Lorelei: uma breve reflexão sobre a expressão de Clara Schumann através do *Lied*

Mariana Correa de Oliveira[1]

Categoria: Comunicação

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a maneira como a pianista e compositora Clara Schumann expressou conflitos que ela vivenciava na época em que compôs o Lied "Lorelei". Para isso, considera sua relação com o pai, que a criou e foi responsável pelo seu desenvolvimento musical como pianista virtuose, e seu marido, Robert Schumann, que foi quem a colocou em contato não apenas com outras formas de fazer musical, mas também com a expressão por palavras e a Literatura. São observados também alguns acontecimentos da sua vida na época da composição e as dificuldades vividas por ela, principalmente em relação ao contexto histórico em que estava inserida como mulher, o que a levava a não reconhecer o valor de seu próprio trabalho como compositora. Espera-se, assim, não apenas apresentar uma reflexão sobre as possibilidades de interpretação do Lied como contribuir com a performance dos cantores que o executarem.

Palavras-chave: Clara Schumann. Expressão. Lorelei. *Lied*.

Lorelei: a brief reflection on Clara Schumann's expression through the *Lied*

Abstract: This article aims to analyze the way in which the pianist and composer Clara Schumann expressed the conflicts she experienced during the composition of the *Lied* "Lorelei". To this end, the relationships with her father, who raised her and was responsible for her musical development as a virtuoso pianist, and her husband, Robert Schumann, who put her in contact not only with other ways of making music, but also with expression through words and Literature, are considered. Some events in her life are also observed, as well as the difficulties she experienced, mainly in relation to the historical context in which she was inserted as a woman, which led her to not recognize the value of her own work as a composer. It is expected, therefore, not only to present a reflection on the possibilities of interpretation of the *Lied*, but also to contribute to the performance of the singers who perform it.

Keywords: Clara Schumann. Expression. Lorelei. *Lied*.

Introdução

Lembrada como alguém que conseguiu superar as barreiras que dificultam a vida de mulheres musicistas, Clara Schumann foi uma pianista, compositora e professora de piano alemã do século XIX, contemporânea de incontáveis outros grandes nomes da música europeia. É, até hoje, uma das poucas compositoras a ter seu repertório

[1] Bacharelado em Música, Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG. mariana.redd@gmail.com

executado por grandes orquestras e grupos musicais, e sua história de vida é uma das poucas contadas e estudadas, graças à sua relação com alguns dos maiores compositores da história da música ocidental: seu marido, Robert Schumann, e seu amigo Johannes Brahms.

Apesar da grande oferta de material sobre a compositora e da variedade de registros musicais de suas obras, é possível e importante apontar questões relacionadas à forma como ela é representada e como sua história é contada. Até hoje, quase sempre as publicações sobre Clara Schumann utilizam como ponto de partida a vida de Robert Schumann. Em uma breve pesquisa bibliográfica para este artigo, foi possível perceber que a grande maioria deles foi estruturada utilizando os momentos da vida do compositor como delimitação de uma linha do tempo onde se inseria Clara, e diversos acontecimentos de sua vida são tidos como reações às vivências do marido e, posteriormente, à convivência com Johannes Brahms, ambos grandes nomes do romantismo alemão e influenciadores de tendências musicais.

Clara e Robert mantinham um diário, uma das maiores fontes de interação entre os dois, onde é possível saber muito sobre a vida do casal. Além disso, existem inúmeras cartas entre Clara, o marido e amigos que podem ser consultadas, inclusive em publicações. Esse fato facilita enormemente a pesquisa sobre sua vida pois são fontes diretas, sem intermediação de terceiros. Apesar disso, durante a pesquisa para este artigo foi possível perceber a tendência de diversos trabalhos se baseando nas mesmas obras-base, consideradas fontes confiáveis. Uma possível explicação para isso é o acesso ao material original e o grande número de correspondências, o que exigiria pesquisas com tempo e investimento muito grandes. Mesmo que essas obras-base sejam já reconhecidas e consideradas confiáveis, é imprescindível levar em consideração que cada autor tem também seu próprio contexto, o que influencia em sua leitura e interpretação dos fatos narrados.

A maior parte das composições de Clara Schumann foi feita para o piano, instrumento que ela dominava, mas incluía também formações diversas para orquestras e grupos de câmara. Teve bastante influência de Robert Schumann principalmente em seus *Lieder*, pois ele foi um dos maiores difusores do gênero. Apesar de compor vários

deles, Clara não acreditava muito em sua qualidade, o que fez com que vários não fossem publicados até praticamente um século após sua morte.

É o caso de *Lorelei*, publicado apenas em 1990. Foi composto em 1843 a partir de um poema de Heinrich Heine, em um momento confuso da vida de Clara, dividida entre ser uma boa esposa para o marido e continuar sua carreira como pianista reconhecida, o que era também a maior garantia de sustento da família. Conta a história de uma sereia que provoca uma tragédia no rio Reno. Sua música destoa razoavelmente do estilo de seus demais *Lieder*, levando-nos ao questionamento de que provavelmente esta composição seria também uma tentativa da compositora de se expressar em um contexto silenciador. Para investigar como Clara imprimiu sua interpretação e expressão no trabalho desta peça, é preciso considerar sua história de vida.

1 Clara

Apesar de Clara Schumann ter tido uma vida completamente destoante das regras de comportamento esperadas de mulheres europeias da época, sua história não pode ser tida como referência para a investigação sobre a vida de outras mulheres compositoras. Clara foi única não apenas em habilidade, mas em construção: recebeu treinamento para se tornar a pianista virtuose que foi do próprio pai, e começou tão cedo que considerava a música sua primeira forma de linguagem. De fato, aprendeu música antes de aprender alemão. Segundo Catherine Lépront, autora de *Clara Schumann*, um dos livros mais conhecidos sobre a compositora e uma das obras utilizadas como base de diversos trabalhos consultados para este artigo, "seu idioma era a música – o único meio de comunicação com aquele que, depois da morte da mãe, tornou-se o ser mais importante da sua vida: o austero Friedrich Wieck, seu professor, mas, sobretudo, seu pai". (LÉPRONT, 1990, p.5).

Em sua dissertação *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*, Eliana Silva cita um trecho do diário de Clara[2]: "[...]eu não pronunciei uma só palavra antes dos quatro anos e meio [...]. Mas fui habituada desde sempre a escutar soar o piano, e meu

[2] Esse diário foi escrito pelo pai de Clara, que escrevia em primeira pessoa, como se representasse a filha. Apesar de narrar fatos vivenciados por Clara, o fato de seu diário ser escrito pelo pai já nos leva a perceber como desde sempre outros se expressavam em nome dela.

ouvido tornou-se mais sensível aos sons musicais que ao das palavras" (FRANÇOIS-SAPPEY apud SILVA, 2008, p. 22).

Lépront (1990) conta também que Clara tinha consciência dos "buracos" em sua formação, tão intensamente focada na música que omitia conhecimentos de outras áreas. Quem a apresentou aos grandes nomes da Literatura e da Música, que mais tarde fariam parte importante de seu repertório tanto como pianista quanto como compositora, foi Robert Schumann, que possuía gostos mais românticos e modernos em relação ao pai de Clara. Ele já conhecia a obra de Schubert e admirava grandes poetas românticos, afastando-se do classicismo alemão e se aproximando dos franceses. Foi ele quem apresentou a Clara a língua alemã como uma forma de comunicação, alternativa à música virtuosística que herdou do pai e que fazia parte de sua identidade até então. Lépront (1990) diz que Clara "se reconciliava, assim, sem o saber, por intermédio da literatura "oral" – na boca de Robert –, com a língua alemã" (p. 13).

Clara aprendeu coisas importantíssimas com o pai sobre a vida de concertista. Em diversas ocasiões, ela assumiu as responsabilidades e coordenou suas turnês sozinha, principalmente quando os dois homens de sua vida lhe faltaram: o pai, por discordar de seu casamento, e o marido, tanto por questões de saúde quanto por não saber lidar com o sucesso da esposa. Em Paris, em 1839, Clara cuidou de tudo:

> [...]da data e do lugar dos concertos; da locação das salas. Da impressão dos ingressos e, às vezes, da sua venda. Do envio dos ingressos de cortesia. Da impressão e da correção dos programas. De sua concepção. Ela tinha um caderno onde anotava a duração das peças e, cada vez, tinha de levar em conta os gostos do público, seus conhecimentos musicais. Também precisava encontrar afinadores, carregadores de piano e, para isso, escrever e negociar. Ao lado de todas essas tarefas de que Wieck costumava se encarregar, continuava a receber e fazer visitas, estudar com afinco antes dos concertos e responder a Robert [...] (LÉPRONT, p.62)

Clara conheceu em suas viagens diversas personalidades que também tiveram seu papel na transformação da vida da compositora. Tocou para Goethe, apresentou-se em grandes centros musicais, fez amizade com Pauline Viardot-Garcia, que mais tarde se tornou sua confidente. Passou a definir seu repertório de concerto, incluindo obras de compositores não tão difundidos e tornando-se uma das maiores divulgadoras de compositores renomados. Graças à ela, querida pelo público, não apenas Robert

Schumann e Brahms ganharam notoriedade como compositores cujas obras não andavam sendo muito executadas na época passaram a ser apreciados, como Beethoven e Mozart.

Clara e Robert compartilharam muitas preferências e experiências musicais, revisando e comentando as obras um do outro. Robert a ouvia tocar e fazia sugestões interpretativas e ela oferecia sua opinião sobre as composições dele, fazendo também suas próprias sugestões. Essa relação de fato ajudou Clara a enxergar novas possibilidades e ela de fato cresceu como profissional, apesar de não reconhecer suas capacidades:

> [...] a maior virtuose alemã, dando bem pouca importância a seu gênio, media modestamente a profundidade das suas lacunas, pedia a Schumann, no diário que eles redigiam alternadamente, para mostrar-se indulgente com ela, perdoar-lhe quando lhe acontecesse, "de vez em quando, o que não deixará de ocorrer, de dizer algumas bobagens" e tratava-se de "espírito vazio" – "Fico muito triste com isso... Minha ignorância das ciências, minhas poucas leituras, tudo isso me é um grande peso." (LÉPRONT, 1990, p. 73)

Clara não duvidava de suas capacidades como pianista virtuose. De fato, é até hoje reconhecida como uma das maiores pianistas do século XIX, rivalizando com Liszt. Seus questionamentos diziam respeito à habilidade como compositora, e nisto podemos ver a questão da diferença na natureza das atividades. Um pensamento muito característico até então e que guiava a vida das mulheres europeias naquela época era o de que mulheres não eram capazes de criar ou pensar, pois isso não era inerente a elas. Não se esperava que mulheres discutissem ciências, política ou filosofia. Apesar disso, era aceito que executassem tarefas mecânicas, e nisto o piano se encaixava, além de ser considerado o instrumento mais adequado às mulheres dada à posição em que se sentavam para tocá-lo, em comparação a outros.

Como Robert passava dias isolado, trabalhando trancado no quarto com o piano sem que ela pudesse interrompê-lo ou mesmo praticar o instrumento, Clara passou a se ocupar com exercícios teóricos, a compor e a estudar. Assim, e ainda influenciada pelo marido, musicou poemas de poetas que ele lhe apresentara, incluindo Heine, autor do poema *Lorelei*, objeto de estudo deste artigo.

Clara cresceu, assim, como musicista, e tornou-se referência entre seus colegas. Diversos músicos europeus a consultavam em busca de opiniões e sugestões sobre seu trabalho. Como na época surgiram diversos movimentos, correntes artísticas e muitos músicos fazendo trabalhos de naturezas variadas, Clara se tornou uma referência, sendo ouvida quanto ao que deveria ser levado em consideração ou não. Passou a ser muito mais firme em suas posições do que o próprio marido, tomando partidos e comprando brigas. Declarou-se abertamente contra o estilo de Wagner e se opôs a Liszt, ainda que este tivesse uma postura amigável com o casal Schumann.

Carregando a fama já construída desde seus anos como criança prodígio, destacava-se bem mais que o marido em suas turnês, ainda que ambos fossem juntos e ela executasse as obras dele - por vontade própria e nem sempre dentro do programa anunciado para o concerto, algo que ela tornou a fazer mais tarde com as obras de Brahms. Assim, é possível dizer que Clara foi a voz de muitos compositores daquela época, dando forma sonora a obras que ainda habitavam o papel.

Ainda assim, foi uma mulher do seu tempo, e seu comportamento era influenciado pelo que se esperava das mulheres naquele contexto. No livro *Women in Music*, a editora Carol Neuls-Bates reuniu diversos trechos de cartas e diários em que ela se mostra preocupada em não ultrapassar certos limites, diminuindo ou criticando ela mesma o seu trabalho, sempre preocupada. O livro, que reúne materiais sobre um grande número de mulheres compositoras, foi uma das poucas fontes encontradas realmente preocupados em interpretar a fala de Clara, utilizando como fonte os relatos da própria compositora.

A forma depreciativa como ela via suas composições pode ter sido o que a levou a não publicar diversas obras:

> … ela tinha sentimentos ambivalentes sobre seu trabalho criativo. Seu treinamento para composição era excelente, e ela era encorajada a compor tanto por seu pai quanto seu marido. [...] Ainda assim, o exemplo constante do trabalho de Robert fez com que ela depreciasse o seu próprio. Ela conhecia sua força como performer e como excertos de suas correspondência e diários aqui indicam, ela cedia à convenção de

> que mulheres não possuíam poderes criativos. (NEULS-BATES, 1996, p. 153, tradução minha)[3]

Além disso, ela não parecia acreditar em suas habilidades como compositora:

> Eu antes pensei que possuía talento criativo, mas desisti da ideia; uma mulher não deve desejar compor – nenhuma foi capaz de fazê-lo, e por quê eu deveria esperar isso? Seria arrogância [...] (CLARA SCHUMANN apud NEULS-BATES, 1996, p. 154, tradução minha)[4]

Apesar disso, NEULS-BATES mostra que Clara tinha conhecimento e experiência suficientes para influenciar a composição de outros artistas:

> [...] Clara influenciou as composições de Robert e era frequentemente a performer que as introduzia para o público.[5] (NEULS-BATES, 1996, p. 97, tradução minha)

Consciente do lugar que ocupava, Clara tinha também ansiedades e inseguranças como mulher compositora na sociedade europeia do século XIX. Preocupava-se com a qualidade do seu trabalho tanto quanto com a necessidade de fazer turnês para custear os gastos da família. As incertezas que vivia certamente se refletiram em sua autocrítica e no perfeccionismo, que a impedia de enxergar a qualidade de suas composições.

Ainda assim, dedicava-se bastante à prática, aperfeiçoando suas habilidades ao ponto de conseguir se comunicar também através da composição, atividade que exige recolhimento e reflexões, em total oposição à rotina pesada de ensaios e turnês cansativas com as quais estava acostumada. A música era seu idioma materno, e ela o estudou e praticou até conseguir, com ela, comunicar o que precisava e queria.

---

[3] "... she always had ambivalent feelings about her creative work. Her training for composition was excellent, and she was encouraged to compose by both her father and her husband. […] Yet, the constant example of Robert's work caused her to disparage her own. She knew her strength as a performer and as excerpts from her correspondence and diaries here indicate, she fell back on the convention that women lacked in creative powers."

[4] "I once thought that I possessed creative talent, but I have given up this idea; a woman must not desire to compose – not one has been able to do it, and why should I expect to? It would be arrogance […]" (CLARA SCHUMANN apud NEULS-BATES, 1996, p. 154, tradução minha)

[5] "[…] although Clara did not perform in public and tour as much as she wished, her life with Robert greatly enriched her artistic powers. In turn, Clara influenced Robert's compositions and was often the performer to introduce them to the public."

2 O *Lied*

Abaixo, o poema de Heinrich Heine, que inspirou o *Lied* composto por Clara:

Die Lorelei	A Lorelei
Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, *Dass ich so traurig bin;* *Ein Märchen aus alten Zeiten,* *Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*	Eu não sabia o que significava Eu estar tão triste. Um conto de outro tempo Que não sai da minha cabeça.
Die Luft ist kühl, und es dunkelt, *Und ruhig fliesst der Rhein;* *Der Gipfel des Berges funkelt* *Im Abendsonnenschein.*	O ar está fresco e está ficando escuro E calmamente flui o Reno. O cume da montanha brilha Ao sol do crepúsculo.
Die schönste Jungfrau sitzet *Dort oben wunderbar,* *Ihr goldenes Geschmeide blitzet,* *Sie kämmt ihr goldenes Haar.*	A mais bela jovem se senta lá em cima, maravilhosa, Suas douradas joias brilham, ela penteia seu dourado cabelo.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme *Und singt ein Lied dabei;* *Das hat eine wundersame,* *Gewaltige Melodei.*	Ela o penteia com um dourado pente E canta lá uma canção: Ela tinha uma maravilhosa, formidável melodia.
Den Schiffer im kleinen Schiffe *Ergreift es mit wildem Weh;* *Er schaut nicht die Felsenriffe,* *Er schaut nur hinauf in die Höh.*	O capitão no pequeno navio A tomou com selvagem dor; Ele não viu os recifes, Ele só olhou lá para cima.
Ich glaube, die Welllen verschlingen *Am Ende Schiffer und Kahn;* *Und das hat mit ihrem Singen* *Die Lorelei getan.*	Eu acho que a sondas devoraram Ao final, capitão e barco; E isso com seu canto A Lorelei fez.

Quadro 1: Texto utilizado no *Lied* (tradução da autora).

Apesar de ter sido publicado somente em 1990, *Lorelei* se tornou um dos *Lieds* de Clara mais conhecidos atualmente. É possível encontrar referências a ele em diversas pesquisas sobre a obra da compositora, incluindo análises musicais e interpretativas.

Ao analisar composições selecionadas de Clara Schumann em sua dissertação, Clarissa Cabral também adota uma abordagem focada na própria compositora, mencionando acontecimentos que podem ou não estar relacionados ao marido. A autora afirma que baseou seu estudo em fontes primárias, abundantes no caso de Clara graças à existência de seus diários e cartas, e faz uma importante observação: mesmo estas fontes devem ser lidas e interpretadas com critério, pois registram momentos e

humores específicos e pontuais, às vezes parecendo contraditórios ou inverossímeis. Cabral lembra também que mesmo questionando a qualidade de suas composições, Clara insistiu na prática como um possível reflexo de sua forma de comunicação, que sempre se baseou na música.

Sobre a comunicação e a expressão da compositora, a autora afirma que "Wieck sentia-se dono de Clara, chegando ao ponto de escrever no diário de sua filha em primeira pessoa, como se fosse ela" (CABRAL, 2011, p. 14). Além disso, foi Robert quem estabeleceu o hábito de se comunicar com a esposa através de um diário. Como este passava a maior parte do tempo isolado e sem interações, boa parte da comunicação do casal aconteceu assim, por escrito. Percebe-se, assim, que Clara desde cedo teve suas comunicações verbais definidas pelos homens de sua vida. Se a compositora reconhecidamente aprendeu a se comunicar pela música antes da fala, e se esta fala se encontrava controlada por outros, faz sentido investigar seu trabalho musical em busca de formas de expressão que ela provavelmente não conseguiria colocar de outras formas. Mesmo a autodepreciação, assim, poderia dizer respeito também ao fato de que em suas composições ela tinha voz própria, uma voz que "não deveria" existir.

No caso dos *Lieder* de Clara, a influência de Robert Schumann deve ser observada, pois ele era de fato uma grande referência para ela. Não apenas foi um dos maiores compositores daquele século e influenciador de diversas tendências musicais do Romantismo, como era ávido leitor de poesia. Filho de livreiro, foi ele que apresentou o universo da Literatura para a esposa, que dedicava muitas de suas composições a ele.

Assim, é importante considerar a forma como Schumann tratava o *Lied*. Cabral afirma que:

> Para Schumann o *Lied* não é apenas uma melodia apoiada por um acessório decorativo, mas a união de voz e piano como parceiros iguais em um discurso compartilhado. O seu propósito era recriar a essência do poema, e para isso era necessário compreender os mais significativos detalhes da poesia, para poder representá-los através de um conteúdo musical profundo. (CABRAL, 2011, p. 17)

Aqui, a música mostra-se um elemento de grande importância, e não apenas o acompanhamento do texto, como acontece na obra de outros compositores do gênero, reiterando a importância de se observar as escolhas composicionais da compositora em

sua obra, que também tinha uma influência grande de sua carreira como pianista prodígio. Segundo Cabral:

> Compostos para performance em concertos, os *Lieder* de Clara exigem um elevado nível artístico em sua execução. Obras de gosto refinado, contradizem a ideia errônea de que a produção feminina se restringe a peças sentimentais de salão. (CABRAL, 2011, p. 18)

Amiga de grandes cantores e ganhando um conhecimento razoável da Literatura, Clara desenvolveu sua própria visão em relação a como os *Lieder* deveriam ser interpretados. Lamentava que diversos cantores da época não tinham boa compreensão do texto, o que se refletia durante a performance. Não seguia sempre o texto original, mas "se permitia fazer pequenas alterações no texto, repetindo palavras ou versos, contraindo palavras, alterando a ordem de palavras, ou até pulando um verso do poema" (CABRAL, 2011, p. 20). Ou seja, seus *Lieder* continham toda a sua interpretação e visão colocadas na composição, não sendo apenas uma ilustração das intenções do poeta.

Segundo Cabral:

> Isso não significa que a poesia tenha um papel menor, mas sim um papel primário; a música passa a ser a interpretação pessoal do compositor para a poesia. (CABRAL, 2011, p.46, grifo meu)

3 Lorelei

Lorelei[6] foi composta em 1843, momento de incertezas para o casal Schumann, que se refletiram em sua música. Robert estava se cansando de acompanhar a esposa em suas turnês, alegando que ela era o foco de toda a atenção e que ele era relegado ao papel de marido da virtuose, ainda que ela executasse as peças dele nos concertos. Após passar por algumas situações desse tipo, Robert decidiu abandonar a esposa no meio da turnê e retornar para casa, para continuar a compor. De fato, nessas ocasiões, Clara era a estrela que recebia os cumprimentos, e fazia questão de seguir a rotina, pois era esta a

[6] A partitura consultada durante a elaboração deste trabalho está disponível no site IMSLP de forma gratuita e aberta, na versão original da compositora em domínio público: Disponível em <https://imslp.org/wiki/Lorelei_(Schumann%2C_Clara)>.

maior fonte de renda da família. Além disso, sua insistência em fazer turnês e a incapacidade de passar muito tempo longe de viagens até praticamente o fim de sua vida mostram que estar constantemente imersa no meio musical tinha uma importância muito grande para Clara. Anos mais tarde, já viúva e com os filhos criados, Clara insistia em continuar com seus concertos mesmo com os apelos de seu amigo Johannes Brahms, que se mostrava preocupado com sua saúde. Clara só parou de tocar piano obrigada, ao começar a sofrer sintomas de reumatismo.

A canção foi dedicada e presenteada a Robert, e fazia referência à "bruxa Lorelei", que ele utilizara em seu *Liederkreis op.30*. Conta a história de uma bela jovem sentada à beira do rio Reno em uma tarde bela e fria. O sol, ao se pôr, bate no cume onde ela se encontra, fazendo brilhar suas joias, pente e cabelos dourados. Ao ver a cena, um marinheiro que passava por ali com seu pequeno barco se enche de encantamento, não prestando atenção em mais nada ao seu redor, perdendo o controle e afundando. O *Lied* termina com o narrador afirmando a grande tragédia causada pela sereia Lorelei.

O *Lied* possui duas texturas, como afirma Cabral: uma de acordes repetidos e outra de arpejos. Apenas em alguns momentos específicos o piano emula a própria personagem, repetindo seu tema. O caráter é ansioso, com ritmo bastante rápido (a única indicação da compositora na partitura é o termo "*schnell*", que significa "rápido" em alemão). O texto entra em conflito com essa rapidez, fazendo com que a articulação do cantor fique afetada. Uma leitura possível é que esse travamento da articulação seja talvez um efeito proposital, mostrando uma dificuldade muito grande para colocar em palavras a sensação de aflição contida ali. O texto corre o risco de se embolar, e a música passa a carregar a mensagem ante a dificuldade do canto.

Cabral afirma também que há uma jornada psicológica na peça, que caminha entre sentimentos como tristeza e encantamento até se concluir com o desespero. O poema começa e termina com afirmações do narrador sobre a tristeza do conto e a dimensão da tragédia, ou seja, fazendo um contorno para o que é contado, influenciando nosso entendimento. Quase ousando destoar, em alguns momentos, porém, o piano se mostra brilhante no meio, quando a sereia aparece com toda a sua beleza dourada.

Conclusão

Apesar de Clara Schumann começar a ser vista como uma referência de mulheres bem-sucedidas na profissão de compositoras, ela própria se viu inserida em um contexto que dificultava enormemente sua expressão total como artista e ser humano. Ainda que insistisse na atividade de compor, uma vez que essa era parte de sua forma de comunicação, ela própria refletia o pensamento da época, questionando a qualidade do trabalho e adotando uma postura fortemente autodepreciativa. Além disso, convivia com a angústia de que não cumpria o papel que deveria cumprir em relação à sua família, pois seu trabalho com música frequentemente fazia com que se ausentasse de casa.

Em *Lorelei*, Clara teve a chance de manifestar uma provável sensação de que, mesmo quieta e focada em suas próprias questões, era responsável por alguma "ruína", como a sereia que, ao brilhar enquanto penteava seus cabelos, atraiu o marinheiro para sua própria morte. Ao mesmo tempo, tendo dificuldades de expressar uma angústia muito particular – não se tem muitos exemplos de mulheres que conseguiram conciliar uma carreira de sucesso na música com a vida em família –, colocou suas questões na música, em fatores que nem sempre são entendidos facilmente, como acontece com o texto.

Espera-se que esta visão do Lied ajude cantores interessados em sua performance, entregando fatores importantes para a construção de sua interpretação, além de ressaltar a importância de se buscar ouvir e compreender as vozes das compositoras em suas obras, vozes que não conseguiam se expressar de outras formas. A vida e a obra de Clara Schumann, talvez a mais conhecida das mulheres compositoras, tem sido cada vez mais ouvida e pesquisada, podendo se tornar referência para a valorização de diversas outras mulheres, seja em contextos e estilos de música parecidos ou completamente diferentes dos que ela estava inserida.

Referências

CABRAL, Clarissa da Costa. **Os Lieder de Clara Schumann**. 2011. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de

São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-12032013-165036. Acesso em: 2021-05-26.

LÉPRONT, Catherine. **Clara Schumann**. Trad. Eduardo Brandão. 1ª Edição Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990.

NEULS-BATES, Carol. **Women in music**: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present. Boston: Northeastern University Press, 1996.

SILVA, Eliana Maria de Almeida Monteiro da. **Clara Schumann**: compositora x mulher de compositor. 2008. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.27.2008.tde-05072009-234006. Acesso em: 2020-27-11.