DOI 10.20504/opus2019a2510

Amar Schumann

Roland Barthes
Tradução: Salomea Gandelman
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ)

Nota da tradutora:

Aimer Schumann ("Amar Schumann") é o título do prefácio de Roland Barthes (12/11/1915, Cherburgo, Cherbourg-en-Cotentin, França - 26/03/1980, Paris, França), eminente escritor, semiólogo, filósofo e pensador da cultura do século XX, para o livro *La musique pour piano de Schumann*, de Marcel Beaufils (30/12/1899, Beauvais, França – 11/01/1985, Saint-Germain-en-Laye, França), filósofo, musicólogo, estudioso do romantismo e do lied alemão. No prefácio, entre outros temas, o autor faz uma reflexão poética e condensada acerca do universo subjetivo do compositor e sua expressão em linguagem musical e pianística; sublinha o entrelaçamento de traços psicológicos e escolhas temáticas; constata as inovações, à época, na construção dos pianos, das quais decorreram modificações no modo de escuta – do privado para público; e lembra que o pianismo de Schumann, diferente do virtuosismo de Paganini e Liszt, implica em uma "inocência técnica", difícil de ser alcançada, mas condizente com a natureza de suas obras.

BARTHES, Roland. Amar Schumann. Trad.: Salomea Gandelman. *Opus,* v. 25, n. 1, p. 213-216, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2510

Submetido em 19/02/2019, aprovado em 03/04/2019.

Existe uma espécie de preconceito francês, diz Marcel Beaufils, em relação a Schumann: nele vê-se facilmente uma espécie de "Fauré um pouco espesso". Não creio que se deva atribuir essa mornidão a qualquer oposição entre "clareza francesa" e "sentimentalidade alemã", a julgar pela discografia e programas de rádio, os franceses adoram músicos patéticos do romantismo pesado, tipo Mahler e Bruckner. Não, a razão desse desinteresse ou desse interesse menor é histórica, e não psicológica.

Schumann é amplamente um músico do piano. Ora, o piano, como instrumento social – e todo instrumento musical, do alaúde ao cravo, ao saxofone, implica uma ideologia –, sofreu, faz um século, uma evolução histórica da qual Schumann foi vítima. O sujeito humano modificou-se: a interioridade, a intimidade, a solidão perderam valor, o indivíduo tornou-se cada vez mais gregário, ele deseja músicas coletivas, massivas, frequentemente paroxísticas, expressão do "nós", mais do que do "eu"; ora, Schumann é, verdadeiramente, o músico da intimidade solitária, da alma apaixonada e fechada, que fala para si própria (donde a abundância dos "parlando" em sua obra, tal como aquele admirável, da sexta *Kreisleriana*), enfim, da criança que não tem outro elo senão com a Mãe.

A escuta do piano, ela mesma, também se modificou. Não passou apenas de uma escuta privada, quando muito familiar, a uma escuta pública – cada disco, mesmo ouvido em casa, apresentando-se como um acontecimento de concerto, e o piano tornando-se um campo de "performances" –, mas o próprio virtuosismo, que certamente existia no tempo de Schumann (ele mesmo desejou tornar-se virtuose, como Paganini), passou por uma mutação; não precisa mais ajustar-se à histeria mundana dos concertos e dos salões, não é mais liszteano; é, agora, por causa do disco, um virtuosismo um pouco gelado, uma execução perfeita, sem falha, sem acaso, a respeito da qual não há nada a acrescentar, mas que não exalta, não arrebata: longe do corpo, de alguma maneira. Também, ao pianista de hoje [dedico] enorme estima, mas nenhuma paixão, e diria, referindo-me à etimologia da palavra, nenhuma simpatia. Ora, o piano de Schumann, que é difícil, não suscita a imagem do virtuosismo (o virtuosismo é, com efeito, uma imagem, não uma técnica); não se pode tocá-lo nem segundo o antigo delírio, nem segundo o novo estilo, que eu compararia, de bom grado, à "nova cozinha" pouco cozida. É um piano íntimo, que não quer dizer doce, ou ainda, um piano privado, individual mesmo, avesso à aproximação profissional, porque tocar Schumann implica inocência da técnica que poucos artistas conseguem atingir.

Por fim, o que mudou, fundamentalmente, foi o emprego do piano. Ao longo de todo o século XIX, o piano foi uma atividade de classe, sem dúvida, mas bastante geral para coincidir, grosso modo, com a escuta da música. Eu mesmo só comecei a ouvir as Sinfonias de Beethoven ao tocá-las a quatro mãos com um amigo querido, tão apaixonado quanto eu. Mas agora a escuta da música está dissociada de sua prática: virtuoses, muitos, ouvintes, em massa, mas praticantes, amadores, pouquíssimos. Ora, uma vez mais, Schumann deixa ouvir plenamente sua música apenas àquele que a toca, mesmo mal. Esse paradoxo sempre me marcou muito: que tal peça de Schumann me entusiasmasse quando a tocava (aproximativamente) e me decepcionasse um pouco quando a escutava em disco: ela me parecia, então, misteriosamente empobrecida, incompleta. Não se tratava, creio, de fatuidade de minha parte. É que a música de Schumann vai bem mais longe que o ouvido; ela penetra no corpo, nos músculos, pelos golpes de seu ritmo, e nas vísceras, pela volúpia de seu "melos": dir-se-ia que a peça teria sido escrita apenas para uma pessoa, aquela que a toca: o verdadeiro pianista schumanniano sou eu.

Será, pois, que se trata de uma música egoísta? A intimidade o é sempre, um pouco; é o preço que se deve pagar, caso se deseje renunciar às arrogâncias do universal. Mas a música de Schumann comporta algo de radical que faz dela uma experiência existencial, mais do que social ou moral. Esta radicalidade não deixa de ter relação com a loucura, mesmo quando sua música é continuamente bem comportada, na medida em que docilmente se submete ao código da tonalidade

e à regularidade formal dos melismas. O embrião da loucura aparece muito cedo, na visão e também na economia do mundo com o qual o sujeito Schumann mantém uma relação que o destrói pouco a pouco, enquanto a música, por sua vez, busca construir-se. Marcel Beaufils diz muito bem tudo isso: ele desembaraça e nomeia esses pontos em que vida e música se intercambiam, uma se destruindo, a outra se construindo.

O primeiro é o seguinte: o mundo, para Schumann, não é irreal, a realidade não é nula. Sua música, em seus títulos, por vezes pelos esboços discretos de descrição, refere-se, sem cessar, às coisas as mais concretas: estações, momentos do dia, paisagens, festas profissões. Mas essa realidade é ameaçada de desarticulação, de dissociação, de movimentos não refreados (nada de rangidos), mas breves e, se possível expressarmo-nos dessa forma, sem cessar "mutantes": nada se mantém muito tempo, um movimento interrompendo o outro; é o reino do "intermezzo", noção bastante vertiginosa quando se estende a toda a música e quando o mundo só é vivido como uma sequência esgotante, mesmo quando graciosa, de interstícios. Marcel Beaufils teve razão ao colocar na origem do piano schumanniano o tema literário do *Carnaval*, pois o carnaval é realmente o palco desse descentramento do sujeito – tentação muito moderna – que Schumann diz à sua maneira pelo carrossel de suas formas breves (desse ponto de vista, o *Álbum da Juventude*, se tocado sem interrupção, como um ciclo, não é tão bem comportado como parece).

Nesse mundo quebrado, tecido de aparências rodopiantes (o mundo é, todo ele, um carnaval), um elemento puro e como que terrivelmente imóvel, por vezes, faz sua aparição: a dor. "Se me perguntassem o nome de minha dor, eu não poderia dizê-lo. Creio que é a dor, ela mesma, e não saberia designá-la mais adequadamente". Essa dor pura, sem objeto, essa essência da dor é, certamente, a dor do louco; não se pense jamais que os loucos, por mais que possamos nomear a loucura e fazê-la parecer real, simplesmente sofrem. A dor absoluta do louco, Schumann a viveu premonitoriamente na noite de 17 de outubro de 1833, quando foi tomado do medo o mais aterrorizador: aquele, precisamente, de perder a razão. Uma tal dor não pode ser dita musicalmente; a música não pode dizer senão o patético da dor (sua imagem social), não o seu ser; mas ela pode, fugazmente, fazer ouvir, senão a dor, ao menos a pureza, o inaudito da pureza: dar a escutar um som puro é um ato musical completo, do qual a música moderna frequentemente tira proveito (de Wagner a Cage). Schumann, sem dúvida, não levou a cabo tais experimentos e, no entanto, Marcel Beaufils assinala muito justamente o enigmático Si natural que abre o Lied *Mondnacht* (Noite de lua), que vibra em nós de maneira sobrenatural. É nesta perspectiva, me parece, que se deveria escutar, na música de Schumann, as posições da tonalidade. A tonalidade schumanniana é simples, robusta, não tem a maravilhosa sofisticação com a qual Chopin a enfeita, principalmente nas *Mazurkas*. Mas, precisamente, sua simplicidade é uma insistência; em muitas peças schumannianas, o desdobramento tonal tem o valor de um único som que vibra infinitamente até nos enlouquecer; a tônica não é dotada, aqui, de uma abertura cósmica, como o primeiro Mi bemol do *Ouro do Reno*, mas, antes, de uma massa que pesa, insiste, impõe sua solidão até a obsessão.

O terceiro ponto em que a música de Schumann encontra sua loucura é o ritmo. Marcel Beaufils o analisa muito bem, mostrando sua importância, originalidade e mesmo seu desregramento, como, por exemplo, na generalização da síncope. O ritmo, em Schumann, é uma violência (Beaufils diz como ele violenta o tema, o torna "bárbaro", o que desagradava Chopin), mas esta violência é pura, não é "tática". O ritmo schumanniano – escutem bem os baixos – impõe-se como uma textura de golpes, mais do que de pulsações; essa textura pode ser fina (Beaufils mostra bem como os *Intermezzos*, tão belos e, no entanto, pouco conhecidos, são estudos diferenciados e impetuosos de ritmo puro), mas não deixa de nela revelar algo atípico – a prova é que jamais se considera Schumann um músico do ritmo, mas trancam-no na melodia. Dito de outro modo: o ritmo em Schumann, fato muito singular, não está a serviço de uma organização dual, oposicional, do mundo.

Aqui tocamos, creio, na singularidade de Schumann: este ponto de fusão onde se encontra seu destino, a loucura, seu pensamento e sua música. Este ponto, Beaufils percebeu: "Seu universo é sem luta", diz ele. À primeira vista, é um diagnóstico bastante paradoxal para um músico que sofre tão frequente e cruelmente com a contrariedade de seus projetos (casamento, vocação) e cuja música sempre freme com os saltos do desejo: abatimentos, esperanças, desolações, exaltações, devaneios. E, no entanto, a loucura de Schumann – este não é, certamente, um diagnóstico psiquiátrico que me causaria horror sob diferentes aspectos – tem a ver, pelo menos pode-se dizer assim, com o fato de ter ele perdido a estrutura conflitual (diria eu em minha linguagem, paradigmática) do mundo: sua música não se alicerça em nenhum enfrentamento simples e, se posso dizer, "natural" (naturalizada pela cultura anônima). Nada de maniqueísmo beethoveniano, ou mesmo da fragilidade schubertiana (tristeza terna de um sujeito que vê diante de si a morte). Trata-se de uma música simultaneamente dispersa e unária, continuamente refugiada na sombra luminosa da Mãe. O Lied, abundante em Schumann, é, creio, a expressão dessa unidade materna. Em suma, Schumann perde o conflito, necessário, diga-se, à boa economia do sujeito "normal", na medida mesma em que, paradoxalmente, multiplica os humores – outra noção importante da estética schumanniana, "humoresques", com humor –, e, da mesma forma, destrói a pulsão (jogando com as palavras, digamos também, a pulsação) da dor, vivendo-a de um modo puro, assim como extenua o ritmo, generalizando a síncope. Unicamente, para ele, o mundo exterior é diferenciado, mas segundo os golpes superficiais do carnaval. Schumann "ataca", sem cessar, mas sempre no vazio.

Será por isso que nossa época lhe reserva um lugar sem dúvida "honroso" (certamente é um grande músico), mas nunca um lugar amado? (Existem muitos wagnerianos, mahlerianos, mas schumannianos eu conheço apenas Giles Deleuze, Marcel Beaufils e eu.) Nossa época, sobretudo desde o advento, pelo disco, da música de massa, quer belas imagens de grandes conflitos (Beethoven, Mahler, Tchaikovsky). Amar Schumann, como aqui o testemunham Beaufils e seu editor, é, de certa maneira, assumir uma filosofia da nostalgia, ou, para retomar um termo nietzschiano, da inatualidade, ou, ainda, dessa vez arriscando o mais schumanniano dos termos, o da noite. O amor de Schumann, realizando-se hoje, de certa maneira, contra a época (esbocei os motivos dessa solidão), não pode ser senão um amor responsável: ele leva, fatalmente, o sujeito que o experimenta e o pronuncia a se colocar no seu tempo segundo as injunções de seu desejo, e não daquelas da sociabilidade. Mas isto é uma outra história, cuja narrativa excederia os limites da música.

Referência

BARTHES, Roland. Aimer Schumann. In: BEAUFILS, Marcel. *La musique pour piano de Schumann*. Paris: Phébus, 1979. p. 9-16.

Salomea Gandelman é professora de Práticas Interpretativas e Música e Educação, no Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Vem desenvolvendo atividade de pesquisa em música brasileira e em Música e Educação. É autora do livro *36 Compositores Brasileiros – Obras para piano (1950-1988*; organizou, redigiu e fez a introdução do livro *Estética* de H.J.Koellreutter e S. Tanaka, edição esgotada, agora recem publicado em versão digital disponibilizada gratuitamente no site da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, Departamento de Música - | Fundação Koellreutter. Em coautoria com Sara Cohen escreveu o livro *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Pela editora Contra Capa, publicou em 2008, a segunda edição revista e aumentada do livro *Música contemporânea brasileira* do musicólogo José Maria Neves. Professora Benemérita e membro da Academia Brasileira de Música. salomea.gandelman@gmail.com