define a tonalidade de Si menor para a primeira parte da composição. Oitavas pontuadas e acentuadas, em intervalos de quarta e quinta descendentes, respectivamente, anunciam o fim dessa história, que está prestes a terminar. A tonalidade menor unida à escrita musical cria um efeito dramático e imponente ao início da peça (c. 1-3.1). A música do piano que segue sugere o caminhar do poeta que, mesmo frente as agruras da vida, se mantém firme.

O tema principal da canção, previamente apresentado pelas oitavas pontuadas, “*Die alten böser lieder, die träume bös’ und arg, die lasst uns jetzt begraben*” (“As velhas e más canções, os sonhos maus e doídos, sepultaremos agora”), é a solução encontrada pelo poeta para eliminar a dor que dilacera seu coração. Todos os seus sonhos caíram por terra. Paralisado por uma queda que o levou ao chão é tomado por pensamentos fúnebres. Quer enterrar suas canções, seu passado, suas tristes ilusões. O tema termina com a frase “*holt einen grossen Sarg*” (“tragam um grande caixão”). O poema de Heine repete cinco vezes a palavra “*Sarg*” (caixão). O poeta é frágil, sensível e a visão dos suicidas em covas profanadas lhe trouxe a ideia da morte.

Uma variação do tema principal surge do décimo primeiro para o décimo segundo compasso e os saltos de oitava do início da obra se transformam em um intervalo melódico descendente de sétima menor, aumentando as tensões na harmonia vocal (c. 12). O poeta quer colocar um ponto final ao drama existencial em que vive e ao dizer, “*Hinein leg ich gar Manches, doch sag ich noch nicht wass*” (“lá dentro porei muitas coisas, o que ainda veremos”) parece pensativo. Quer apagar as lembranças ruins que traz consigo.

O piano volta a atacar oitavas, na clave de fá que acompanham, solenemente, o canto do poeta. Tão grande é o seu pesar que ele o compara ao tamanho do barril de Heidelberg⁵³ e a extensão da ponte sobre o Mainz⁵⁴. Assustado, delira e se vê dentro de um caixão acompanhado por todos os fantasmas que o assombraram durante o tormento que viveu. O caixão tem o peso da sua infelicidade e o poeta procura quem possa carrega-lo: “*Und holt mir auch zwölf Riesen, die müssen noch stärker sein, als wieder starke Christoph, im Dom zu Cöln am Rhein*” (“Procurem também doze gigantes, maiores e muito mais fortes que o potente Cristovão do Domo de Colônia, no Reno”). A maneira como Schumann delineou essa frase na linha vocal, sustentada por oitavas na clave de fá em cima de um acorde de fá# maior arpejado, é impactante

⁵³ Barril de Heidelberg – esse famoso barril de vinho se encontra nas caves do Castelo de Heidelberg, construído em 1751, o enorme tonel tem oito metros e meio de largura e possui capacidade para 220.000 litros de vinho. Disponível em: <https://www.viajoteca.com/castelo-de-heidelberg/>. Acesso em: 18 de dezembro de 2020.

⁵⁴ Heuss Ponte Theodor – é uma ponte em arco sobre o rio Reno que liga Mainz-Kastel bairro de Wiesbaden, capital do estado de Hesse e da Renânia-Palatinado capital do estado de Mainz. A principal extensão da ponte é de 102,94 metros de comprimento. Disponível em: [https://pt.qaz.wiki/wiki/Theodor_Heuss_Bridge_\(Mainz-Wiesbaden\)](https://pt.qaz.wiki/wiki/Theodor_Heuss_Bridge_(Mainz-Wiesbaden)). Acesso em: 18 de dezembro de 2021.

e o primeiro climax da canção (c. 31.4-35). A imagem do Domo de Colônia e do rio Reno voltam à memória do poeta. A sombra colossal da catedral ainda paira no ar como um espectro aterrorizante. Espíritos malfazejos voltam a aterrorizá-lo. Nesse ponto da peça a marcha que o piano vinha executando simbolizando o caminhar do poeta dá lugar a acordes acentuados que vão culminar, logo em seguida, em um segundo clímax (c. 39), uma fermata apoiada por um acorde de sétima da sensível de lá menor que revela o mergulho do caixão ao fundo do mar. Em seguida a essa dissonância, um acorde de sétima da sensível de si menor dá voz ao poeta, que volta a falar de um grande caixão (“*grossen sarge*”) e uma grande sepultura (“*grosses Grab*”). A tonalidade da canção, Si menor, imprime à penúltima frase do canto escrita em tessitura grave, uma dramaticidade espantosa quando o poeta questiona, “*Wisst ihr warum der Sarg, so gross und schwer mag sein?*” (“Sabem vocês porque o caixão é tão grande e tão pesado?”). Dois acordes maiores de quinta da dominante, respectivamente si maior⁷ e ré maior⁷, apoiam essa frase e a decisão do poeta de não olhar mais para trás. Ele que conviveu com suas sombras mergulhando fundo no calabouço de seu ser, percebe que chegou o momento de seguir em frente. Para a última frase da canção há uma indicação de *adagio* na partitura quando o poeta fala, “*Ich senk auch meine Liebe und meinen Schmerz hinein*” (“Sepulto ali meu amor, com toda a minha dor”). As lembranças de ter vivido uma história de amor mal sucedida ainda ecoam tristemente em sua mente, porém, o estado de choque que o deixou anestesiado por essa fatalidade parece estar se diluindo em sua memória. Já não há mais espaço para o espanto em sua caminhada nem motivos para nadar contra a corrente. As velhas e más canções estão sepultadas. As águas do rio, que correm para o mar, lavam sua alma e levam com elas a dor e seu imenso amor não correspondido. Schumann escreve um encadeamento harmônico para esse final da linha do canto, usando acordes maiores (sol maior⁷/dó maior/fá#maior⁷/sol maior), criando um efeito sonoro que reflete a libertação do poeta.

Assim como a última frase da primeira canção termina em uma suspensão, a última frase da última canção termina suspensa em um acorde de dó# diminuto com sétima maior (segundo grau de Si menor) seguido pela quinta da dominante de Si Maior que dá espaço ao epílogo do *Dichterliebe*.

O poslúdio tem início com o andamento *andante espressivo* e o tema da canção *Em radiosa manhã de verão* volta a soar lindamente dando início ao fim de uma triste, porém linda história de amor. É uma canção sem palavras que revela novos sentimentos do poeta. Finalmente ele escutou o conselho das flores e se sente livre da mágoa pelo amor não correspondido. O destino não lhe permitiu concretizar esse amor e ele agora, sem culpa, pode dizer: não guardo rancor (“*ich grolle nicht*”).

Há uma clara referência a última peça do *Kinderszenen Op. 15, Der Dichter spricht* (O Poeta fala) (c. 59-60) no epílogo da obra (cf. ANEXO D, p.164fi). É Schumann que fala, para além das palavras, sobre a redenção do poeta ao encontrar o mar em uma radiosa manhã de verão.

Toda a vida e música de Robert Schumann foi associada a poesia e textos literários. Nas suas canções, dos primeiros aos últimos trabalhos (1827/1852), ele nos mostrou como foi possível converter e transformar sua obra para piano em obra vocal. Eric Sams menciona em seu livro *The Songs of Robert Schumann* que o coração e a força dos ciclos de canções de Schumann está no compartilhamento da melodia entre voz e piano (SAMS, 2011).

Ao apresentar os diálogos entre música e poesia no *Dichterliebe*, tive como intenção delinear e iluminar o processo criativo do compositor, como menciona o barítono americano Thomas Hampson a respeito de sua interpretação do ciclo em questão⁵⁵ e, de acordo com o barítono alemão Fischer-Dieskau, elucidar a expressão musical do compositor.

⁵⁵ Disponível em : <https://hampsongfoundation.org/resource/a-great-song-work-notes-on-the-genesis-of-schumanns-dichterliebe/> Acesso em 3 de junho de 2021.

5. RELATO DE EXPERIÊNCIA

Essa pesquisa de mestrado se iniciou com a busca pelas traduções para o português dos poemas de Heinrich Heine usados por Robert Schumann no ciclo de canções *Dichterliebe Op. 48*. O livro *Heine, hein?* (2011), do escritor carioca André Valias aponta que no século XIX o consagrado escritor Machado de Assis foi admirador declarado de Heine e verteu poemas para o português a partir de traduções francesas. Comecei a procurar por traduções da obra de Heine feitas por Machado de Assis em algumas bibliotecas da cidade do Rio de Janeiro. A primeira biblioteca visitada foi a Biblioteca Nacional e, apesar de não ter obtido êxito imediato, encontrei o livro *Machado de Assis, tradutor e traduzido* (2012). À medida que continuava minha pesquisa, meu interesse e expectativa em encontrar essas traduções aumentava. Na UERJ encontrei o livro referido, sobre Assis como tradutor, que serviu apenas para me informar que ele havia traduzido o poema *As Ondinas* de Heine. Nessa biblioteca havia outro livro sobre o poeta e escritor brasileiro intitulado *Para traduzir o século XIX* (2004). Nesse livro encontrei uma citação de Machado de Assis que argumenta: “daqui o nascimento de uma entidade; o tradutor dramático; espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha. Ainda mais essa”. (ASSIS, apud LOURENÇO 2004, p. 76). A metáfora criada por Assis nos relata a difícil tarefa do tradutor que ao trazer para sua língua nativa as ideias de uma língua estranha, necessita estar a serviço do idioma original. No capítulo três desse trabalho abordo com detalhes o tema tradução/versão, amplamente debatido por teóricos como o escritor e poeta brasileiro Haroldo de Campos.

Longe de desistir de minha busca imaginei que talvez pudesse encontrar material para minha pesquisa no Real Gabinete Português de Leitura. Após uma visita ao local, acabei por descobrir que sobre Machado de Assis como tradutor lá não havia nada. A partir de então não foi difícil dar o próximo passo: Academia Brasileira de Letras (ABL). Na biblioteca da ABL procurei traduções do alemão para o português, feitas por ele para o *Buch der Lieder* (“Livro das Canções”) de Heinrich Heine, meu objeto de estudo. Não fui muito feliz nesse primeiro dia de pesquisa. Alguns dias depois, recebo um telefonema do bibliotecário da instituição dizendo ter encontrado o material que eu procurava. Fiquei muito empolgado com a mensagem recebida e, ao mesmo tempo, curioso para saber se o material era exatamente o que buscava. Ao voltar à biblioteca, examinei o livro cuidadosamente separado para mim. Em seu conteúdo, haviam diversos exemplares da revista *A Semana*, que circulou no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Nesses exemplares, encontro setenta poemas traduzidos para o português da seção *Lyrishes Intermezzo* (Intermezzo Lírico), parte da obra *Buch der Lieder*. As traduções não

eram as tão esperadas feitas por Machado de Assis, mas sim de seus contemporâneos. Deste livro o poeta brasileiro traduziu somente o prólogo, os outros poemas foram postos em verso por poetas como Lúcio de Mendonça, Gonçalves Crespo, Fagundes Varela, Raul Pompéia (1863-1895), Francisca Júlia da Silva (1871-1920), entre outros. Encontrar esse material tão raro e de grande relevância para a literatura brasileira foi muito importante para minha pesquisa. A partir do estudo mais detalhado dessas traduções comecei a pensar em como criar meu produto artístico audiovisual.

Ao analisarmos as traduções, eu e a minha orientadora percebemos que se tratavam de versões dos poemas em alemão. No livro *Heine, hein?* (2011), já havia encontrado versões bem elaboradas de alguns poemas de Heine, que preservavam no nosso idioma o impacto e criatividade originais. Entrar em contato no início da minha pesquisa com esse livro, foi de grande importância para definir as traduções dos poemas que iria interpretar antes de cantar as canções do *Dichterliebe*.

Ao mesmo tempo em que manuseava esse material, já havia encontrado, no site do *Colegium Cantorum*⁵⁶, um trabalho minucioso de tradução feito por Helma Haller. Não tardei a entrar em contato com a maestrina curitibana para saber mais sobre seu trabalho como tradutora. Informei a Helma que era cantor lírico, cursando mestrado em música, que meu projeto era sobre o *Dichterliebe* e que havia encontrado, na internet, traduções dela dos textos de Heine. Perguntei-lhe o que a havia motivado a traduzir esses textos. Helma me relatou que, por ter origem alemã, sempre teve muito interesse em traduzir poemas e textos de obras musicais do alemão para o português, dizendo que a tradução dos textos do *Dichterliebe* havia sido encomendada por um colega que estava preparando essa obra tendo publicado o resultado final do trabalho. Comentei que também achava tradução algo muito complexo, difícil mesmo de ser feito. Por esse motivo, lhe perguntei se ela havia buscado adaptar os textos para que houvesse um melhor entendimento dos poemas na língua de chegada, o português. Helma me respondeu que sua tradução tinha a intenção de ser fiel ao alemão. Cada linha da poesia de Heine estava traduzida na mesma linha do português para que o leitor com texto em mãos, pudesse, na medida em que ouvisse a canção, identificar o sentido do que estava sendo cantado. Relatou-me finalmente que, para se fazer uma tradução coerente era preciso ter os dois idiomas, o de saída e o de chegada, como língua materna.

⁵⁶ *Colegium Cantorum* - Disponível em: <https://www.cantorum.com.br/>. Acesso em 23 de junho de 2019.

Após essa entrevista com Helma Haller, percebi que precisava começar a colocar em prática o embrião do que viria a ser meu produto artístico final do curso de mestrado: a interpretação de um texto, aliada a uma canção.

No início do primeiro período do ano letivo de 2019, fui convidado pela Prof^ª. Dr^ª. Doriania Mendes⁵⁷ para dar uma palestra ilustrada sobre o *Dichterliebe* para os alunos da disciplina Repertório Vocal I. Tive então a primeira oportunidade de experimentar uma execução aproximada do que eu imaginava como produto final do meu mestrado: o ciclo das canções precedido pela leitura dramática dos poemas. Como não teria tempo suficiente para abordar mais profundamente o *Dichterliebe*, adotei um método que me pareceu bem eficaz: das dezesseis canções do ciclo, selecionei oito, as quais eu mesmo cantei, com a colaboração da pianista Eliara Puggina. Exemplifiquei as canções restantes com uma gravação do barítono alemão Dietrich Fischer-Dieskau com o pianista austríaco Alfred Brendel (1931). Dos poemas relativos a cada canção, escolhi algumas versões em português que encontrei na Academia Brasileira de Letras, algumas de Helma Haller e uma de André Valias. Além das canções precedidas pelos poemas criei um ciclo somente com as dezesseis poesias de Heine. Para que esse ciclo de textos, traduções e versões não ficasse muito longo e cansativo, distribuí entre os alunos uma versão feita por André Vallias e sete poemas dos poetas brasileiros do século XIX, enquanto eu mesmo lia duas ou três frases pinçadas dos outros poemas, estes traduzidos pela Helma Haller. Ocorreu-me a ideia de selecionar frases que sintetizassem os poemas completos, a fim de não ultrapassar o tempo destinado para a palestra. A ideia funcionou muito bem, tanto que a utilizei em um concerto realizado em 2019, na Sala Cecília Meireles, onde cantei a canção *Meerfahrt* (“Viagem Marítima”) de Johannes Brahms, também como texto de Heinrich Heine, tendo obtido excelente resultado com essa estratégia. Nesse relato de experiência, gostaria de dar uma sugestão aos alunos de canto que venham a estudar obras em língua estrangeira e que não sejam fluentes no idioma: ao utilizarem traduções ou versões do texto da canção a ser estudada, para melhor compreensão da partitura em estudo, seria interessante separar uma ou duas frases do mesmo e memorizá-la. Esse recurso funciona muito bem no momento da execução da obra, auxiliando-o na sua interpretação.

A partir do contato com a obra de Heine, resolvi criar oportunidades para experimentar interpretações de suas poesias, no intuito de ir me preparando para a interpretação dos textos do *Dichterliebe*. A primeira experiência se deu em um sarau, no Centro de Estudos Ana Kfour

⁵⁷ Doriania Mendes faz parte do Departamento de Canto e Instrumentos de Sopro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) – Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4278625Z6>. Acesso em 2 de abril de 2021.

(CEAK) onde criei o *Exercício número 1*,⁵⁸ que consistia na interpretação cênica da versão do poema *Die Beiden Grenadiere* (Os Dois Granadeiros), feita por André Valias. Nessa apresentação, usei um trecho cantado da *Marsellaise*, para contextualizar a encenação, já que Schumann havia usado um trecho do hino francês na sua composição. Meses depois, ao se aproximar o final do primeiro período do curso de mestrado, criei o *Exercício número 2*⁵⁹, com o mesmo texto de Heine, acrescentando agora a música de Schumann composta para esse poema. O exercício foi apresentado na VI Jornada PROMUS.

Entre os escritores e poetas brasileiros que traduziram Heinrich Heine, além dos poetas do século XIX que encontrei na ABL e André Valias, encontrei ainda algumas traduções do escritor brasileiro Geir Campos⁶⁰ no livro *Poesia Alemã* (1960). No prólogo desse livro, intitulado *Quase uma desculpa*, Campos comenta que “a presente antologia da *Poesia Alemã* traduzida no Brasil, que, a par do espírito dos poetas alemães, também propiciará ao leitor uma ideia da maneira e o critério dos tradutores brasileiros” (CAMPOS 1960, p.19).

No índice geral do livro encontrei uma seção dedicada a Heinrich Heine com alguns de seus poemas, do *Lyrisches Intermezzo*, traduzidos por diversos autores brasileiros. Dentre eles, uma tradução de Edmée Brandi de Souza Mello, do poema *Im wunderschönen Monat mai*, que vem a ser o primeiro musicado por Schumann no ciclo *Dichterliebe*. Vale ressaltar que já havia encontrado o nome de Edmée Brandi em arquivos da biblioteca da ABL. Volto a essa biblioteca no intuito de aprofundar minha pesquisa e encontro o livro *Intermezzo de Heine, Tradução em Verso* (1953) da referida autora. Nesse livro, ela não somente traduz para o português alguns poemas do *Lyrisches Intermezzo* como escolhe exatamente os dezesseis poemas que Schumann musicou para o *Dichterliebe*. Isso era exatamente o que eu procurava!

A esta altura tinha em mãos três traduções/versões dos poemas de Heine para o ciclo de Schumann: a tradução livre de Helma Haller, as versões dos poetas brasileiros do século XIX e a tradução de Edmée Brandi, fiel ao original alemão e à inspiração do poeta, além de alguns poemas isolados traduzidos por André Valias e Geir Campos. Porém uma dúvida persistia: qual destes textos utilizar para meu trabalho audiovisual final, junto ao ciclo de canções *Dichteliebe*?

⁵⁸ Apresentação do Exercício número 1 - Disponível em: <https://vimeo.com/331129094>. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

⁵⁹ Apresentação experimental do exercício número 2 – por conta da pandemia de COVID-19 não foi possível adquirir o vídeo original filmado na VI Jornada PROMUS. Por esse motivo resolvi produzir uma filmagem conceitual desse exercício Disponível em: <https://youtu.be/Fq859G2qs8c>. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

⁶⁰ Geir Campos (1924-1999) – foi um poeta, escritor, jornalista e tradutor brasileiro. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/geir-campos>. Acesso em 04 de julho de 2020.

Passei a fazer uma série de estudos concentrados na interpretação cênica me preparando para estar diante de uma câmera de filmagem. A possibilidade de unir a música ao teatro sempre me fascinou. Desde o início de meus estudos musicais na infância, passando pelos estudos teatrais na adolescência, esse é um tema que me instiga até hoje. Como já havia feito uma apresentação interpretando uma poesia de Heine no CEAK, busquei me aprofundar, participando de cursos intensivos sobre a interpretação para o audiovisual com a professora Ana Kfourri. O primeiro *workshop* que fiz, *Deixar a imagem falar* (2019), tinha como proposta pensar e praticar a atuação para o audiovisual partir do estímulo da imagem como um atrito entre corpo, voz, silêncio e espaço. Trabalhei questões corporais com outros atores tais como potência e esvaziamento⁶¹, e processos de compreensão de como “deixar o texto falar” e não querer falar por ele. A partir de um texto proposto, criei uma cena com o ator Lucas Miranda, fomos avaliados pela diretora e partimos para uma prática de gravação audiovisual. O processo foi demorado, bem elaborado e minucioso, mas o resultado final foi bastante profícuo⁶². O segundo *workshop* [IN]QUIETUDE (2019), visava a criação de breves cenas para o audiovisual sem texto. Segundo Ana Kfourri: “embora um texto, um poema, um canto ou outra invenção textual possa ser uma inspiração, o estímulo vem de campos semântico-subjetivos [in]quietos e do silêncio das palavras: o estranho, o poético, o lúdico, o patético, o trágico”.(KFOURI, 2019, anotações colhidas durante as aulas). Como resultado desse segundo trabalho, criei uma cena-imagem de cinco minutos, sem texto. Nessa cena, filmada com duas câmeras, algo acontecia, desestabilizando uma possível quietude⁶³. Assim como na música, também na cena, o silêncio pode ser [des]estabilizador potencializando uma imagem estudada, pensada, imaginada, inventada. O resultado desses trabalhos com Ana Kfourri foi de grande importância no sentido de pensar interpretação, corpo e voz para filmagem. Pude sentir claramente que estava trilhando o caminho certo para, posteriormente, interpretar os textos que viria a escolher unindo-os às canções do *Dichterliebe*.

Além dos estudos direcionados à interpretação musical e cênica que vinha realizando, dentro e fora do âmbito universitário, as disciplinas cursadas no programa PROMUS de Pós-graduação como Metodologia de Pesquisa Aplicada em Música, Oficina de Desenvolvimento

⁶¹ “A potência de um eu vazado é justamente a de ser ele um eu atravessado, esburacado, sem contornos definidos ou definitivos, absolutamente sem essência a ser encontrada ou conteúdo revelador de alguma verdade. Ao mesmo tempo, e justamente por ser fissurado, explodem nele intensidades, forças elementares que transitam dentro-fora, que tanto escapam quanto captam, de alguma maneira – cores, formas, afetos, lembranças, sonoridades – forças em trânsito, que se esvaem, que afloram também, fora-dentro” (KFOURI, 2014 p.176)

⁶² Apresentação de Cena 1 CEAK Disponível em: https://youtu.be/_0qprcVKOM. Acesso em 16 de fevereiro de 2021.

⁶³ Apresentação de Cena 2 CEAK - Disponível em: <https://youtu.be/EdArgNLRCV0>. Acesso em 17 de fevereiro de 2021.

Artístico, Fundamentos do Conhecimento em Práticas Interpretativas e Metodologias e Projetos em Práticas Interpretativas auxiliavam e norteavam os caminhos da minha pesquisa, assim como também influenciavam a construção do meu produto final. As aulas de Metodologia da pesquisa foram fundamentais para a construção da dissertação e as demais para elaborar todo o processo artístico que envolveu a criação do meu produto audiovisual.

Ao final do ano letivo de 2019 a Direção Artística da Escola de Música da UFRJ me convidou para realizar um recital na série *Talentos*. Desde o início do ano vinha trabalhando com a minha orientadora Veruschka Mainhard, em encontros semanais, o ciclo *Dichterliebe* e havíamos programado a realização de um recital de mestrado onde eu pudesse experimentar o resultado desses ensaios. Concomitantemente, a *mezzosoprano* Cintia Graton, colega do curso de mestrado, vinha também ensaiando com a mesma orientadora outro ciclo de Schumann, *Frauen-Liebe und Leben* (“Amor e vida de uma mulher”). A ocasião foi propícia para juntarmos os dois ciclos e através do convite recebido criamos, junto ao pianista Silas Barbosa, o concerto *O amor por Robert Schumann: dois ciclos de canções*, que foi apresentado no Espaço Guiomar Novaes da Sala Cecília Meireles em sete de novembro de 2019. Essa foi a minha primeira performance do *Dichterliebe* e teve grande significado no meu processo de pesquisa e elaboração do produto artístico para o final do curso de mestrado. Como ainda não havia escolhido os textos que iria usar no meu produto áudio visual, a oportunidade de cantar o ciclo inteiro de Schumann em uma sala de concertos me possibilitou não somente sentir como seria interpretar toda a obra, suas possibilidades interpretativas, momentos de maior e menor expressão, tensão e relaxamento, como também pensar na naturalidade que eu procurava para interpretar as traduções/versões dos poemas de Heine.

Cabe mencionar aqui uma observação que já ouvi não somente de muitos colegas artistas como também de grandes intérpretes consagrados: é no momento da performance que nossa percepção e sensibilidade são aguçadas e descobrimos muitos caminhos a percorrer na difícil arte da interpretação musical.

Outra grande possibilidade também me foi dada com esse recital: escutar ao vivo o ciclo *Frauen-Liebe und Leben*. Diferentemente do *Amor do Poeta*, que descreve o amor de um homem por sua musa inspiradora, *Amor e Vida de uma Mulher* descreve o curso de amor de uma mulher por seu homem. Schumann escreveu essa obra em 1830, dez anos antes do *Dichterliebe*. Nessa época ele havia se mudado para casa de seu professor de piano Friedrich Wieck, enamorando-se de sua filha Clara, que contava apenas onze anos de idade. Wieck, que esperava um futuro promissor como pianista virtuose para sua filha, não permitiu o enlace entre eles. Alguns anos se passaram até que o casal se reencontrasse e Clara Wieck, então com

dezesseis anos, começou a se relacionar com Robert Schumann. Antes de se casarem, o compositor dedica a Clara uma de suas mais belas obras para piano solo, o *Kinderszenen op. 15* (1938). Por haver estudado essa peça como aluno de graduação em piano da Escola de Música da UFRJ, passei a escutá-la regularmente, e também ao *Carnaval op. 9*, enquanto fazia repetidas leituras das traduções e versões encontradas dos poemas de Heine. Sentia que finalmente precisava escolher os textos que iria interpretar relacionados às canções de Schumann. A única certeza que eu tinha até o momento era que começaria meu produto audiovisual com o *Prólogo do Lyrisches Intermezzo*, traduzido por Machado de Assis. Quanto aos outros dezesseis poemas, estava muito indeciso. Pensei logo de início em usar todas as versões dos poetas do século XIX pois esse material, de alto nível poético, engrandeceria meu trabalho. Contudo notei que nessas traduções alguns termos importantes do alemão eram suprimidos. Para dar uma unidade maior às interpretações, achei que poderia usar as traduções de Edmée Brandi de Souza. Fiéis ao alemão e ao mesmo tempo poéticas, percebia que estas não possuíam a dramaticidade que eu buscava. Restavam então as traduções de Helma Haller que apesar de estarem bem de acordo com o idioma original, não possuíam a qualidade poética que eu desejava. Eu continuava muito confuso. Como relatei anteriormente, ao escutar obras do próprio compositor como fonte de inspiração enquanto lia os poemas de Heine traduzidos, fui aos poucos descobrindo os textos que se encaixavam melhor na minha voz, quais traduções/versões possuíam a melhor dramaturgia para formar o ciclo de poemas a serem interpretados. A música me inspirava. Schumann me inspirava. Após ler e reler todo o material, optei por fazer uma seleção entre todas as traduções/versões encontradas na minha pesquisa. Minha escolha final foi a seguinte:

1. *Prólogo do Intermezzo* - tradução de Machado de Assis
2. *Maravilhoso mês de maio* - tradução de Edmée Brandi de Souza Mello
3. *Minhas lágrimas entornam* – tradução de Lúcio de Mendonça
4. *O Sol e a Pomba e a Rosa e o Lírio* – tradução de Geir Campos
5. *Quando os teus olhos languidos eu vejo* – tradução de Luiz Rosa
6. *De um lírio no íntimo cálice* – tradução de Edmée Brandi de Souza Mello

7. *Nas águas do Reno santo* – tradução de Valentim Magalhães
8. *Não vou chiar* – tradução de André Vallias
9. *Soubessem as flores miúdas* – tradução de Edmée Brandi de Souza Mello
10. *Violinos, flautas ressoam* – tradução de Edmée Brandi de Souza Mello
11. *Com que saudoso pesar* – tradução de Augusto de Lima
12. *Um moço amava a jovem* – tradução de Edmée Brandi de Souza Mello
13. *Em radiosa manhã de verão* – tradução de Helma Haller
14. *Chorei: sonhava e era contigo* – tradução de Gonçalves Crespo
15. *A noite em sonhos eu te vejo* – tradução de Edmée Brandi de Souza Mello
16. *Por vezes de uma lenda misteriosa* – tradução de Fontoura Xavier
17. *Floresta afora, além, no encontro das estradas* – tradução de Francisca Júlia da Silva
18. *As velhas e más canções* – tradução de Helma Haller

Entre minhas escolhas dos poemas, dois não fazem parte da seleção feita por Schumann para o *Dichterliebe*. O *Prólogo do Intermezzo* foi escolhido por contextualizar toda a obra, expondo os elementos da trama que vai se desenrolar. Incluí também o poema *Floresta afora, além, no encontro das estradas*, que me chamou a atenção pela tradução ser feita por uma mulher, Francisca Júlia da Silva, única poetisa a traduzir poemas do *Intermezzo Lírico* de Heine para o jornal *A Semana*, dentre os renomados poetas oitocentistas brasileiros. Um outro motivo me levou ainda a escolher esse poema, e vem do comentário feito por um aluno da UNIRIO. O referido aluno, ao escutar minha palestra nessa universidade, sugeriu que o poeta punha fim a

própria vida ao final do ciclo de canções. Achei este pensamento condizente com minhas reflexões sobre a maneira como Schumann conduziu o *Dichterliebe* e resolvi incluí-lo na minha seleção final, além de que, o poema figura entre os últimos do *Lyrisches Intermezzo*.

Ao incluir esses dois poemas ao meu produto audiovisual, passei a enxergá-lo com um produto único e passei a nomeá-lo como *18 Quadros Poéticos Musicais*.

5.1 Montagem do Produto Artístico

A situação anormal a qual fomos acometidos desde o ano passado e que afetou o mundo de maneira geral, a pandemia de COVID-19, fez com que eu modificasse minha maneira de trabalhar a elaboração do meu produto artístico audiovisual. Para o início de 2020 havia agendado, no *Salão Leopoldo Miguez* da Escola de Música da UFRJ (EMUFRJ), um recital de mestrado em que eu cantaria outra vez o *Dichterliebe* me preparando para a gravação do ciclo. Concomitantemente aos ensaios musicais, também buscava oportunidades onde pudesse experimentar a interpretação dos poemas selecionados para o produto audiovisual. A primeira teria sido no próprio recital programado. Nada disso foi possível. Passei a trabalhar sozinho sendo orientado, remotamente, pela Prof^a Mainhard.

A complexidade em filmar 18 poemas, 16 canções e editá-los me preocupava. Passei a morar fora da cidade do Rio de Janeiro, o que de certa forma, me ajudou, pois a escolha da maior parte das locações para a filmagem dos poemas acabou se dando em pontos turísticos da cidade de Teresópolis, região serrana do Estado do Rio de Janeiro. A filmagem das canções estava marcada para acontecer no *Salão Leopoldo Miguez* da EMUFRJ, em janeiro deste ano. Mesmo frente às dificuldades apresentadas pelas circunstâncias da vida cotidiana, o projeto de mestrado avançava e o início das gravações se aproximava. A cada dia me empenhava mais preparando com rigor o material a ser gravado.

Uma vez todas as imagens captadas, me restaria ainda a montagem e edição dos *18 Quadros Poéticos Musicais*.

5.1.1 Filmagem dos poemas

A primeira conduta tomada no elaborado processo de filmagem da interpretação dos poemas, foi a escolha das locações para as gravações. Para facilitar ao leitor o entendimento desse percurso, segue uma tabela com o nome dos textos, seus respectivos tradutores e as locações escolhidas:

Tabela 3 – Locações dos 18 Quadros Poéticos Musicais

POEMA	TRADUÇÃO	LOCAÇÃO
<i>PRÓLOGO DO INTERMEZZO</i>	MACHADO DE ASSIS	FOYER DA EMUFRJ – RIO DE JANEIRO
<i>MARAVILHOSO MÊS DE MAIO</i>	EDMÉE BRANDI	QUIOSQUE DAS LENDAS – TERESÓPOLIS
<i>MINHAS LÁGRIMAS ENTORNAM</i>	LÚCIO DE MENDONÇA	QUIOSQUE DAS LENDAS – TERESÓPOLIS
<i>O SOL, A ROSA, A POMBA E O LÍRIO</i>	GEIR CAMPOS	QUIOSQUE DAS LENDAS – TERESÓPOLIS
<i>QUANDO OS TEUS OLHOS LÂNGUIDOS EU VEJO</i>	LUIZ ROSA	QUIOSQUE DAS LENDAS – TERESÓPOLIS
<i>DE UM LÍRIO NO ÍNTIMO CÁLICE</i>	EDMÉE BRANDI	QUIOSQUE DAS LENDAS – TERESÓPOLIS
<i>NAS ÁGUAS DO RHENO SANTO</i>	VALENTIM MAGALHÃES	PARQUE NACIONAL DA SERRA DOS ORGÃOS – TERESÓPOLIS
<i>NÃO VOU CHIAR</i>	ANDRÉ VALLIAS	SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ DA EMUFRJ – RIO DE JANEIRO
<i>SOUBESSEM AS FLORES MIÚDAS</i>	EDMÉE BRANDI	PARQUE NACIONAL DA SERRA DOS ORGÃOS - TERESÓPOLIS
<i>VIOLINOS, FLAUTAS RESSOAM</i>	EDMÉE BRANDI	QUIOSQUE DAS LENDAS - TERESÓPOLIS
<i>COM QUE SAUDOSO PESAR</i>	AUGUSTO DE LIMA	FONTE JUDITH - TERESÓPOLIS
<i>UM MOÇO AMAVA A JOVEM</i>	EDMÉE BRANDI	AV. DELFIM MOREIRA - TERESÓPOLIS
<i>EM RADIOSA MANÃ DE VERÃO</i>	HELMA HALLER	FONTE JUDITH - TERESÓPOLIS
<i>CHOREI: SONHAVA E ERA CONTIGO</i>	GONÇALVES CRESPO	PARQUE NACIONAL DA SERRA DOS ORGÃOS

A NOITE EM SONHOS EU TE VEJO	EDMÉE BRANDI	(SEM LOCAÇÃO)
POR VEZES DE UMA LENDA MISTERIOSA	FONTOURA XAVIER	PRAÇA DA MATRIZ DE SANTA THERESA - TERESÓPOLIS
FLORESTA AFORA, ALÉM, NO ENCONTRO DAS ESTRADAS	FRANCISCA JÚLIA DA SILVA	PARQUE NACIONAL DA SERRA DOS ORGÃOS - TERESÓPOLIS
AS VELHAS E MÁS CANÇÕES	HELMA HALLER	SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ DA EMUFRJ – RIO DE JANEIRO

Fonte: elaboração do autor.

Uma vez escolhidas as locações passei a pensar em cada cena conectando-as mentalmente às canções de Schumann. Dessa maneira, cheguei às primeiras escolhas interpretativas para cada poema. Digo primeiras pois, ao chegar às locações, muitas delas foram adaptadas ao cenário encontrado. Quando estamos em um set de filmagem muitas ideias vão surgindo aguçando nossa criatividade e acabam por enriquecer nosso trabalho, como na célebre frase do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”

Meu objetivo ao filmar a interpretação de cada poema foi transmitir as emoções presentes no universo pessoal do personagem da história, o poeta. A cada filmagem o resultado parecia surpreendedor. Não imaginava que as locações me ajudariam tanto a construir as cenas e o perfil do personagem que estava interpretando.

Abro aqui um parêntese para relatar que algumas obras já foram realizadas com a mesma intenção de criar uma linguagem audiovisual para o *Dichterliebe*: os filmes *Schumann's Dichterliebe*⁶⁴, *Dichterliebe*⁶⁵ e *POETLove*⁶⁶.

A imagem do primeiro poema, que contextualiza os *18 Quadros Poéticos Musicais*, foi captada na EMUFRJ. Posteriormente foi inserido ao vídeo o áudio⁶⁷ com a minha voz declamando este texto.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L8d-d-IF3k> Acesso em 3 de junho de 2021.

⁶⁵ Disponível em : <https://www.staatstheater-darmstadt.de/veranstaltungen/dichterliebe.738/#event-2882> Acesso em 03 de junho de 2021.

⁶⁶ Disponível em: <http://www.poetlovefilm.com/> Acesso em 3 de junho de 2021.

⁶⁷ Incluí nesse áudio um pequeno trecho musical tocado por mim ao piano: intervalos de sétima maior harmônicos seguidos da mesma sétima agora melódica, antecedendo o início da declamação da poesia. Minha escolha por esse trecho musical se deu pelo intervalo de sétima iniciar o *Dichterliebe* (cf. APÊNDICE A, p.156)

Os poemas de dois a seis, relacionados na tabela acima, foram filmados no *Quiosque das Lendas*⁶⁸ em Teresópolis. O local, extremamente belo, tem vista para a Verruga do Frade⁶⁹ e para as montanhas da Serra dos Órgãos, porém, encontra-se mal conservado e em ruínas. A partir dessa locação, ao me aprofundar no estudo sobre as lendas do quiosque, descobri que uma delas, *O Dilúvio*, havia sido utilizada por José de Alencar⁷⁰ em seu romance *O Guarani* (1857). Por sinal a próxima locação seria no rio *Paquequer*⁷¹, citado nas páginas do referido livro.

O sétimo poema teve como locação o PARNASO⁷². Nesse parque, nasce o rio do romance de José de Alencar. Assim como no poema de Heinrich Heine quando o poeta, ao avistar a imagem da Virgem Maria na Catedral de Colônia a compara com sua amada, no romance brasileiro o índio Peri, ao se deparar com a imagem de uma santa, a relaciona com Cecília, heroína da história e arquétipo da mulher do romantismo sendo loira de olhos azuis. A ligação que fiz entre as obras de Heine e Alencar fez com que, no meu imaginário, o rio Paquequer se transformasse no Reno eu utilizasse o leito do rio da Serra dos Orgãos como imagem para o vídeo do poema.

O oitavo poema foi filmado na EMUFRJ. No ano de 2020 já havia apresentado uma filmagem na VI JORNADA PROMUS interpretando-o sentado ao piano. Aproveitei a locação que estava sendo utilizada para a gravação do ciclo de canções para filma-lo da mesma maneira.

O PARNASO em todo esse processo foi um cenário natural inspirador e o nono poema foi filmado às margens do rio Paquequer.

O décimo poema foi filmado novamente no *Quiosque das Lendas*. A câmera de filmagem enquadrava o caramanchão em ruínas, assim como a cadeia de montanhas da Serra dos Órgãos que circunda o espaço.

⁶⁸ Situado no bairro da Granja Guarani em Teresópolis, o local foi construído em 1929, tendo azulejos trabalhados pelo ceramista português Jorge Colaço, pintados em Lisboa. Figuras em tons de azul e amarelo, somados ao branco, narram quatro lendas indígenas; “O Dilúvio”, “O Anhangá”, “A moça que saiu para procurar o marido” e “Como apareceu a noite”. Disponível em: <http://www.ihgi.org/443835499>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.

⁶⁹ Verruga do Frade é uma montanha singular na Serra dos Orgãos, na silhueta da serra é possível identificar o perfil de um rosto humano, com o nariz e sua verruga na ponta, queixo e capucho. Disponível em: <https://www.escaladasclassicas.com/escalada-verruga-do-frade>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.

⁷⁰ José de Alencar (1829-1877) – foi um romancista, dramaturgo, jornalista, advogado e político brasileiro. Foi um dos maiores representantes da corrente literária indianista e principal romancista brasileiro da fase romântica. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/jose-de-alencar/biografia>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.

⁷¹ “De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio d’água que se dirige para o norte, e engrossando com os mananciais, que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal. É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se *espreguiçar* na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu casto leito”. (AGRELA, 2015 p.66)

⁷² PARNASO – Parque Nacional da Serra dos Orgãos. Disponível em: <http://parnaso.tur.br/o-parque/historia/>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.

Um outro ponto turístico serviu como localidade para a captação de imagens do décimo primeiro poema, a *Fonte Judith*⁷³. O áudio com a declamação do poema foi gravado separadamente e posteriormente inserido ao vídeo. A câmera de filmagem focaliza, no início da cena, uma das cinco saídas de água da fonte em forma de fauno.

Para a filmagem do décimo primeiro poema escolhi uma das ruas mais movimentadas da cidade, a avenida Delfim Moreira. A imagem captada foi acelerada para criar o efeito que eu buscava e o áudio com a declamação do poema inserido posteriormente.

Aproveitando a locação do décimo primeiro poema, o décimo terceiro foi filmado em um jardim da *Fonte Judith*.

Uma mesa de pedra do PARNASO e um lampião a querosene foram os elementos escolhidos para formar o cenário do décimo quarto poema.

O décimo quinto poema foi montado em cima de uma imagem de arquivo colhida na internet, a pintura a óleo *Flora* de Gustave Jean Jacquet⁷⁴, sendo o áudio com a declamação do poema inserido posteriormente.

A imagem do décimo sexto poema foi captada na praça da Matriz de Santa Thereza em Teresópolis com uma câmera de celular girando em 360°. Posteriormente, na fase de edição do vídeo, foram inseridas imagens de poemas previamente gravadas.

O décimo sétimo poema foi filmado em uma floresta do PARNASO.

O décimo oitavo e último poema dos *18 Quadros Poéticos Musicais*, foi filmado no palco do Salão Leopoldo Miguez. Para esse poema também utilizei uma antecipação musical ao início do vídeo, antes do início do texto. Desta vez o primeiro compasso da última canção do *Dichterliebe*.

A imagem do mar que aparece sobreposta ao poslúdio da última canção do *Dichterliebe* (*Die alten bösen Lieder*), foi captada na praia de Piratininga na cidade de Niterói.

Ao filmar cada poema pude observar que era levado a pensar na canção relativa a ele fazendo um caminho inverso ao que geralmente acontece, o de cantar uma canção estrangeira pensando na sua tradução. Esse percurso de mão dupla me auxiliou na interpretação do produto artístico.

⁷³ Fonte Judith é uma fonte de água natural localizada no bairro Alto em Teresópolis. Obra em estilo colonial, revestida com azulejos portugueses de Jorge Colaço, tem cinco saídas de água em forma de faunos. Disponível em: <https://teretotal.com.br/fonte-judith-em-teresopolis/>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.

⁷⁴ Gustave Jean Jacquet (1846-1909) – foi um pintor e ilustrador francês. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa406335/gustave-jean-jacquet>. Acessado em 30 de janeiro de 2021. Acesso em 11 de dezembro de 2020.

Para a filmagem dos poemas fui assessorado por três profissionais⁷⁵ que utilizaram uma câmera CANON 60d, um microfone direcional RODE e um gravador digital TASCAM DR-040.

5.1.2 Filmagem do ciclo de canções

Marcada para o dia 19 de janeiro de 2021, a gravação do *Dichterliebe* aconteceu no *Salão Leopoldo Miguez* da EMUFRJ. Em uma das aulas remotas do curso de mestrado durante o ano de 2020 esse espaço havia sido disponibilizado, pelo coordenador do curso, aos alunos que lá quisessem gravar seus produtos audiovisuais. Optei por filmar nesse salão, pois além de ter uma excelente acústica, nele há um grandioso órgão *Tamburini*, com seis mil tubos, que serviria como excelente cenário para as filmagens.

Estava me sentindo apreensivo com essa filmagem uma vez que havia mais de um ano que não ensaiava com o pianista Silas Barbosa. Combinamos de passar uma ou duas vezes cada canção antes de gravar. Isso me preocupava muito, pois, como o ciclo conta com dezesseis canções, a repetição poderia me deixar cansado.

Por não haver sistema de refrigeração dentro do espaço escolhido, sabia que as condições não seriam muito favoráveis à gravação devido ao calor que certamente estaria fazendo em pleno verão carioca. Resolvi encarar o desafio. Conforme o esperado o processo de gravação foi assaz desgastante. Aos poucos fomos nos sentindo extenuados, eu, o pianista e os técnicos de gravação. Entretanto, e mais ainda por esse motivo, estávamos extremamente concentrados em realizar a filmagem das 16 canções do *Dichterliebe*, dois poemas e uma cena isolada. Assim sendo, após um período de aproximadamente quatro horas, o registro estava concluído.

Outra equipe de profissionais me assessorou na filmagem das 16 canções⁷⁶ que utilizaram três câmeras 5d MARK III um par de microfones Audix ADX 51 estéreo para o piano, um AKG 414 omni direcional para a voz e um gravador TASCAM DR-680.

Todo o material captado foi enviado a uma ilha de edição, onde foi montado o produto artístico audiovisual. Essa etapa final do trabalho foi fundamental para que eu obtivesse êxito

⁷⁵ Leo Bittencourt – direção de fotografia e edição

Theo Bittencourt - som direto

Max de Carvalho – assistente de fotografia

⁷⁶ Diego do Valle e Thiago Almeida – imagens

Renato Faya – gravação de áudio

Diego do Valle - mixagem e edição

no resultado que buscava. Através de recursos técnicos utilizados na produção de materiais audiovisuais, os vídeos dos poemas e o das canções foram unidos e convertidos em quadros individuais que se transformaram, da mesma maneira, nos *18 Quadros Poéticos Musicais*.

5.2 Notas sobre a performance do *Dichterliebe*

O intervalo entre minha primeira apresentação do *Dichterliebe* e a gravação do ciclo foi de mais de um ano. Durante o hiato entre essas duas performances não foi possível continuar trabalhando a obra presencialmente. Para suprir a falta de ensaios presenciais eu e o pianista Silas Barbosa passamos a estudar separados, tendo a oportunidade de nos juntarmos somente no dia da gravação. Nesse período tive, o suporte remoto da Prof^a Mainhard.

Passo agora a tecer alguns comentários sobre aspecto que considero relevantes em relação à minha interpretação na performance das dezesseis canções do *Dichterliebe*⁷⁷.

1. Im *wunderschönen Mon* (<https://youtu.be/2tHMU4ThW48>) – a primeira canção do ciclo possui duas seções que se repetem igualmente, ambas terminando em tessitura aguda. Para diferenciar a segunda da primeira utilizei o recurso da *mezza voce* (meia voz) na primeira frase da segunda. Nas frases expansivas, que levam à região mais aguda da canção, como em “*da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen/da hab’ ich ihr gestanden mein Sehnen und Verlangen*”, utilizei uma voz clara iniciando-as em piano (*p*). Esse recurso me possibilitou uma dicção transparente nos trechos citados, facilitando a execução do *crescendo* indicado na partitura.
2. *.Aus meinen Tränen sprissen* (<https://youtu.be/A10eDC5PXJo>) – em toda a segunda canção fiz uso da *mezza voce* nos finais dos membros de frases (nas apojaturas expressivas e onde há uma indicação de fermata na linha do canto). Na frase *Und wenn du mich lieb hast, Kindchen*, quando o poeta fala sobre dar flores a sua amada, percebi que poderia usar a voz um pouco mais presente em uma dinâmica *mezzo forte* (meio forte).
3. *Die Rose, die Lilie, die Taube* (https://youtu.be/HX-cStA_jCk) – para articular bem o texto da terceira canção, de andamento rápido, optei, mais uma vez, pela clareza

⁷⁷ Para que os leitores tenham um melhor entendimento das notas sobre a performance, apresento a cada canção o *link* da mesma, extraído do produto audiovisual; para que tenham maior proveito das observações, sugiro que assistam aos vídeos com a partitura (<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/05262/oew>) em mãos, após terem consultado o estudo feito no capítulo quatro dessa dissertação.

da voz. Como encontrei, em grande parte do ciclo transcrito para barítono, o intervalo de segunda menor entre si e dó, decidi valorizar essas notas que surgem logo no início da canção. No momento da performance ao dar um peso maior na voz em *die Taube* (a pomba), *die Lilie* (o lírio) e *die Sonne* (o sol) também se tornaram acentuados.

4. *Wenn ich in deine Augen seh* (<https://youtu.be/KCy617DC-U4>) - ao ouvir a minha gravação da quarta canção, dois grandes decrescendos me chamaram atenção. Um na conclusão da frase *so werd' ich ganz und gar gesund* quando o poeta diz se sentir bem melhor ao beijar a boca da amada e outro em *doch wenn du sprichst* (mas se dizes), mais precisamente na palavra *sprichst*, seguido de um pianíssimo (*pp*), em *mezza voce*, em *ich liebe dich* (eu te amo), desvelando a intimidade entre o poeta e sua amada. Essas foram escolhas interpretativas prévias que se acentuaram no momento da performance.
5. *Ich will meine Seele tauchen* (<https://youtu.be/BqFcoAzcLOI>) – na quinta canção a mesma melodia do canto é repetida duas vezes com textos diferentes, com uma pequena alteração no final. Na repetição, quando o poeta compara o canto exalado pelo lírio com o beijo da sua amada, *Das lied sol shauern und beben wie der Kuss von ihrem Mund*, decidi usar uma voz sussurrada fazendo um contraste com o início da canção.
6. *Im Rhein, im heiligen Strome* (<https://youtu.be/5QTgsPr6uQ8>) – Vinha utilizando a voz clara nas cinco primeiras canções. A partir da sexta há uma quebra no ciclo quando o poeta vê a imagem da Catedral de Colônia refletida nas águas do rio Reno. A tonalidade de Ré Menor pede uma mudança na cor da voz que, naturalmente, se torna mais escura e dramática ao se inserir na escrita musical de Schumann. Minha postura corporal, até então mais descontraída, tornou-se estática e imponente de acordo com a magnitude imposta pela música. A voz solene do início da canção dá lugar à suavidade quando o poeta cita uma imagem pintada no Domo (*Im Dom da steht ein Bildnis, auf goldenem Leder gemalt*). A partir desse ponto a sonoridade da minha voz não passou de uma dinâmica *mezzo forte*. Ainda que a estrutura da composição no fim da linha vocal me levasse a imprimir um peso maior na voz, decidi terminar a frase decrescendo e em piano para estar de acordo com o texto que fala sobre os olhos, os lábios e a face da amada do poeta.
7. *Ich grolle nicht* (<https://youtu.be/5iGR9IRUSHU>) – a sétima canção do ciclo tem início com quatro acordes tocados pelo piano. O pianista Silas Barbosa já os havia

tocado, sem pedal, na primeira performance que fizemos do ciclo, em 2019. Essa estética seca me agradou, além de me inspirar para, através da minha voz, transmitir a amargura contida do poeta ao dizer *Ich grolle nicht* (não guardo rancor) e em todo o texto a seguir.

8. *Uns wüssten's die Blumen, die kleinen* (<https://youtu.be/2g5aPIMM5hk>) – meu maior desafio na oitava canção foi manter, na linha vocal, o mesmo legato indicado para as notas em fusa da parte do piano. Para dar maior expressividade a música procurei amparar-me no texto, procurando nele nuances que pudessem me auxiliar a criar sutilezas com minha voz. Com dinâmica *mezzo piano* (*mp*), presente em toda a peça, a melodia do canto é levada, pela poesia e pela escrita instrumental, a um crescendo. Ao chegar à última frase do canto minha voz foi impelida a se juntar ao *sforzando* (*sf*) escrito para o piano terminando a frase em *ritardando*, como indica a partitura, dando espaço ao poslúdio.
9. *Das ist ein Flöten und Geigen* (<https://youtu.be/qR6VxUDyW4E>) – através de uma escuta atenta da parte instrumental que, em clima tempestuoso, introduz a linha do canto além de permear toda a peça, consegui chegar a minha interpretação da nona canção. O movimento circular da valsa rápida em compasso 3/8 me transportou para dentro do universo delirante da escrita musical de Schumann e, unindo o texto à música, encontrei a voz que buscava, clara, me possibilitando chegar às notas agudas com boa dicção, porém, intensa e com a personalidade necessária para exprimir a dramaticidade contida na poesia.
10. *Hör' ich das Liedchen klingen* (<https://youtu.be/Q2i7rhvVnQg>) – de atmosfera suave, delicada e introspectiva, a décima canção me exigiu o controle da voz para alternar, em toda a linha vocal, entre as dinâmicas, *pp* e *mf*. Optei por um piano súbito na palavra *wildem* (selvagem) com a intenção de valorizar o texto inicial da melodia do canto evidenciando a dor do poeta, que ao ouvir a canção que outrora a amada lhe cantava, sente o peito rasgado por dolorosa aflição. Utilizei ainda o recurso da *mezza voce* em toda a peça.
11. *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (<https://youtu.be/k0IGXPfk0nY>) - o texto da décima primeira canção conta a história trivial do amor de um rapaz por uma jovem que a outro preferiu e me impulsionou a assumir uma postura mais ativa durante a performance que diferiu muito das outras até então. Essa atitude corporal, com maior gesticulação dos braços, movimentação da cabeça e expressividade no olhar, fez com que eu apresentasse um comportamento cênico, assumindo o papel de narrador

da história. A ação teatral ocorreu no momento da gravação (não havia pensado nela previamente) me auxiliando na interpretação da canção. Era como se eu estivesse em um concerto com plateia⁷⁸, no qual muitas coisas inesperadas podem ocorrer e, ao imaginar que estava a encarar o público, a intenção de expressar o que estava cantando aconteceu através do meu gestual. Em relação à interpretação vocal, no último *ritardando* escrito na partitura decidi fazer uma grande diferença entre as frases “*und wem sie just passieret*” e “*dem bricht das Herz entzwei*”, cantando a primeira em *legato*, acentuando as palavras da segunda para dar maior expressão musical à angústia do poeta.

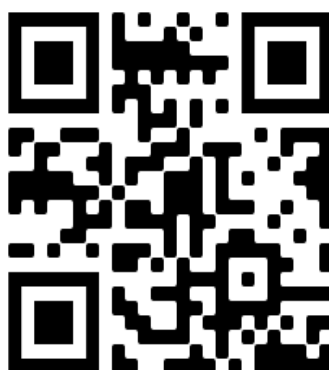
12. *Am leuchtenden Sommermorgen* (<https://youtu.be/bMmmaqVXb3k>) – os prelúdios das canções do *Dichterliebe* são verdadeiras fontes de inspiração para o intérprete cantor, que antes de começar a cantar, é levado e experienciar as emoções contidas no texto. A décima segunda canção tem uma introdução instrumental que me levou a usar uma voz suave em toda a peça, respeitando os diminuendos aos finais de frases, deixando a voz ainda mais leve. Na gravação desta canção ocorreu um fato interessante: como ela é dividida em duas seções, não percebi que havia repetido a segunda frase da primeira seção, “*geh’ ich im Garten herum*” no lugar da segunda frase da segunda, “*und schau’n mitleidig mich an*”. Somente na hora da edição do vídeo identifiquei a troca da letra. No momento da *performance* muitos fatos acontecem fugindo ao nosso controle, dando maior humanidade às nossas realizações. Nessa mesma seção, quando na última frase da canção, “*Sei unsrer Schwester nicht böse, du trauriger blasser Mann*”, a harmonia muda para Sol Maior, há a indicação *langsamer* (mais devagar) na partitura. Escolhi cantar o primeiro membro da frase em *mezza voce* e voltei a dar um peso maior na voz no início do segundo, para terminar em falsete. Nos momentos finais do poslúdio, fui impelido a olhar para o piano. Atraído pela música de Schumann me aprofundei em sua obra buscando inspiração para o que chamo de *Coda* do *Dichterliebe* e dos *18 Quadros Poéticos Musicais*, as quatro últimas canções e os cinco quadros finais.
13. *Ich hab’ im Traum geweinet* (<https://youtu.be/X3EaNrT-WgY>) – o título da décima terceira canção, “Chorei Sonhando” me inspirou a cantar em pianíssimo (com um fio de voz) as três frases que iniciam cada seção da música. Esse recurso não somente

⁷⁸ Essa era a minha primeira intenção ao pensar na gravação do ciclo e que não foi possível devido a pandemia de COVID-19.

acentuou o contraste entre voz e piano como também criou um paralelo entre essas melodias e a dramaticidade do texto restante.

14. *Allnächtlich im Traume* (https://youtu.be/V_ITXUnTnQs) – as três seções bem delineadas da décima quarta canção, me induziram a fazer uma dinâmica decrescente entre elas, cantando a primeira em *mp*, a segunda em *p* e a terceira em *pp*.
15. *Aus alten Märchen* (<https://youtu.be/iYUCeGaUFlw>) – o maior obstáculo a ser vencido na décima quinta canção é decorar o texto das seis estrofes do poema de Heine. A linha vocal, de tessitura aguda, me ofereceu uma interpretação fiel ao que está escrito na partitura somente após haver memorizado a música e a poesia. Destaco como ponto mais importante de minha escolha interpretativa para essa canção a colocação da música a serviço do texto, com a intenção de transmitir a mensagem contida nas palavras da poesia, mesmo sendo essa em língua estrangeira.
16. *Die alten, bösen Lieder* (<https://youtu.be/PJfLp - nUM>) – de atmosfera dramática a décima sexta canção possui uma linha vocal que se encaixou adequadamente à minha voz, me possibilitando manter a igualdade nos saltos presentes na melodia, assim como manter o legato nas frases arpejadas. Nos momentos finais da parte do canto procurei manter naturalidade nas notas fortes. Sem demonstrar esforço excessivo na emissão vocal, tive possibilidade de chegar à dinâmica piano dos finais de frases com maior facilidade

Após breves considerações sobre cada uma das canções do *Dichterliebe*, o leitor pode acessar o produto artístico áudio visual *18 Quadros Poéticos Musicais* através do código a seguir:



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para atingir o objetivo de filmar *18 Quadros Poéticos Musicais*, passei pelas várias etapas descritas ao longo dessa dissertação.

Pilares da concepção desse trabalho de pesquisa, as biografias de Robert Schumann e Heinrich Heine descritas no capítulo dois me levaram a construir, de maneira estruturada, o conceito do meu produto artístico. Foi através do conhecimento detalhado de suas histórias que meus pensamentos começaram a se organizar e pude desenvolver, passo a passo, minha ideia primordial: a criação de uma narrativa em português sobre o *Dichterliebe*.

Tema de grande relevância para todos que venham a cantar obras em língua estrangeira, o capítulo três discorre sobre traduções e versões. Mergulhar nesse assunto foi imprescindível para a construção desse trabalho, pois pude compreender os caminhos que levam a uma boa tradução e, dessa maneira, fazer minhas escolhas das versões dos poemas.

A análise musical e textual que apresento no capítulo quatro, realizada antes da gravação do produto artístico, além de proporcionar amplo conhecimento da obra, estimulou minha criatividade, permitindo que eu chegasse com êxito ao resultado final do meu trabalho.

No capítulo cinco descrevo como se iniciou e se desenvolveu minha pesquisa, relatando os estudos musicais e cênicos preparativos para a elaboração, a construção e a filmagem dos *18 Quadros Poéticos Musicais*, aspectos que considero terem sido indispensáveis para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da minha performance.

Os estágios citados acima foram fundamentais para o desenvolvimento da minha criação; entretanto, por meio de um processo reflexivo a respeito da música de Schumann e a poesia de Heine, percebi que, para alcançar o resultado desejado na composição dos *18 Quadros Musicais*, deveria trilhar caminhos distintos, porém paralelos, que se encontrariam em um momento posterior. O primeiro se deu ao me deparar com a partitura musical e, através do seu estudo aprofundado, buscar compreender melhor o universo do compositor e de sua obra; em seguida, a partir das traduções encontradas para as poesias de Heine, procurei investigar as que apresentavam maiores possibilidades de serem interpretadas dramaturgicamente, abrindo espaço, na música de concerto, para uma melhor compreensão da escuta poética. Ao se encontrarem, os dois caminhos até então paralelos, se entrecruzam para formarem o produto artístico final.

Dois grandes desafios foram enfrentados durante esses processos correlatos: o primeiro foi tentar encontrar uma maneira de trazer às minhas interpretações dos poemas de Heine um tom próximo à linguagem coloquial. Minha experiência profissional como cantor lírico, assim

como meus desempenhos como ator de teatro me auxiliaram a imprimir uma naturalidade ao declamar essas poesias. Ao incorporar cenicamente o poeta do *Dichterliebe*, por mais que estivesse usando uma linguagem poética formal, foi através da atuação que encontrei a informalidade que procurava para torná-la espontânea; o segundo foi abordar o ciclo de canções de maneira tal que, mesmo cantando em língua estrangeira, pudesse tornar a obra cognitiva e esteticamente melhor apreciável. Para isso, procurei uma emissão de voz clara buscando uma boa dicção do alemão, além de uma interpretação expressiva das canções. Unindo essas duas etapas, ao materializar a música de Schumann e a poesia de Heine em filme, cheguei a um processo de transcrição do qual emerge minha interpretação do *Amor do Poeta*. Esse procedimento teve como objetivo tornar o ciclo em questão compreensível a todos os falantes e estudiosos da língua portuguesa, sem a necessidade do tradicional uso de legendas e com uma linguagem acessível ao público leigo, no intuito de ampliar o acesso ao conhecimento mais aprofundado da obra em nosso idioma.

Desejo que minha contribuição na área de pesquisa artística possa estimular outras investigações criativas, além de incentivar alunos, intérpretes e ouvintes a desvendar novos horizontes, não somente na obra abordada nesse trabalho, mas também em todo o repertório musical de uma maneira geral.

REFERÊNCIAS

- AGRELA, Rodrigo Vieira. **A ORDEM Panteísta no Indianismo de José de Alencar**: Uma Incursão Estético Filosófica. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, p. 133. 2015
- AMORIM, L. M; RODRIGUES, C. C. **TRADUÇÃO & PERSPECTIVAS TEÓRICAS E PRÁTICAS**. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. 1ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes LTDA, 2011.
- CAMPOS, Geir. **Poesia Alemã**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora MEC, 1960.
- CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. 1º ed. São Paulo: Editora perspectiva S. A. 2013.
- CLAUSSEN, Fabrizio. **Cena 1 – CEAK**. Canal youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/-0qprcVKOM>. Acesso em: 16 fev. 2021.
- CLAUSSEN, Fabrizio. **Cena 2 – CEAK**. Canal youtube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/EdArgNLRCV0>. Acesso em: 17 fev. 2021.
- CLAUSSEN, Fabrizio. **Impressões Franco-Brasileiras – Música e Linguagem**. Canal youtube, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/C3YNLq8XDSY>. Acesso em: 8 mar 2021.
- FLORÊNCIO, Roberto Remígio; SANTOS, Carlos Alberto Batista dos. E AGORA, JOSÉ? TINHA UMA PEDRA NO MEIO DA QUADRILHA: PEQUENAS NOTAS SOBRE TRÊS POEMAS REFERENCIAIS DA OBRA DE DRUMMOND. **InterteXto**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. p.194-209, set. 2020.
- FREIRE, José Célio. Uma leitura através da recherche de PROUST. **Revista de Letras**. V.1/2, n.12, p. 17-25, 1999.
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. **Masterclass on Schumann**. EuroArtsChannel youtube. Disponível em: <https://youtu.be/apBHg0b5GVM>. Acesso em 05 jan. 2021
- FISCHER-DIESKAU, Dietrich. **Robert Schumann**: Words and Music. 1st. ed. Oregon: Amadeus Press, 1988.
- GALINDO, Caetano. A tradução em traduções de um poema de Heine. **Tradução em Revista**, n.10, p1-19, 2011/1.
- GARCEZ, Luciano Locoselli. **Do Poema ao que sinfoniza-se**: A ideia de se quer som. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, p. 86. 2012.
- GUERINI, Andrea; FERREIRA DE FREITAS, Luana; CARLOS COSTA, Walter. **Machado de Assis, tradutor e traduzido**. 1ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- HAMPSON, Thomas. **Thomas Hampson talks about Dichterliebe**. Ealdreded Aruspex Channel youtube. Disponível em: <https://youtu.be/CWznKy0VEhs>. Acesso em 12 dez. 2020.
- HAMPSONFOUNDATION.ORG. Disponível em: <https://hampsongfoundation.org/> Acesso em: 10 jan. 2021. Heinrich Heine: Prologo to Lyrisches Intermezzo.

HEINE, Heinrich. **História da Religião e da Filosofia na Alemanha e outros escritos**. 1ª ed. São Paulo: Madras Editora, 2010.

HUE, José. **Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: uma proposta interpretativa**. Rio de Janeiro: Editora Letra Capital, 2019.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 19º ed. São Paulo: Editora PENSAMENTO-CULTRIX LTDA, 2003.

JUNIOR, Antonio Herembergue Dias. **Ironia e Paródia em O Rabi de Bacherat de Heinrich Heine**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 162. 2009.

JUNIOR, João Azenha. Robert Schumann (1810=1856): A música como tradução da literatura. Itinerários, **Revista de Literatura**, n.3, p 1-7, 2005.

KFOURI, Ana. **Forças de um corpo vazado**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2019.

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin, tradutor de Baudelaire. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 239-249, Dec. 2007.

LAGES, Susana Kampff. **A tarefa do Tradutor de Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSP, 2002.

MELLO, Edmée Brandi de Souza. **Intermezzo de Heine**. 1ª ed. Rio de Janeiro. 1953.

MILTON, John. Between the cat and the devil: Adaptation Studies and Translation Studies. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, v.2, p. 47-64, 2009.

MIRANDA, José Américo. Machado de Assis e as traduções que publicou em Crisálidas. **Revista Texto Poético** v.13, n.22, p. 208-234, jan/jun 2017. MORAES, Vinícius. **Nova Antologia Poética**. 9º ed. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2008.

MORAES, Vinícius de. **Nova Antologia Poética**. 9ª edição. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2008.

OLIVEIRA, Richard de. **Variações schumaniannas: música e loucura no campo da recepção estética**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 320. 2016.

PAULA, Márcio Gimenez de. A Moderna Filosofia Alemã como Herdeira da Reforma Protestante: uma investigação a partir de Heine. **Revista Dialectus**, ano. 5, n.12, p.241-264, jan/julho, 2016.

PERREY, Beate Julia. **Fragments of desire: Schumann's Dichterliebe**. 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

PETRONÍLIO, Paulo. Literatura, Vida e Linguagem em Giles Deleuze. **Revista Guará**, v.2, n.1, p 50-69 jan/jun 2012.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto** 15ª ed. São Paulo: Editora Globo, 2007.

RESENDE, Joana. **Interferências – Da escrita vocal e pianística de Robert Schumann**. Lisboa, 2015. Disponível em: <http://www.iai.pt/download/artigo.pdf>. Acesso em: 08 jun 2019.

SAMS, Eric. *The Songs of Robert Schumann*. 2ⁱ

SCHUMANN, Robert. **LIEDER** – Vol. I . Frankfurt/M; Leipzig; London; New York; C.F. Peters. Partitura. 1841[?].

SEQUEIRA, Ricardo Nuno Martins. **A tradução da crítica musical do século XIX à luz da prática crítica de Robert Schumann**. Dissertação (Mestrado em Tradução). Faculdade de letras. Universidade de Lisboa. Lisboa. 2014.

TOFFOLO, Rael Bertarlli Gimenes. **As redes harmônicas de Pousseur aplicadas à composição musical em tempo real**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, p. 199. 2014.

TOMIMURA, Fernando. **Robert Schumann e o Dichterliebe – Aproximação e Distanciamento na unidade poético-musical**. Dissertação (mestrado em Artes). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, p. 136. 2011.

VALLIAS, André. **Heine, hein?** 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

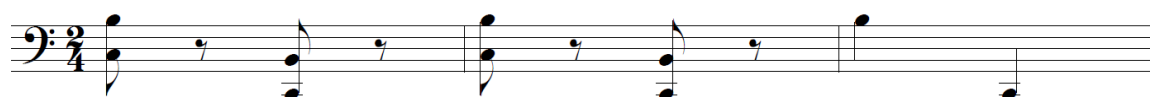
WAIZBORT, Leopold. Chaves para ouvir Schumann (Paraliponema à Kreisleriana – I). *Novos estud.* – **CEBRAP**, São Paulo, n. 75, p. 185/210, July 2006.

WALTER, David Lynn. **An Analysis of Musical Form, Comparison of Translations, and Interpretations of the “Dichterliebe” by Robert Alexander Schumann**. Master Dissertation. (Master in Music). Faculty of the Department of Music. Eastern Illinois University, p.104. 1959.

APÊNDICE – A

Trecho musical composto para a primeira cena dos *18 Quadros Poéticos Musicais*.

Autor: Fabrizio Claussen



ANEXO - A

Poslúdio de Und wüsten's die Blumen die Kleinen (canção n°9) e início da Kreisleriana Op. 16 n.1 de Robert Schumann.

Poslúdio

a tempo

sf

sf

sf

Kreisleriana

Seinem Freunde F. Chopin zugewidmet

Robert Schumann, Op. 16
(1838)

1

Äußerst bewegt M.M. ♩ = 104
Agitatissimo

ANEXO – B

Sonata Op. 31 n. 2 “A Tempestade” – Ludwig von Beethoven

2º movimento – Allegretto.

The musical score is written for piano and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked "Allegretto". The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). It also features articulation marks like accents and slurs, and fingering numbers (1-5) for the right hand. The piece is in 3/8 time and contains several trills and slurs.

ANEXO – C

Mephisto Waltzer N. 1 S- 514 – Franz Liszt

Mephisto - Walzer I

Episode: Der Tanz in der Dorfschenke
aus Lenaus „Faust“

Valse de Méphisto

Episode:
La danse dans la guinguette
du Faust de Lenau

Mephisto Waltz

Episode: The Dance in the Inn
from Lenau's Faust

Erschienen: 1863

Allegro vivace (quasi presto)

*1) Mit diesen Ziffern deutet Liszt die rhythmische Betonung an | *2) Par ces chiffres Liszt indique l'accentuation rythmique | *3) Liszt uses these figures to indicate the rhythmical accentuation

f marcato

* 3 2

p 1 *p leggiero*

p sempre

poco a poco cresc. -

marcatissimo

f *ff*

* 3 2 *

First system of musical notation. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* instruction. The bass staff has a *pesante* marking. The music consists of eighth and sixteenth notes in both staves.

Second system of musical notation. The treble staff has a *molto* marking and a *marcato* marking. The bass staff has a *pesante* marking. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Third system of musical notation. The treble staff has a *sopra* marking. The bass staff has a *pesante* marking. The music continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation. The bass staff has a *rinforz.* marking. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Fifth system of musical notation. The bass staff has a *f* dynamic marking and a *rinforz.* marking. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A *cresc.* instruction is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation. The bass staff has a *f* dynamic marking. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The system concludes with a double bar line.

Leichtere Ausführung:

con brio rapido

ff

sf rinfz.

p scherzando

p

ben staccato

poco cresc.

rinforzando

Ossia:

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system includes the instruction *p un poco accelerando*. The second system features *sempre più crescendo*. The third system contains a *ff* marking. The fourth system concludes with a *3* marking, indicating a triplet. The score is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/8 time signature. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the piece.

ANEXO – D

Compassos 59.6 e 60 da 16ª canção do Dichterliebe e

Compassos 3 e 4 do Kinderszenen Op. 15 n. 13 de Robert Schumann

Musical score for two measures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure contains a melodic line in the treble clef with a slur over it, and a whole rest in the bass clef. The second measure contains a melodic line in the treble clef with a slur over it, and a whole note chord in the bass clef. Ellipses (...) are present at the end of the second measure in both staves.

Der Dichter spricht

Musical score for two measures. The key signature is one sharp (F#). The first measure contains a melodic line in the treble clef with a slur over it, and a whole note chord in the bass clef. The second measure contains a melodic line in the treble clef with a slur over it, and a whole note chord in the bass clef. Ellipses (...) are present at the end of the second measure in both staves.
