



## DE NOVALIS (1772-1801) A SCHUBERT (1797-1828)<sup>1</sup>

**Yvette Centeno**

Universidade Nova de Lisboa - CEIL

Schubert e a Arte do *LIED* ou Melancolia e Sedução, seriam estes os meus temas para os ciclos sobre a *Bela Moleira / Die Schoene Muellerin* (1823-1824), *Winter Reise / A Viagem de Inverno* (1827), todos eles com poemas da autoria de Wilhelm Mueller (1794-1827).

O seguinte, *Schwanengesang / Canto do Cisne*, que Schubert compôs no fim da vida e foi editado postumamente, adensa a melancolia já expressa antes e adquire, apesar da contenção que o género *Lied* impõe, um tom de expressionismo doloroso já precursor de outras fases da composição musical do início do século XX (penso em Alban Berg, *Wozzeck*, Schoenberg, *Moses und Aron*, entre outros).

Este último ciclo tem poemas diversos que podemos considerar como que uma recolha final, uma espécie de legado das preferências literárias do compositor (ou então de algum momento de profunda hesitação). É o seu editor que organiza o conjunto das 14 canções, de Ludwig Rellstab, Heinrich Heine e Johann Gabriel Seidl, e as publica em 1829, poucos meses depois da morte de Schubert em 19 de Novembro de 1828.

A crítica é unânime em reconhecer que foi no génio literário de poetas como Goethe ou Heine que Schubert melhor se afirmou, e que, no tocante aos outros, que chamaremos de poetas «menores» foi apenas ou em grande parte exclusivamente ao génio do compositor que puderam adquirir uma celebridade que de outro modo não lhes teria sido concedida.

Diria ainda, partindo do que considero, com José Gil, a força das imagens (e as ideias-força, conceito que ele muito bem desenvolve) que algo de Schubert, e da sua Viagem pela vida – ele é o Viandante da Viagem de Inverno – está ainda presente no nosso tempo, na obra de alguns grandes poetas: e vou salientar, por ser tão íntima a relação e o contágio de imagem e de ideia – precisamente *A Viagem de Inverno* de Helder Macedo.

Quem sabe se nalgum momento da leitura que se faça surgir o compositor do século XXI que a obra aguarda!

### I

<sup>1</sup> Ciclo de Conferências proferidas na Fundação Gulbenkian em 2011-2012.



Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) figura maior do Romantismo alemão, teve a sua obra editada primeiro em 2 volumes pelos amigos Ludwig Tieck e Friedrich Schlegel, em 1802<sup>2</sup>.

As obras de Novalis, bem como as dos irmãos Schlegel, tiveram marcada influência em Franz Schubert.

Vemos que na *Bela Moleira / Die Schoene Muellerin (1823)* se recupera um imaginário de cariz popular, nacionalista ou melhor tradicionalista, eivado de uma reflexão melancólica resultante da empatia profunda com a natureza, os seus ciclos, de que o Tempo e a Temporalidade são parte integrante e que o fluir da água do regato, na última canção (n.º 20, *Des Baches Wiegenlied / Canção de Embalar do Regato*) evoca e representa.

Esta canção funde os vários motivos da temática romântica por excelência:

1. a contemplação da natureza e a elevação de alma que suscita
2. o desejo de um repouso que se aproxima do sono, depois do sonho que foi a Viagem (evocadora da busca da Flor Azul, no célebre romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen* e que são referidas na estrofe em que cita «as pequenas flores azuis» pedindo que não olhem para ele)
3. o apelo à noite, com a lua cheia a erguer-se no céu imenso, noite que, tal como o sono que pode ser antecipação da morte, dissolverá para sempre alegrias e desgostos.

Este Moleiro-Poeta é uma recuperação do *Viandante* de Goethe.

Quando na primeira canção *Das Wandern / Viajar* (que eu gostaria mais de traduzir por algo como Vaguear, pois é mais de vaguear que se trata, caminhando solto na paisagem, de floresta, de ribeiro ou de mar, deixando correr o pensamento) se alude a esse ímpeto de correr mundo, já se adivinha, pela imagem escolhida da água cujo curso é imparável, da roda, que não cessa o seu rodar (como a roda da vida, que é a roda do Tempo) da pedra da mó, também ela redonda e girando cada vez mais depressa- já se adivinha, dizia que esta não será uma viagem qualquer, mas um percurso que é decurso simbolizado da vida.

Pelo meio um atravessamento de amor, sem consequência a não ser a de despertar saudade, saudade do regresso a uma casa que é muito mais do que o lar que se deixou para trás, é morada de repouso, quem sabe se definitivo, uma paz de alma reconciliada que só a morte concede.

---

<sup>2</sup> As citações aqui fazem-se a partir de: NOVALIS - *Werke, Tagebuecher und Briefe*. B.1/2, Munch, Wien: Carl Hanser Verlag, 1978 e NOVALIS - *Art et Utopie, Les Derniers Fragments (1799-1800)*. Ed. Olivier Schaeffer, Paris: Aesthetica, 2005 (tradução nossa).



Os poemas de Wilhelm Mueller (1794-1827), um dos grandes amigos do compositor, constituem um verdadeiro ciclo, em que o fio narrativo não se perde, ampliando a temática central da viagem pela vida e do horizonte da morte. Dos vinte e cinco textos da edição original do poeta (1821) Schubert escolhe 20, que organiza numa «introdução» e fecha com um «epílogo», o que sublinha a dramaticidade lírica e musical da obra.

O tema fulcral é o da Viagem, como já se disse. O *Wandern* alemão não significa o mesmo que *Reise*, mas seria difícil traduzir por vaguear, viajar ao acaso, pois o Moleiro não parte ao acaso. Caminha em direcção ao moinho onde estará a sua amada. Daí que se tenha escolhido o termo Viagem, e não o Vaguear, embora este ficasse melhor no caso do Viandante, que não temos traduzido por Viajante.

Mas deixemos a questão, respeitando o que tradicionalmente está aceite.

Na canção n.º 1 começa a descrição da caminhada do Moleiro, junto ao riacho, e aí se glorifica a água, elemento primordial, através do que a água simboliza se glorifica o movimento perpétuo, o caminhar (a roda) da vida:

Das Wandern / Viajar

Viajar é a alegria do moleiro,  
Viajar!  
Só pode ser mau moleiro  
Aquele a quem viajar não agrade,  
Viajar!

Aprendemos com a água,  
Com a água!  
Que não pára dia e noite,  
Pensando só na viagem,  
A água.

O mesmo fazem as rodas,  
As rodas!  
Que nunca ficam quietas,  
Não se cansam de rodar,  
As rodas.

E até as mós, tão pesadas que elas são,  
As mós!  
Giram numa dança alegre,  
E querem ir mais depressa,  
As mós.

Oh viajar, viajar, minha alegria,  
Oh viajar!  
Meu senhor, minha senhora,  
Deixai-me partir em paz,  
Vou viajar.

Se o tema central é o da Viagem, o símbolo vital será a Água.



Mas é uma água complexa, que tanto corre para a vida como esconde já alguma pulsão sombria: é o que se adivinha na canção seguinte, n.º 2:

Wohin / Para Onde

Ouvi murmurar um regato,  
Corria da fonte do rochedo  
Em direcção ao vale  
Fresco e maravilhado.

Não sei o que me aconteceu,  
Nem quem me deu o conselho,  
Também tive de o seguir,  
Com o bordão de caminheiro

A descer e sempre em frente,  
e sempre atrás do regato,  
A correr com o seu murmúrio,  
De uma alegre limpidez.

É este então o caminho?  
Diz-me, regato, onde vou?  
O teu murmúrio suave  
Perturbou os meus sentidos.

Que digo do teu murmúrio?  
Não pode ser murmurar  
São Ondinas a cantar  
Nas profundezas do Reno

Deixa cantar, companheiro, e  
murmurando segue o teu caminho!  
Rodam as rodas do moinho,  
Em todos os regatos de água clara.

Repare-se como nesta alusão a uma água feliz já está contida, pela alusão às Ondinas do Reno, a pulsão da morte que um Heine descreverá como ninguém na sua *Lorelei*.

Outras imagens simbólicas poderão surgir, como a floresta, ou o bosque (que seria a Terra) ou o Céu (que seria o Ar) ou mesmo o Fogo (quando se arde de paixão ou de paixão se morre). Vemo-las também noutros poetas, que Schubert muito amou, como Goethe ou Heine em quem uma consciência alquímica da vida se torna muito patente.

Mas fiquemos nesta meditação do *Wandern*. Impossível não evocar aqui o poema de Goethe que melhor reflecte este estado de espírito:

Wanderers Nachtlied / Canto Nocturno do Viandante (1776)

Tu que és do céu,  
E todo o o sofrimento e dôr acalmas,  
Que ao duplamente infeliz  
Duplamente consolas,



Ah, estou cansado de tanta agitação,  
De que servem a dôr e o prazer? –  
Doce paz,  
Vem, ah vem desce ao meu coração!

E ainda este, que completa o anterior e lhe amplia o sentido da brevidade da vida ou do desejo de morrer:

Ein Gleiches / Outro Igual (1780)

No alto dos montes  
Reina a paz,  
Nas árvores  
Não se pressente  
nem um sopro.  
Os passarinhos calam-se no bosque.  
Espera, que em breve  
Também tu repousarás.

Com este mesmo estado de espírito, de abandono à noite do desgosto e da melancolia, e de ânsia pelo repouso eterno (da morte) é concluída a última canção, n.º 20:

Des Baches Wiegenlied / Canção de Embalar do Regato

Descansa em paz, descansa em paz! Fecha os teus olhos!  
Viajante, que estás cansado, chegaste a casa.  
Aqui reside a fidelidade, junto a mim repousarás,  
Até que o mar engula todos os regatos.

Lavada de fresco será a tua cama  
Com largo travesseiro no quarto azul de cristal,  
Vinde, vinde agora, vós que sabeis embalar,  
Embalai nas ondas o rapaz até que ele adormeça.

Se uma trompa soar no bosque verdejante  
Farei um barulhão à sua volta.  
Não olheis para mim, florzinhas azuis!  
Estais a dar pesadelos ao meu adormecido.

Afasta, afasta, o trilho do moinho!  
Fora, fora, rapariguinha má,  
Que a tua sombra não o venha acordar.  
Mas dá-me o teu lencinho fino  
Para os seus olhos tapar.

Boa noite! Boa noite! Até que tudo desperte.  
Que o sono te consuma as alegrias e as dores!  
Ergue-se a lua cheia, dissipa-se o nevoeiro  
E o céu lá em cima tão vasto que ele é.

Na *Viagem de Inverno / Winterreise* (1825) adensa-se o tom da melancolia, pressente-se em cada momento um fim de ciclo, com a última das Estações do ano, antes que renasça a vida com o retorno dos Maios da Primavera, novos amores, cantos de pássaros felizes.



O Viandante é de facto um *Estrangeiro* e não mais um Caminheiro da vida. O seu *estranhamento*, em relação a tudo o que o rodeia é agora total. O ciclo é igualmente composto sobre os poemas de Wilhelm Mueller, e o primeiro é um de *Boa Noite*:

Gute Nacht

Cheguei como estrangeiro  
e como estrangeiro vou embora.

...  
não posso escolher  
a data da partida  
vou-me sozinho  
em plena escuridão

...  
de que servia esperar  
até ser posto fora?

Parte, então, depois de um amor frustrado, concluindo que o *Wandern*, o vaguear pelo mundo, é o que o amor impõe, é o que Deus concede ao ser humano. O seu caminhar pela vida terá paisagem de neve, terá lágrimas que lhe escorrem geladas pela face, terá esperança de algum repouso (em vão) sob a tília sonhada, que já lhe ficou longe.

Ecoando a Bela Moleira, na canção *Junto ao Ribeiro / Auf dem Flusse* (n.º 7), Schubert retoma a imagem da água, mas que não corre, pois tem sobre si uma capa de frio gelo que lhe impede o movimento.

Sendo que o movimento é vida, esta capa de gelo alude aqui a um antigo amor que terminou, um coração que arrefeceu e corre o risco de deixar de bater. A sequência é de saudade, por vezes evocando um passado mais feliz, como em *Sonho de Primavera / Fruelingstraum* (n.º 11) e de desalento sempre, pois nenhum dos sonhos que o poeta sonhara chegou a ser realidade.

A canção n.º 12 é explícita a este respeito: *Solidão / Einsamkeit*. Encontro nesta canção o eco directo do poema de Goethe (*Ein Gleiches*), citado acima, e por isso a transcrevo na íntegra:

Solidão

Igual à nuvem sombria  
que no ar leve se move  
quando na copa dos pinheiros  
sopra uma brisa ligeira

assim vou eu caminhando  
arrastando os pés cansados  
vendo os outros tão alegres  
e eu tão só a vida inteira



Ah, como o ar está tranquilo!  
Ah, quão luminoso o mundo!  
No meio das trovoadas  
não estava eu tão no fundo!

A ausência de um Deus mais generoso, que a todos distribua alguma felicidade, é o sentimento geral com que se fica, chegados que somos ao fim de um ciclo em que apenas um velho (*Der Leierman*, n.º 24), tiritando de frio, que não é só do Inverno, mas também de um coração abandonado, insiste em tocar o seu realejo: variante empobrecida da roda do moleiro, da roda do universo, que esse sim, e só ele, insiste em continuar. E o poeta ironiza: e se nos juntássemos, tocavas no realejo as minhas canções?

Mas talvez a canção dos três sóis, *Die Nebensonnen* (n.º 23), nos ajude a situar melhor o estado de espírito de poeta e compositor. A tradução literal seria *Os Sóis Juntos*, mas está estabelecido traduzir por *Os Três Sóis*, nas versões em francês; mantenho então o costume:

Os Três Sóis  
Vi três sóis ao alto no céu  
mirei-os fixamente durante muito tempo;  
e eles permaneceram quietos  
como se não quisessem afastar-se de mim.

Ah, não me pertencem estes sóis!  
Brilham para rostos que não são o meu!  
Sim, também eu tive três sóis, outrora,  
mas os dois melhores já não estão mais aqui!

Que se afunde o terceiro também no seu poente,  
na escuridão estarei muito melhor.

## II

Sabendo-se que Novalis e os *Hymnen an die Nacht* (*Hinos à Noite*) foram lidos por Schubert na sua juventude, bem como os *Cânticos Espirituais* (*Geistliche Lieder*), inspirando as suas composições de idêntico título, vale a pena evocar esses textos que glosam a Noite como emblema de Morte, de tanta ou mais intensidade do que os célebres ciclos de Rainer Maria Rilke, quase um século depois, nas *Elegias de Duíno* (1922) ou nos *Sonetos a Orfeu* (1922).

O culto da noite e da morte, em Novalis, depois do falecimento da sua jovem noiva Sophie von Kuhn, atravessa como uma espécie de Missa Negra, a obra toda. O seu desejo é morrer, e encontramos nos seus *Diários* entradas permanentes em que considera a hipótese de suicídio de forma muito directa.

Nota-se a dada altura uma evolução de pensamento, quando se converte ao Cristianismo, ainda que de forma não completamente ortodoxa, pois é bebida, como também podemos ler nos *Diários*, na obra de Jacob Boehme. Intuída a noção





de que todo o Universo é um Corpo, como diz Boehme, um Corpo Único, ultrapassada a convicção de que com a morte tudo se perdia, Novalis irá encontrar a sua consolação num amor universal e transcendente, de que Cristo é o Emblema maior. O mesmo acontece com a figuração do Eterno Feminino, a outra face de Deus (a Shekinah dos místicos Kabalistas) que Novalis celebra na Mãe Universal que é a Virgem Maria. São ideias salvíficas, que ajudam a moderar o tom negro da sua poesia.

Quanto aos outros vários escritos, que ficaram incompletos, alguns em forma de fragmento mais ou menos desenvolvido, outros apenas em notas e apontamentos – permitem ainda assim acompanhar as suas preocupações filosóficas, poéticas e artísticas.

Há uma teologia da Natureza que defende, ao modo panteísta de um Schelling, uma sociologia da Ordem, na visão de uma Monarquia Universal (*A Crisandade ou a Europa*) suporte de um Utopia que deveria ter sido ampliada em *Heinrich von Ofterdingen*, como resposta paralela ao *Wilhelm Meister* de Goethe. Mas deste romance-fragmento o que nos fica é um *Maerchen*, um *Conto* (talvez também em paralelo com o *Maerchen* de Goethe) em si mesmo completo no interior do romance, e uma metáfora, a da Flor Azul, que fará caminho pelas canções de Schubert.

Interessante é verificar como de uns autores para outros, as ideias e os sentimentos se vão «contaminando», as imagens mais fortes (por serem arquétipos universais, simbólicos) atravessam as variadas obras, os variados tempos, e chegam até nós ainda carregadas de significação.

Os criadores «falam» uns com os outros. É assim que descubro, na poesia de Helder Macedo, uma *Viagem de Inverno*, publicada em 1994, onde se estabelece um belíssimo diálogo aberto com os poemas de Wilhelm Mueller que Schubert musicou. Uma Viagem que faz de um poeta contemporâneo nosso um Viandante como os de outrora, que na obra de outros encontrou o eco do seu caminhar pela vida e lhe permitiu acrescentar a sua própria experiência (na vida como na poesia, não há vivências iguais) de original contributo para algo que será eterno: a consciência do menos que é mais, como diria Paul Celan.

Vemos pelas epígrafes escolhidas, abrindo com W. Mueller, as preferências literárias que foram objecto do estudo e da investigação do erudito que Helder Macedo também é: assim nos surgem os cancioneiros medievais, Camões, Cesário Verde (Mestre também de Fernando Pessoa), Camilo Pessanha.

E eu acrescento, por Helder Macedo ter dado um contributo tão importante, à época (para o seu enquadramento místico e simbólico) *A Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro: nesta obra se bebem a Saudade e a Melancolia, como um atravessamento permanente.





O estudo de Helder Macedo, pioneiro, recebe o Prémio da Academia das Ciências de Lisboa em 1977, depois da publicação em 1990: *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, uma obra, na minha opinião, para ler e reler.

São igualmente 24, como em Schubert, os poemas da *Viagem de Inverno* de Helder Macedo. Em alguns responde directamente às metáforas da canção original. Noutros amplia o seu sentido, noutros ainda trabalha uma intimidade que ao ser transposta se torna universal.

Se no primeiro poema se coloca já no seu meio de vida, com uma reflexão à guisa de balanço,

A meio do caminho  
a mais de meia vida já vivida  
reencontrei-me só na selva escura  
da vida indecifrada  
e não sei de que lado está a morte  
e não sei se é o amor quem a sustenta  
no tempo  
que chegou  
de destruir<sup>3</sup>

No último, retoma com energia (talvez irónica, ou amarga) um cantar de dança de roda que tem algo das danças da morte medievais, ou melhor ainda de uma balada como a *Lenore*, de Burger, ou a *Dança da Vida* de um Munch expressionista:

Bailemos amigas  
que a dança acabou  
os rios correram  
a fonte secou

bailemos na noite  
libertas do amor  
sem nada querer  
sem qualquer temor

bailemos irmãs  
nos corpos sumidos  
das jovens que fomos  
nos tempo perdidos

bailemos que é tarde  
para resistir  
quando a madrugada  
já não pode vir

bailemos meninas  
de seios mirrados  
com olhos vazios  
e sem namorados

<sup>3</sup> MACEDO, Helder. *Viagem de Inverno*. Lisboa: ed. Presença, 1994, p.11.



bailemos a dança  
que a todos nivela  
o filho o amante  
a feia e a bela

e quem não quiser  
connosco bailar  
saiba que esta roda  
terá de dançar

com velhos e moços  
com monstros e mansos  
com mancos e destros  
com loucos e castos

terá de bailar  
saiba que esta roda  
pela noite toda  
não há-de acabar<sup>4</sup>

Dos *Lieder*, já em Schubert uma metáfora ou duas impressionam pela força que transportam, a par do seu mistério: a dos Três Sóis, e a do Velho do Realejo, que Helder Macedo também recupera. No caso dos três sóis, o artifício poético de Helder é muito interessante, pois actualiza a metáfora: serão os faróis de um carro onde os amantes se encontram, sendo que a lua, por cima, iluminará tal amor. Quanto ao velho do realejo, o seu rodar infinito evoca a Roda da Vida que na mística hindu desde sempre foi consagrada.

Restam, para nossa perplexidade, os sóis de Mueller/Schubert. São três como e porquê? Os eruditos afirmam que já muito doente, à data em que Schubert trabalha a selecção de Mueller, teria, no seu delírio, visto uma tripla imagem do sol reflectida no gelo.

Pode ser. Mas também existe a ideia de que os sóis poderiam referir-se a amores vívidos e passados, fazendo o poeta agora, no Inverno da sua alma, apelo a uma escuridão tranquila, definitiva. Helder Macedo recorda, em nota a propósito, que este sol negro poderia também ser uma evocação de Nerval (1808-1855) do poema *El Desdichado*, e do «Sol negro da Melancolia»:

Je suis le Ténébreux,-le Veuf,- l'Inconsolé,  
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:  
Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé  
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.<sup>5</sup>

Nerval, é o grande tradutor do *Fausto* de Goethe e de alguns dos mais belos poemas de Heine.

E uma última possível interpretação: que o terceiro sol seja o do poente, aquele que se deseja e supõe abismal, variante do *sol niger* dos alquimistas, o negro de

<sup>4</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>5</sup> NERVAL, Gérard de – *Oeuvres*, vol. I, Paris: Gallimard, 1952, p. 2, col «La Pléiade».



alma que não é mais do que a marca de uma profunda depressão, que em certos casos pode levar ao suicídio, ficcionado ou real.

Numa obra muito interessante<sup>6</sup>, é referida uma carta do poeta Johann Mayrhofer (1787-1836) escrita em 1829, um ano depois da morte do compositor, em que se descreve a vida que levavam em conjunto, partilhando um apartamento que era «uma pobre mansarda» um sótão de tecto inclinado:

Só tínhamos um péssimo piano, uma pobre biblioteca, mobília miserável, pouca luz do dia! E no entanto passei lá as horas mais felizes da minha vida! Assim como a Primavera alegre a terra e lhe fornece a verdura e o sangue, também a força criadora do meu amigo alegrava e consolava os homens [...] O acaso, o amor da música e da poesia foram a nossa íntima ligação. Eu escrevia e ele cantava<sup>7</sup>.

Mayrhofer, que morreu oito anos depois de Schubert, atirando-se da janela do seu escritório em Viena, foi com Mueller um dos seus poetas favoritos. Conheceram-se em 1814, e datam de 1824 as primeiras composições líricas editadas.

Existem dele 47 Canções, bem como os libretos de duas óperas: *Die Freunde von Salamanca* (1815), e *Adrast* (1819). Era Goethe quem comentava que o Romantismo era uma doença. E de facto, tanto o amor doentio de Novalis pela jovem Sofie, como o de Mayrhofer por outra jovem, filha do seu senhorio (um amor não correspondido) dão o tom da melancolia e da pulsão de suicídio destes artistas que Goethe admirava, mas de longe, do alto da sua Sabedoria, tendo já ultrapassado o momento das paixões convulsivas.

Só a título de exemplo, traduzo um dos poemas de Mayrhofer de que Schubert se ocupou:

Abschied / Despedida

Para lá dos montes caminhais  
passando por verdes bosques;  
mas voltais sem companhia,  
Então adeus! assim mesmo tem de ser!

Separações, um adeus ao que se ama,  
destroçam o coração!  
Espelhos de água, bosques, montes, tudo desaparece;  
oiço as vozes ecoando em todo o lado.

Adeus! Oiço o lamento,  
parte-se o coração,  
no adeus ao que se ama;  
Adeus! Fico a ouvir o lamento!

<sup>6</sup> BARBEDETTE, Hippolyte – *Fr. Schubert, sa Vie, ses Oeuvres, son Temps*. Paris: Heugel et C.ie, 1865, p. 29.

<sup>7</sup> BARBEDETTE, Hippolyte, *op. cit.*, p. 29.



### III

#### *Shwanengesang / Canto do Cisne*

Neste último ciclo é maior a variedade de estilos e de poemas, talvez porque, sendo póstumo, a organização ficou a dever-se ao seu editor, e não ao compositor. Os poemas de Ludwig Rellstab (1799–1860) teriam sido inicialmente dados a Beethoven, que anotou alguns mas não chegou a compor; são esses anotados que Schubert terá igualmente escolhido. De um lirismo musical, fluído, rimado e cantado, não formam propriamente um ciclo, pois não há um fio condutor que se adivinhe.

O que há, e era ao gosto do tempo, é uma sucessão de motivos, indicados nos títulos de cada canção: *Herbst / Outono*, n.º 1, *Liebesbotschaft / Mensageiro de Amor*, n.º 2, em que nos surge o regato, com a sua água que corre, ligeira e cristalina, como mensageiro do amor do poeta. E assim por diante, *com Fruhlingssehnsucht / Saudade da Primavera*, n.º 4, até ao poema final, intitulado precisamente *Abschied / Despedida*, n.º 8.

Por muito que se estranhem, num compositor devoto de Goethe e de Heine, estas escolhas mais humildes, os poemas musicados foram também esses e não outros, e a razão pode prender-se com uma simplicidade que permitia, de tão simples, elaborar melodia e harmonia de forma muito mais livre e mais consentânea com a sensibilidade do compositor. No *Canto do Cisne* podemos mesmo assim detectar uma evolução no sentido e no gosto das escolhas. Não era o mesmo compor sobre um poeta menor, ainda que muito lido, ou sobre um poeta como Heinrich Heine (1797–1856), figura maior do Romantismo europeu, a par de um Baudelaire, lido por Wagner, para citar apenas alguns dos grandes do século XIX.

Referi na primeira parte o poeta Novalis e retomo agora parte do seu caminhar pela vida para termos a noção de como afinal era relativamente pequeno o círculo dos criadores e filósofos dos séc. XVIII-XIX na Alemanha e na Áustria e como era desenvolvida a sua formação, que passava pelas disciplinas fundadoras do Direito, da Filosofia e Teologia, sem omitir muitas vezes as Ciências propriamente ditas.

A poesia dos grandes, como se vê em Novalis, Goethe, Schiller, outros, assentava em bases culturais fortes e que marcavam a sua criação e os seus interesses em geral. Formavam o pensamento, e o pensamento (não digo a Razão, como diria Descartes, digo Pensamento) incluía de igual modo sentimento e intuição.

Novalis estuda Direito em Iena, Leipzig e Wittenberg (pátria de Lutero), de 1790 a 1794, frequenta os seminários de Schiller, de quem se tornou amigo, conhece Goethe, Herder, Jean Paul (Richter) e ainda Ludwig Tieck, os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel, bem como o filósofo Friedrich Wilhelm Joseph Schelling.



Estes autores são a base da sua formação estética, literária e filosófica: destaque-se o amor da tradição popular, o sentimento de entrega panteísta à natureza como forma de iniciação, e o não menos importante conceito de uma «religião do amor», que atravessa os escritos sobre a *Cristandade ou Europa*, defendendo para a Europa um Cristianismo universal e unificador das diferenças.

Encontramos na sua obra uma utopia idealista a que os seguintes temas dão forma: o sonho da Flor Azul (em *Heinrich von Ofterdingen*) emblema da perfeição divina; o culto do amor eterno nos *Hinos à Noite*, com a sua pulsão da morte, depois de ter perdido a paixão da sua vida, Sophie, que conhecera quando ela tinha 13 anos e morre aos 15 anos, em 1797, antes de terem casado; o culto do Fragmento, que surge nos primeiros escritos publicados em 1798, *Bluethenstaub / Pólen*, já com o pseudónimo de Novalis. Os textos foram publicados pelos irmãos Schlegel, mentores do movimento romântico, na revista *Atheneum*.

Um ano mais tarde, em 1799, conhece Tieck e outros criadores pertencentes ao chamado «Romantismo de Iena».

Para Novalis Poesia e Filosofia eram inseparáveis. Mas houve nele outras influências, de carácter hermético, como as obras de Jacob Boehme, a que faz referência. Boehme (1575–1624) foi, no século XVII, o maior teósofo alemão, cuja influência perdurou na Europa até muito tarde e a cujos escritos se referem, como fonte de inspiração, Novalis, Goethe e outros dos românticos atraídos pelo seu misticismo de raiz alquímica e Rosa-Cruz.

Em 1800 são publicados os *Hinos à Noite / Hymnen an die Nacht*, de novo na revista *Atheneum*; e ainda as *Geistliche Lieder*. Estes textos serão o suporte das *Geistliche Lieder* de Schubert, que Brigitte Massin não se cansa de elogiar como «músico do inacabado», elevando-o à categoria de Mito Estético<sup>8</sup>.

O mesmo se tem afirmado do pensamento e obra de Novalis, e de Friedrich Schlegel, seu Mentor. Os estudiosos referem, para além da já sabida inspiração mística, do sentimento da noite como princípio e fim da criação (da vida e morte), a leitura de Shakespeare (*Romeu e Julieta*), e de Jean Paul (*A Loja Invisível / Die Unsichtbare Loge* novela inacabada de 1793, muito bem acolhida pelos contemporâneos).

Falta, nesta listagem resumida, outra obra de grande importância, pelo seu misticismo iniciático: *Os Noviços de Sais / Die Lehrlinge zu Sais*, publicada postumamente, em fragmento inacabado, como *Heinrich von Ofterdingen*. O mundo da flor azul, a utopia de perfeição que simbolizaria, não foi fácil de levar a bom termo: o mundo era imperfeito, e o fragmento dá conta disso mesmo, da impossibilidade de se negar uma evidência.

<sup>8</sup> MASSIN, Brigitte - «Schubert», in *Dictionnaire de la Musique, Les Compositeurs. Encyclopaedia Universalis*. Paris: ed. Albin Michel, 1998.



Ainda assim, o símbolo permanece como imagem definidora do Romantismo alemão, e o conceito de Fragmento impõe-se a partir destas obras, como género próprio. Para Novalis o Fragmento era um Todo, como o Aforismo, que permitia à Ideia e ao Pensamento abrirem-se a outras ideias e pensamentos, inclusive de contradição.

O mesmo se pode dizer de Schubert, na sua relação com Novalis, sabendo que o inspirou: podemos procurar no compositor e no seu culto do *Lied* a forma por excelência do Fragmento como Todo, da Poesia como expressão da Alma Universal. Este fenómeno de paixão-inspiração explica-se pelo seu génio, mas também pela sua cultura literária e pelo convívio com as elites do seu tempo, tanto vienenses como alemãs. Viena, onde Schubert sempre viveu, era o coração do mundo musical, literário e artístico (a verdadeira pátria de alma de um Mozart, de um Beethoven, admirados por todo o mundo culto do século).

Schubert inicia-se no *Lied* com o poema de Goethe (do *Fausto I*), *Gretchen am Spinnrade* (Margarida na roca de fiar): tem apenas 17 anos! Esta canção será a primeira das 600 que se lhe seguirão!

Ao longo de quinze anos de confrontação com este género musical, Schubert trabalhou uma centena de poemas, de variados poetas, entre os quais se destacam em particular o seu amigo Mayrhofer (47 canções), Schiller (42 canções), Goethe e o seu universalismo redentor (70 canções), Wilhelm Mueller, grande amigo, de sensibilidade especialmente melancólica, (45 canções) e por fim Heine, o trágico visionário com o qual Schubert se sentirá especialmente aparentado.

Veja-se que só em 1815 Schubert compôs 143 *Lieder*, como refere Brigitte Massin<sup>9</sup>. Encontraremos assim nos *Lieder* todos os pontos que são abordados a propósito do ideário e do imaginário romântico que atravessa os séculos XVIII-XIX.

Recordo:

os temas universais do amor e da morte,  
os temas da separação inelutável,  
a viagem, fuga ou procura,  
a solidão,  
a utopia sonhada de um Paraíso perdido,  
a noite como prenúncio da morte,  
a morte,

E ainda: o poema de inspiração popular, lidando com o oculto e o maravilhoso e o todo atravessado por uma pulsão mais funda, de identificação com os ritmos (suaves ou cruéis) da natureza, mas sempre inelutáveis.

<sup>9</sup> MASSIN, Brigitte – *op.cit.*.



A estes temas obedeciam os poemas que escolheu para musicar, deles se destacando pela qualidade literária superior, os de Goethe e de Heinrich Heine.

Podemos afirmar, como fazem os seus estudiosos, que para Schubert o chamado acompanhamento musical não existe de per si, mas antes exige «uma fusão íntima e total da voz e do instrumento, para exprimir uma visão poética que se abre sobre um mundo transfigurado»<sup>10</sup>.

Na realidade, é ao teólogo e filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834) que se devem as considerações mais interessantes sobre a arte da interpretação, nesta época dos séculos XVII-XIX. Não foram publicadas em vida mas nós podemos agora aceder a uma excelente tradução inglesa: *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*<sup>11</sup>.

São notas e apontamentos datados de 1809-1810, de que Schubert não pode ter tido conhecimento, mas que, na opinião dos seus estudiosos, como Lisa Feurzeig, em *Musical representation of concepts in Schubert's settings of the Iena Romantics*<sup>12</sup>, foram amplamente discutidos nos círculos literários e filosóficos que o compositor frequentou. Assim, escreve L. Feurzeig, mesmo sem conhecimento directo da teoria, Schubert foi um praticante inspirado da ideia de que «o objectivo supremo da hermenêutica é a compreensão ao mais alto nível [...] só se pode compreender o que se foi capaz de reconstruir em todo o seu contexto e suas relações. Também aqui se trata de compreender o escritor melhor do que ele se compreendeu a si próprio»<sup>13</sup>.

Continuando com a mesma autora, é deste modo que podemos verificar como cada uma das canções de Schubert «é uma interpretação de um texto [...] transformado em obra de arte»<sup>14</sup>. O exemplo escolhido para demonstrar esta ideia, de que interpretar ao mais alto nível é de facto «recriar», escolhe a autora os poemas de Friedrich Schlegel (1772-1829), figura central do movimento romântico de Iena, e os de Friedrich von Hardenberg (1772-1801), o conhecido Novalis de que já falámos. Novalis, como Schleiermacher, tinham tido formação pietista, e esse especial modo de viver a relação com o divino os terá aproximado, quando da sua reflexão sobre o Cristianismo e a Cristandade.

Schubert terá começado por lidar com as obras, antes de conhecer os autores e sofrido uma mais directa influência. Pode ter encontrado Schlegel em Viena, em anos mais tardios, mas não pode ter conhecido Novalis, que morreu cedo, quando o compositor ainda era criança.

<sup>10</sup> MASSIN, Brigitte – *op.cit.*

<sup>11</sup> SCHLEIERMACHER, Friedrich - *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. Trad. de Andrew Bowie, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 228.

<sup>12</sup> FEURZEIG, LISA - *The Unknown Schubert*. ed. Barbara M.Reul e Lorraine B. Bodley, Aldershot: ed. Ashgate, 2008, cap.º 3, p.43-55.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>14</sup> *Ibidem*.





Para explicar melhor o trabalho de Schubert sobre estas primeiras escolhas poéticas, L. Feurzeig adianta que ao compositor interessou tanto a linguagem, e a sua estrutura rítmica, como o sentido e a dimensão humana alargada de cada poema, abarcando (como aliás sugeriam as doutrinas de Schleiermacher e Schlegel) o contexto social, para além do íntimo e pessoal, se tal fosse interessante<sup>15</sup>.

Encontra-se em Schubert, para além da sua intuição e sensibilidade artísticas, uma empatia de carácter psicológico (eu diria mesmo simbólico) na interpretação musical que propõe. Como se se pudesse aplicar, diz a autora que nos guia, «a frase de Schleiermacher de que uma pessoa se transforma na outra»<sup>16</sup>. Assim teríamos num acto único de fusão inspirada (os alquimistas fariam de *conjunção*) o poema e a sua música elevados ao mais alto grau de criatividade.

Mas nada disto nos deve fazer perder o fio do que é na verdade o trabalho do artista: na poesia, como na composição musical, passada a fase desta intuição ou deste primeiro, profundo, entendimento, segue-se o trabalho, por vezes ou quase sempre, bem árduo, de estruturar, expor e ampliar de forma elevada e coerente o sentido do que se descobriu.

Na sua composição do poema *Die Berge / As Montanhas, de Schlegel* (são onze as do ciclo *Abendroete*), sobressai a noção de que é indispensável uma forte estrutura (artística) que dê consistência ao todo do pensamento, tal como a dureza das rochas suporta na realidade a elevação da montanha.

Não falarei, pois está abordada com grande detalhe nesta obra que cito, da estrutura musical que Schubert encontra para estabelecer um paralelo de unidade com a estrutura do poema escolhido<sup>17</sup>. Saliento apenas o cuidado de encontrar, na expressão musical, o sentido que corresponde à expressão poética.

No tocante a Novalis, e seguindo este mesmo curso de pensamento, poderemos verificar que Schubert escolhe dois modos diferentes de exprimir a religiosidade que encontra na obra desse jovem romântico. Para esta autora, Lisa Feurzeig, que nos dá a conhecer aspectos inéditos da obra do compositor, há nos Hinos de Novalis uma dimensão que ela considera de fusão mística e sexual<sup>18</sup>.

Não concordo por completo, embora se saiba que no êxtase místico descrito por alguns santos essa dimensão não pareça estar ausente; mas tem de ser compreendida no contexto da época, da solidão e martírio de um corpo que só a Jesus se pode entregar, e nessa entrega se quase-dissolve, fazendo de Jesus o Amante ideal e dessa entrega algo mais do que um espasmo de histeria.

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 46.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 47-50.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 50.



Penso que é excessivo falar de sexualidade na entrega mística dos Hinos de Novalis, escritos na saudade do seu jovem amor perdido.

Schubert compôs, concebendo-os também como um ciclo (1819-1820) seis Hinos, dos quais cinco são das *Geistliche Lieder*, exprimindo a devoção à Virgem Maria, Redentora e o último, dos *Hinos à Noite / Hymnen an die Nacht*, com a marca amorosa então mais evidente. Poder-se ia agora estranhar, chegados ao último dos ciclos, do *Canto do Cisne*, que a estrutura de organização pareça fluida, ou mesmo ausente, fruto de soma de acaso.

A razão é simples: não foi Schubert, como já tive ocasião de dizer, que organizou o ciclo, e sim o seu editor, Tobias Haslinger, autorizado pelo irmão do compositor, Ferdinand, escolhendo das canções póstumas as que melhor lhe pareceram, por ser possível organizá-las com a aparência de um ciclo de conteúdos afins, pelos seus temas.

Mas claro que um ouvinte ou um estudioso atento há-de reparar que forma um ciclo o conjunto de Ludwig Rellstab (1799-1860), a abrir com a canção n.º 1, *Herbst / Outono* e a fechar com a canção n.º 8, *Abschied / Despedida*. Aqui sim há uma estrutura organizada, como nos ciclos da *Bela Moleira* ou da *Viagem de Inverno*. Aliás estes poemas tinham sido inicialmente oferecidos a Beethoven pelo autor, mas o músico, tendo anotado alguns, deixou-os depois de parte e foram esses que Schubert optou por musicar.

Seguem-se, em ordem que diremos arbitraria, os seis poemas de Heinrich Heine – conjunto que esse sim forma de novo um ciclo autónomo e finalmente os de Johann Gabriel Seidl (1804-1875), que são sete, formando por sua vez também um outro ciclo. Só o tom melancólico, as formas estróficas, e os temas comuns de desolação, abandono de amor e apelo da noite e da morte estabelecem um fio condutor. E só este fio permite que o editor os tenha reunido com um título comum.

Ficará no entanto, e para sempre, a lírica fusão de entendimento do compositor com os seus autores, no respeito, já referido atrás, das novas doutrinas do Romantismo da Escola de Iena.

De *O Canto do Cisne* destacarei em especial os poemas de Heine (n.º 9 a 14), por ter sido, com Goethe, o poeta mais amado. Em *Der Atlas / Atlas*, ouve-se o lamento do gigante orgulhoso, que ao atrever-se a carregar o sofrimento do mundo, preferindo sofrer a nunca ser feliz, agora é castigado e sofre para sempre. Em *Ihr Bild / O Seu Retrato*, chora o poeta o seu amor perdido, com lágrimas que lhe escorrem pela face ao recordar como num sonho a sua bela amada.

O mesmo desgosto de um amor perdido é expresso na canção *Die Stadt / A Cidade*, em que se descreve a cidade vista ao longe, ao pôr-do-sol, envolta em nevoeiro; no



seu barco, embalado pelas ondas, o barqueiro rema tristemente; o sol volta a nascer e o poeta, já perto da cidade, contempla o lugar onde perdeu o seu amor.

*Am Meer / Na Praia* é mais um poema de amor, mais um desgosto, evocado na praia, junto ao mar, na casa de um pescador; estão sentados sozinhos, em silêncio, cai o nevoeiro, a maré sobe e então a amada começa a chorar; o poeta ajoelha a seus pés, recolhe as lágrimas que bebe das suas mãos; e desde então, exclama, tudo lhe dói no corpo, morre-lhe a alma de saudade, a infeliz da mulher envenenou-o com as suas lágrimas!

E finalmente, *Der Doppelgaenger / O Sósia*, composto em 1828, ano da morte de Schubert, o mais misterioso dos textos (o título foi escolha de Schubert).

Pertence ao *Buch der Lieder / Livro das Canções* de Heine (1827) onde não tem título, o que torna o final ainda mais misterioso. O Livro de Heine está dividido em cinco secções, e todos os poemas de *Schwanengesang* pertencem à terceira secção, *Heimkehr / Regresso a Casa*.

## O Sósia

A noite em silêncio, em sossego as ruas,  
nesta casa viveu o meu tesouro.  
Há muito que deixou a cidade,  
mas a casa aqui está no mesmo sítio.

Também ali está um homem a olhar para o céu,  
torcendo as mãos, entregue à sua dôr.  
Assusto-me ao descobrir o seu rosto:  
a lua deixa ver que sou eu mesmo.

Oh tu, meu duplo! Pálido companheiro!  
Por que imitas o meu penar de amor,  
a tortura sentida aqui neste lugar  
tantas noites seguidas, desde sempre?

Este é um fecho magnífico: da vida ao espectro da morte, o todo atravessado pela experiência única da saudade e do amor.