**O bicentenário de Clara Schumann (1819-1896) e o resgate das mulheres na música clássica: recordar é (re)viver**

Eliana Monteiro da Silva[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

O repertório musical composto por mulheres na chamada música clássica ou erudita é ainda um tema pouco discutido, e, menos ainda, aplicado ao dia-a-dia de estudantes e profissionais da música. Com a desculpa verdadeira de que o acesso a partituras de compositoras exige motivação e bastante empenho, sendo as gravações ainda mais escassas, a música segue seu “destino inexorável” de promover a “criatividade e intelectualidade” masculina através, em inúmeros casos, da “sensibilidade e capacidade técnica” - esta última derivada da disciplina “inerente ao gênero feminino” - das mulheres intérpretes.

O caso célebre da compositora e pianista Clara Schumann, que se dedicou a divulgar em recitais e, posteriormente, em edições cuidadosamente revisadas, a música do marido em detrimento da sua própria, é um entre muitos. Foi necessária a comemoração de seu centenário de falecimento, em 1996, para que fosse publicada a maior parte de suas partituras, além de biografias da virtuose do piano em diversos idiomas. Infelizmente, isso não significa que sua obra, que comprovadamente contribuiu para o estabelecimento do estilo romântico alemão, tenha sido incorporada aos programas de ensino de música, ou mesmo tenha ficado mais conhecida através de concertos e gravações. Afinal, assim como as datas comemorativas lançam luz a pesquisas para alimentar o comércio de bens culturais, elas também sobrepõem assuntos diversos com uma velocidade jamais alcançada pela memória humana.

Esta temática é trazida para a mesa de debate “Música, Memória e (re)construção de subjetividades” para que pensemos, conjuntamente, nos processos de registro e/ou de invisibilização que definem o que, quem e como deve permanecer na memória coletiva de cada povo ou lugar. E para que possamos estabelecer uma postura crítica em relação ao que nos é oferecido continuamente, descobrindo novas possiblidades.

**Palavras-chave**

Bicentenário; Clara Schumann; Compositoras; Música Clássica.

**1. Da incredulidade sobre a capacidade feminina de compor**

O repertório musical composto por mulheres na chamada música clássica ou erudita é ainda um tema pouco discutido, e, menos ainda, aplicado ao dia-a-dia de estudantes e profissionais da música. Aparentemente, a frase dita pelo compositor Hans Von Büllow(1830-96) no século XIX é ainda levada ao pé da letra. Ele dizia:“Não haverá jamais uma mulher compositora. (...) Eu não creio numa versão feminina do criador. Acima de tudo, eu detesto isso que representa a emancipação feminina” (Escal e Rousseau-Dujardin, 1999, *apud* MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 99).

Citações semelhantes são abundantes nos livros de história da música ocidental, fornecendo o arsenal necessário para desestimular qualquer ente do gênero feminino a enveredar pelo universo da composição. Um dos testemunhos mais revoltantes é o de Georges Upton (1834-1919) no livro *Woman in Music*, de 1886, em que o autor disserta sobre o papel inspirador da mulher e seu fracasso na composição, fazendo considerações sobre “porque ela não produziu qualquer obra musical consistente ou duradoura” (UPTON, 1886, p. 17).

Em seu relato, Upton diz que a sensibilidade da mulher deveria proporcionar-lhe o talento para a criação musical – reconhecidamente presente em outras vertentes artísticas. Entretanto, apesar de o autor identificar elementos musicais na própria natureza feminina, ele se pergunta por que as mulheres se mostram mais receptivas do que criativas neste campo, limitando-se a ter a música como bálsamo, indutor de descanso, de prazer ou melancolia, sem condições de gerá-la (*Idem,* p. 19).

A resposta, segundo ele, teria a ver com a natureza feminina sensitiva – parte inerente do sexo que lhe corresponde – que não permitiria à mulher um distanciamento objetivo para dominar seu instinto. A interpretação da composição feita por homens parece ser sua única alternativa, ainda mais sendo seu perfil tão convenientemente domesticado para a repetição, disciplina e dedicação exigidas para uma boa performance (*Ibidem*).

**2. Virando a mesa**

A incredulidade na capacidade feminina de compor só viria a ser questionada no final da década de 1970, quando a chamada *New Musicology* (Nova Musicologia)*,* passa a pesquisar e a divulgar a presença das mulheres e de outras “minorias” na criação musical – especialmente na chamada música clássica ou erudita. Analisando e comparando esta produção com a dos ditos “mestres da música ocidental”, comprovou-se que muitas compositoras tiveram participação ativa na construção de técnicas e estilos musicais que marcaram a história da música, embora seus nomes permanecessem no completo ostracismo.

Como outros movimentos, o da chamada Nova Musicologiaveio na esteira das diversas ondas feministas, corroborado pela entrada massiva da mulher na universidade em meados de 1950. Hoje há, inclusive, um modismo em torno da mulher profissional, devido ao qual muitas compositoras, regentes, musicólogas, entre outras, estão ganhando visibilidade. Mas ainda há muito por conquistar.

O caso célebre da compositora e pianista Clara Schumann, que se dedicou a divulgar em recitais e, posteriormente, em edições cuidadosamente revisadas, a música do marido em detrimento da sua própria, é um entre muitos. Foi necessária a comemoração de seu centenário de falecimento, em 1996, para que fosse publicada a maior parte de suas partituras, além de biografias da virtuose do piano em diversos idiomas.

Infelizmente, isso não significa que sua obra, que comprovadamente contribuiu para o estabelecimento do estilo romântico alemão[[2]](#footnote-2), tenha sido incorporada aos programas de ensino de música, ou mesmo tenha ficado mais conhecida através de concertos e gravações. Afinal, assim como as datas comemorativas lançam luz a pesquisas para alimentar o comércio de bens culturais, elas também sobrepõem assuntos diversos com uma velocidade jamais alcançada pela memória humana.

**3. Clara Schumann**

Clara Josephine Wieck foi compositora, concertista, esposa e mãe de oito filhos do compositor Robert Schumann. O fato de ser considerada a maior pianista de sua época – comparável ao célebre Franz Liszt – lhe possibilitou também ganhar dinheiro suficiente para manter-se, e aos filhos, depois da internação e morte do marido Robert Schumann, vítima de uma doença mental, em 1856.

Teve, em vida, êxito e fama internacionais, além de ter suas composições editadas, apreciadas e apresentadas por diversos músicos da Europa. Ganhou prêmios e medalhas por sua impecável interpretação ao piano, chegando a ter uma sobremesa com seu nome – “torte à la Wieck” – servida nos restaurantes de Viena.

Apenas imagine. Estão servindo “torta a la Wieck” nos restaurantes, e todos os meus fãs vão e comem a torta. Foi recentemente anunciado no *Theaterzeitung* com o comentário de que é uma sobremesa leve, etérea e que toca por si na boca de quem a saboreia. Não é hilário? (REICH, 2001, p. 56)[[3]](#footnote-3).

Teve uma educação musical de excelência. Ao contrário de mulheres como Fanny Mendelssohn – cujo pai e irmão puseram obstáculos à profissionalização e venda de composições –, seu pai Friedrich Wieck se empenhou em promover a carreira da menina a fim de difundir seu próprio método de ensino de piano. Clara era incentivada a mostrar obras próprias aos compositores e intelectuais sempre que tinha oportunidade, além de tê-las editadas por Wieck ao final das temporadas de concertos ou turnês.

Frédéric Chopin, por exemplo, se encantou com suas peças, pedindo uma cópia para si do Op. 5 da autora após uma visita à sua casa. Vale notar que mesmo colegas como Felix Mendelssohn e Joseph Joachim, que a admiravam, duvidaram que Clara fosse autora do Trio Op. 17 dada a complexidade do movimento *fugato*. O Trio foi dedicado por Clara a Fanny Mendelssohn antes da morte desta última, mas a dedicatória não apareceu na publicação. Clara também trabalhou na edição alemã das partituras de Chopin para a Breitkopf & Härtel, porém seu nome não aparece entre os editores. Quando reclamou a Härtel pela omissão do seu nome, ele lhe mandou um presente, mas não reparou a falta (REICH, 2001, p. 194).

**4. O romantismo de Clara Schumann**

Elementos do estilo romântico alemão podem ser vistos nas composições de Clara Schumann, tanto quanto nas de seus contemporâneos Robert Schumann e Johannes Brahms – ou contemporâneas, como Fanny Mendelssohn e Pauline Viardot. Entre tantas características do Romantismo, cito aqui:

a) a predileção pelas peças curtas, como Romances, Mazurcas, Noturnos, etc. De acordo com Renato Di Benedetto (1991, p. 38, *apud* MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 84), a peça curta é típica do período romântico “[...] cuja urgência e intensidade de expressão negam [ao artista] a possibilidade de expandir-se em ampla e elaborada construção formal”.

b) Uso de melodias longas, inspiradas em óperas como as de Bellini*.* Como exemplo, vale citar o *Noturno Op. 6,* da compositora[[4]](#footnote-4).

c) o uso da harmonia tonal cromática, combinando saturação cromática com sequências de acordes sem funcionalidade tonal – apenas para dar coloridos diferentes a determinados trechos. Exemplos desse procedimento podem ser encontrados no primeiro movimento de sua *Sonata em sol m,* bem como na segunda das *Variações sobre um tema de Robert Schumann Op. 20,* da compositora.

d) a retomada do contraponto inspirado em Bach e Beethoven. Vide os três Prelúdios e Fugas Op. 16 da musicista.

e) o uso de polirritmia e métrica variável, como visto em seu Romance Op. 21 nº 1.

f) a valorização do timbre como elemento de variação. No *Premier Concert pour le Piano-Forte* Op. 7, por exemplo, Clara Schumann dedica um solo ao violoncelo no segundo movimento, mudando o papel do piano de instrumento solista a acompanhador e valorizando o timbre do violoncelo. Robert Schumann e Johannes Brahms usarão este procedimento, em peças posteriores à da compositora.

**5. A postura profissional**

Clara era séria, o que lhe valeria o apelido de sacerdotisa. Certa vez, ao dizer que obras pretendia programar num futuro recital de piano, ouviu o comentário de que com este tipo de obras – que destoavam das peças de salão que dominavam a cena musical da época – jamais conseguiria pretendentes para se casar.

O que o público da época desejava era ouvir peças leves, de efeito virtuosístico, em meio a outras apresentações como leitura de poemas, mágica, etc. Por sua vez, a pianista insistia em tornar os concertos cada vez mais voltados à concentração, com peças inovadoras apresentadas mediante fidelidade à partitura – outra discussão que se fazia na primeira metade do século XIX.

**6. Clara sem Robert**

Clara enfrentou a internação e morte de Robert Schumann (de 1854 a 56) sem deixar de tocar, para prover a família e mesmo pagar o tratamento do marido. No entanto, sua prática de compor encerrou-se em 1853 – salvo por algumas peças para amigos, como é o caso do Romance Op. 21 dedicado a Brahms quando este ia visitar Schumann na clínica.

A artista poderia ter voltado a compor e a publicar suas obras depois da morte de Robert, se tivesse confiança em seu talento e não se achasse no dever de divulgar a obra que realmente considerava magistral – a do marido. A verdade é que, mesmo com o incentivo e a boa receptividade alcançada por suas composições, Clara Schumann nunca confiou em seu mérito composicional. Em carta a Robert, Clara desabafou:

“Houve um tempo em que acreditei ter um talento criador, mas desisti da ideia; uma mulher não deve pretender compor – nenhuma até hoje o fez. Estaria eu pretendendo ser uma exceção? Seria arrogante acreditar nisso. Foi algo com o qual só meu pai no início me tentou” (REICH, *Op. Cit.,* p. 216)[[5]](#footnote-5).

A postura adotada por Clara como intérprete e como editora da obra do marido foi crucial para estabelecer o nome de Robert Schumann como um dos grandes mestres da música erudita ocidental. Certas peças do compositor teriam permanecido inéditas por muito mais tempo se não tivessem sido interpretadas por uma artista famosa e respeitada como Clara, cuja carreira esteve sempre no mais alto patamar da crítica especializada.

Por sua vez, as composições de Clara Schumann tiveram que esperar pelo centenário de sua morte, na década de 1990, para sair novamente à luz, com edições revisadas, gravações e biografias da autora em inglês. Como já foi dito, isso se deve, principalmente, à entrada das mulheres na universidade e na pesquisa, pois só mulheres para se interessar em descortinar a própria história do gênero feminino.

**7. Considerações Finais**

Esta temática foi trazida para a mesa de debate “Música, Memória e (re)construção de subjetividades” para que pensemos, conjuntamente, nos processos de registro e/ou de invisibilização que definem o que, quem e como deve permanecer na memória coletiva de cada povo ou lugar. E para que possamos estabelecer uma postura crítica em relação ao que nos é oferecido continuamente, descobrindo novas possiblidades.

Neste início do século XXI, especialmente no Brasil, este é um alerta para que não toleremos retrocessos nessa luta, que ainda nem chegou a lograr um real triunfo. A visibilidade das mulheres na música e em outras áreas – bem como a de negros e negras, indígenas, LGBTs, etc. – é o que nos garante um mínimo de autonomia e dignidade, para não falar no próprio direito a continuarmos vivas.

**Referências**

BENEDETTO, R. **Romanticismo e scuole nazionali nell’Ottocento**. Torino: Edizioni di Torino, 1991.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. **Clara Schumann: compositora x mulher de compositor.** São Paulo: Ficções Editora, 2011.

REICH, Nancy B. **Clara Schumann: the artist and the woman.** Ithaca: Cornell University Press, 2001.

UPTON, George P. **Woman in Music.** Chicago: A. C. McClurg and Company, 1886.

1. Professora Doutora, vinculada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). [↑](#footnote-ref-1)
2. Para mais informação e análise de obras da compositora, vide Monteiro da Silva, 2011. Dados na bibliografia. [↑](#footnote-ref-2)
3. “Just imagine. They are serving ‘torte a la Wieck’ in the restaurants, and all my enthusiasts go and eat the cake. It was recently advertised in the *Theaterzeitung* with the comment that it was an ethereal, light dessert that played itself into the mouth of the eater. Isn’t that a laugh?” (Tradução livre da autora deste artigo). [↑](#footnote-ref-3)
4. Este e os demais exemplos citados podem ser conferidos em Monteiro da Silva*,* 2011. [↑](#footnote-ref-4)
5. “I once believed that I had creative talent, but I have given up this idea; a woman must not wish to compose – there never was one able to do it. Am I intended to be the one? It would be arrogant to believe that. That was something with which only my father tempted me in former days”. (Tradução livre da autora deste artigo). [↑](#footnote-ref-5)