



Os afetos do intelectual romântico nas notas de um pianista:

Louis Moreau Gottschalk na Corte Imperial

AVELINO ROMERO PEREIRA*

Um americano em Paris e no Rio de Janeiro

Em maio de 1869, em plena Guerra do Paraguai, aportava no Rio de Janeiro o pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk, concluindo um giro pela América do Sul que incluiu Peru, Chile, Argentina e Uruguai. Nascido em 1829 em Nova Orleans, era filho de um comerciante judeu inglês e de uma descendente de aristocratas franceses refugiados da revolução haitiana. Aos 12 anos, foi enviado pelo pai a Paris, onde concluiu seus estudos musicais e apresentou-se como pianista e compositor, despertando o interesse da intelectualidade romântica. Seu estilo pianístico impressionou escritores como Théophile Gautier e Victor Hugo. No concerto de estreia, em que tocou o mi menor de Chopin, foi saudado pelo próprio compositor, como depois também seria por Berlioz, que apreciou em seu folhetim no *Journal des Débats* as qualidades de sua interpretação e de suas composições de inspiração afroamericana, algo seguramente inovador para aqueles anos.

Trocando a capital francesa pela carreira de *virtuoso* itinerante, Gottschalk esteve na Suíça, Espanha e Portugal, antes de retornar aos EUA, em 1852. Uma incursão artística a Cuba lhe valeu uma espécie de refúgio romântico na natureza, durante o qual circulou erraticamente pelo Caribe, entre 1857 e 1862, aprofundando o contato com a música negra que já conhecera na infância em Nova Orleans. Novamente em Havana, estrearia *Nuit des Tropiques*, que qualificou como “sinfonia romântica”, e cujo segundo movimento trazia para o palco uma bateria de percussionistas da comunidade haitiana de Santiago de Cuba. Data dessa época o início das *Notas de um pianista*, registros de viagem que permitiram ao compositor alimentar folhetins publicados em revistas musicais de Paris, logo reproduzidos em outros centros.

Esse mergulho no exotismo foi interrompido por um empresário norte-americano, que o levou de volta ao país natal, fazendo-o cruzar o território de ponta a ponta, e estendendo-se ainda ao Canadá, tocando nas mais diversas localidades e circunstâncias. Essa rotina, que o pianista acusava de estafante e entediante, cessaria por uma acusação de imoralidade, que ele dava como falsa, mas que o forçou a deixar os EUA. Daí o contato com as repúblicas sul-

* Professor de História da Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Doutor em História (UFF). Este trabalho é resultado parcial do estágio pós-doutoral junto ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área de Cultura da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

americanas e o Império do Brasil, de onde pretendia retornar à Europa, vindo porém a morrer apenas sete meses depois de haver chegado ao Rio de Janeiro, possivelmente em decorrência da febre amarela, que teria debilitado seu organismo.

Testemunhos simpáticos ao compositor, porém, dão como causa imediata da morte a fadiga provocada pela organização dos inusitados concertos que realizou na Corte, os “concertos-monstros”, como ficaram conhecidos: dezesseis pianos em cena, tocados a quatro mãos por 31 pianistas, acompanhados de grande orquestra, executando trechos adaptados de óperas; quatro orquestras, doze bandas militares e cem instrumentos de percussão, somando 650 intérpretes, dentre profissionais e amadores, num festival que culminava com a *Marcha Solene Brasileira*, dedicada ao imperador, na qual se ouviam citações do *Hino Nacional* e um canhão disparado nos bastidores, numa bem recebida representação musical das vitórias militares no Prata.

Além desses eventos extraordinários, o pianista exibiu-se também numa série de concertos públicos e saraus íntimos, inclusive no palácio de São Cristóvão, a convite do imperador, que o prestigiava assistindo a todas as funções públicas por ele organizadas. O impacto de sua presença na Corte Imperial foi testemunhado pelo tanto que se escreveu sobre o compositor na imprensa da cidade, em anúncios e crônicas de seus concertos e sobretudo nos necrológios, lamentando sua morte. Também os desenhistas que colaboravam com as revistas ilustradas, destacando-se Henrique Fleiuss e Angelo Agostini, tomaram-no para diversas representações, entre humoradas, apologéticas e críticas. Uma em particular, embora não mencione diretamente o pianista, sinaliza os efeitos da popularidade por ele alcançada, ao fazer referência ao incremento na venda de pianos na cidade. “As moças do Rio de Janeiro juraram não deixar um só piano no depósito dos srs. Narciso e Arthur Napoleão”, diz a legenda da ilustração assinada por Angelo Agostini para *A Vida Fluminense* de 2 de outubro de 1869. Embora marcante na vida social da Corte desde a década de 1850 (ALENCASTRO, 1997: 45-51), o comércio de pianos parece ter sofrido um significativo impulso naqueles meses. O negociante Narciso e o pianista Napoleão, sócios numa casa de música, souberam lucrar também com a impressão da obra do norte-americano, organizando um concerto como chamariz para a venda das partituras que acabavam de editar. Por sua vez, o anúncio dos muitos instrumentos em cena combinava-se com a divulgação dos pianos *Chickering*, os preferidos de Gottschalk, manufaturados em Boston, e que não tardaram a chegar ao país.

Fechava-se assim um circuito, entre o anúncio do concerto, a crônica do evento artístico e social, e o comércio de partituras e pianos. Um circuito de caráter não apenas comercial, mas

também cultural. Ao justapor profissionais e amadores, Gottschalk sacudia o ambiente artístico, desmistificando a música de concerto e revelando-a acessível a um número maior de pessoas. A centralidade do piano em suas apresentações potencializava a difusão pública da sensibilidade musical romântica, apontando para sua replicação no âmbito doméstico. A edição de música e a manufatura de pianos asseguravam então o fornecimento dos recursos indispensáveis à face doméstica da vida musical oitocentista.

“O piano era de fato e por vários modos o instrumento do século”, afirma um musicólogo norte-americano, dissertando sobre sua importância na cultura musical do século XIX (PLANTINGA, 1994: 1). “Era o instrumento predileto para a execução privada, para a celebração da sensibilidade e do sentimento em ambientes íntimos”, prossegue o musicólogo, “mas o piano era também uma máquina” (*Idem*: 12), cuja potência máxima podia ser explorada num grande teatro lotado. Essa duplicidade do instrumento, portanto, revelava-o – e ao compositor que sabia valer-se dele – como um mediador capaz de conectar as duas pontas de uma sociabilidade burguesa atravessada pelas práticas musicais: do evento público, o concerto profissional para multidões de aficionados, ao evento privado, o sarau doméstico, cuja execução podia estar a cargo de musicistas amadores, principalmente mulheres. Um aspecto peculiar dos concertos para vários pianos de Gottschalk era conectar os dois ambientes, ao trazer à cena, ao lado de musicistas profissionais, várias dessas incógnitas mocinhas de família acostumadas a tocar apenas na intimidade. Daí a corrida pelos pianos.¹

Por sua vez, alternando entre o exibicionismo virtuosístico e a expressividade intimista, a própria obra do pianista também aproxima essas duas pontas: de um lado, a agitação frenética do *Trêmolo* ou da *Grande Tarantelle*, que arrancaram aplausos entusiasmados e pedidos de bis tanto em Montevideu como no Rio de Janeiro; de outro, a melancolia mórbida de *Dernière esperance* e de *Morte!!*, uma das “últimas efusões” do compositor, que costumava, segundo ele, levar às lágrimas a porção feminina do auditório (GOTTSCHALK, 2006: 398). O piano assumia então mais essa função: a de promover a educação sentimental dos melômanos, movendo afetos que os identificassem com os artistas. As composições e também os registros produzidos por Gottschalk nas notas de viagem e em sua correspondência, são assim reveladoras de uma sensibilidade talvez datada e algo distante da experiência hodierna, mas

¹ A produção literária do século XIX, de Jane Austen a Machado de Assis, traz abundantes situações em que o piano é o canal das interações sociais, sobretudo para as relações de gênero. Logo no primeiro capítulo de *A viuvinha* (1860), José de Alencar mostra uma situação dessas entre Carolina, a protagonista, e o noivo: “Os dois moços sentavam-se ao piano; as mãozinhas distraídas da menina roçavam apenas pelo teclado, fazendo soar uns ligeiros arpejos que serviam de acompanhamento a uma conversação em meia voz.” (ALENCAR, 1955: 82)

que certamente se conformava ao horizonte de expectativas de ouvintes brasileiros daquele ano de 1869. A proposta deste trabalho é precisamente investigar as marcas dos afetos deixados pelo compositor nessas formas de representação, musicais ou literárias, com que estabeleceu a comunicação entre sua imaginação criadora e seu público.

O músico como intelectual

Em seu intento de escrever uma história social da música, Henry Raynor afirma o lugar desta na história geral das ideias, mas lamenta a existência de pouca prova sólida interna, ou seja, aquela diretamente verificável na própria música ou na exegese da obra pelo autor (RAYNOR, 1986). Felizmente, este parece não ser o caso de Gottschalk, graças ao contato com Léon Escudier, importante editor de Paris, que reconheceu de pronto suas qualidades musicais e nelas investiu, apresentando-o com simpatia num estudo sobre os pianistas *virtuosi* (ESCUDIER, 1868). Além de lhe assegurar a difusão de parte de sua obra no continente europeu, Escudier permitiu ao compositor publicar também suas impressões de viagem nas revistas que dirigia, *La France Musicale* e depois *L'Art Musical*.²

Seus anos parisienses e a proximidade com a intelectualidade romântica devem ter-lhe mostrado a possibilidade de se valer da produção escrita, não só como um meio de se projetar no mundo artístico, mas também de obter uma fonte extra de recursos, seguindo os passos de compositores como Schumann, Liszt e sobretudo Berlioz. Esta é aliás outra faceta do romantismo musical: o amplamente difundido interesse pela música abre espaço para que escritores e músicos dediquem-se a escrever sobre ela, na forma de impressões, memórias e biografias ou exercendo a crítica por meio do folhetim (CLAUDON, 1992). O próprio compositor podia tornar-se o mediador entre os ideais compositivos e sua recepção pública. Ou ainda aspirar à condição de intelectual, compartilhando suas convicções e engajando-se em questões de seu tempo que ultrapassavam as especificidades técnico-musicais.

Vale recorrer às reflexões de Edward Said em torno do “elemento transgressivo” na música, isto é, “aquela qualidade que tem a música de viajar, atravessar, ir de lugar em lugar em uma sociedade, ainda que muitas instituições e ortodoxias tenham tentado confiná-la” (SAID, 1992: 23). Tomando a tradição da música clássica ocidental como um dos produtos do

² Essas impressões de viagem, misto de diário e folhetim, escritas originalmente em francês, seriam publicadas como livro postumamente por sua irmã, nos EUA, em 1881, sob o título de *Notes of a pianist*. O título foi usado pelo próprio Gottschalk numa série de três artigos que integram o volume e foram originalmente publicados em *The Atlantic Monthly*, revista cultural editada em Boston desde 1857.

trabalho intelectual que participam da “elaboração da sociedade civil”, Said afirma que “a música compartilha uma história comum de esforço intelectual com a sociedade da qual forma uma parte orgânica”, e que por essa razão “podemos ver os músicos como pertencentes à classe intelectual, mesmo se formando um subgrupo distinto, com seus próprios procedimentos, associações, poderes e valores” (*Idem*: 118). Além disso, recusando-se a pensar a música como uma totalidade fechada sobre si mesma e alheia aos embates sociais, propõe olhar para “todo o campo da música clássica como um modo de sustentar a estrutura do *status quo*”, mas também olhar para “seu destino como um campo de realizações humanas desafiado de tempos em tempos por outras culturas, outras formações não-elitistas, subculturas alternativas” (*Idem*: 119). Retomando essas reflexões, Said observa ainda que mesmo um pianista pode ser considerado um “artista-intelectual”, se o vemos posicionar-se e agir como “uma vocação individual, uma energia, uma força obstinada, abordando com uma voz empenhada e reconhecível na linguagem e na sociedade [...] questões [...] relacionadas [...] com uma combinação de esclarecimento e emancipação ou liberdade” (SAID, 2005: 78). E, ao que me parece, Gottschalk se encaixa no perfil desse artista-intelectual, ao assumir em seus relatos de viagem uma posição francamente antiescravagista, em sintonia com a incorporação pioneira que fez da rítmica afroamericana em sua obra para piano, não apenas como um turista distraído que sucumbisse às seduções do exotismo tropical, mas como um viajante-etnógrafo que buscasse penetrar na especificidade do fenômeno cultural alheio. E nem tão alheio, se consideramos a infância passada em Nova Orleans, durante a qual já assimilara a presença musical dos negros na intimidade familiar.

Fica afastado assim o risco antevisto por Raynor de as aproximações à obra do compositor ficarem subordinadas mais às conjecturas do pesquisador e analista do que às evidências deixadas pelo próprio criador. E novamente é o contexto mental fornecido pelo romantismo que autoriza as interpretações. Num passo de seu ensaio dedicado às “encantatrizes”, as sedutoras na ópera, Jean Starobinski identifica nos escritos de Rousseau sua tendência a se revelar por trás dos personagens e discursos, como “um segundo ou terceiro grau do eu, através do qual ele se mostra e deseja ilustrar-se” (STAROBINSKI, 2010: 30). Teria dado início assim à característica projeção da subjetividade do artista criador na própria obra, que viria a ser uma das marcas da arte romântica:

Vemos então o escritor tomar o poder, fazendo com que sua invenção intelectual ou estética testemunhe em favor dele mesmo pela boca dos outros. Rousseau foi o primeiro grande representante desse momento, designado como o da “sensibilidade” e do “gênio”, e que marcou uma etapa decisiva rumo ao que se denominou modernidade. (Ibid.)

Quiçá na música essa identificação entre o autor e as formas de representação que lança ao público seja até mais imediata, sem o disfarce das personas, embora oculta pela especificidade da linguagem musical, que instaura uma nova dinâmica de significações e subjetividades nem sempre redutíveis a uma tradução linear. Entra em ação, no plano metodológico, a noção de “janela hermenêutica”, proposta por Lawrence Kramer (1990), através da qual poderíamos fazer passar a interpretação da música, em diálogo com a linguagem verbal e em referência aos contextos culturais. Assim, os títulos das obras, as dedicatórias, as indicações de expressão nas partituras e mesmo estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas – como no caso das “danças e canções negras” de Gottschalk – seriam indícios das significações e também dos afetos projetados pelo autor nas composições.³

Seguramente não era isso – a perda do encantamento, do inefável, do misterioso, do poder subjetivo da música ante um prosaico procedimento hermenêutico – o que tinham em mente os compositores românticos. E Gottschalk não foge à regra, ao dissertar sobre o duplo poder objetivo-subjetivo da música, o de impressionar as sensações por um lado, e o de provocar a imaginação por outro, que a tornaria capaz de atingir regiões não alcançadas pela literatura: “it addresses itself to a mysterious agent within us, which is superior to intelligence, since it is independent of it, and makes us feel that which we can neither conceive nor explain” (GOTTSCHALK, 1865a: 178).

Ao compartilhar publicamente uma formulação teórica, que tenta comprovar com evidências e argumentos, Gottschalk assume o papel do intelectual formador de opinião, que, antes de tudo, visa a valorizar sua própria condição de músico no meio social sobre o qual quer influir.

³ Embora a obra de Gottschalk seja variada em referências e estilos, alternando-se entre o lírico e o festivo, o introspectivo e o virtuosístico, ou entre Chopin e Liszt, como apontado por alguns críticos, destaco aqui apenas o dado afroamericano de algumas de suas composições, como momentos privilegiados para a análise, sem a pretensão de esgotar os múltiplos afetos que podem ser encontrados no conjunto de suas composições. Mas vale acrescentar que a diversidade correspondia igualmente às expectativas dos ouvintes, como forma de evitar a monotonia na sala de concerto.

E não se previne de parecer até arrogante; ao contrário, ao se dirigir ao leitor, desqualifica aquele cujo contato com a música restringe-se à superficialidade:

There is a class of persons to whom art in general is but a fashionable luxury, and music in particular but an agreeable sound, an elegant superfluity serving to relieve the tedium of conversation at a soirée, and fill up the space between sorbets and supper. To such any philosophical discussion on the aesthetics of art must seem as puerile an occupation as that of the fairy who spent her time weighing grains of dust with a spider's web. (Idem: 177)

Seu leitor ideal, ao contrário desse frívolo, arriscado a confundir a reflexão filosófica com o conto de fadas, seria aquele capaz de reconhecer a relevância do que Gottschalk crê ser o papel social da música, isto é, sua ascendência moral sobre a própria sociedade:

It is not for such people that I write; but there are others – and to these I address myself – who recognize in the artist the privileged instrument of a moral and civilizing influence; who appreciate art because they derive from it pure and ennobling inspirations; who respect it because it is the highest expression of human thought, aiming at the absolute ideal; and who love it as we love the friend to whom we confide our joys and sorrows, and in whom we find a faithful response to every movement of the soul. (Idem: 177)

Por aí se vê o quanto esse compositor quer ser levado a sério, certamente não só por aquilo que diz nesses folhetins, mas principalmente pelo que busca expressar sob a forma de música, e pela fé romântica que deposita nos poderes desta, para levar aos homens uma mensagem de transcendência. Recusando-se a aceitar um papel secundário à música, como diversão desinteressada ou lazer dos ociosos, atribui-lhe uma função ética: comunicar ideais elevados. Claro que entre a intenção e os resultados vai uma boa distância, e aos olhos e ouvidos de hoje muito do que Gottschalk compôs não passa de música de salão, cuja superficialidade acaba tangenciando a então chamada “música ligeira”. Recusando-se porém a duvidar da

sinceridade do compositor, o historiador pode se debruçar sobre essa obra, como quem busca a coerência certamente desejada por ele.

Os afetos do intelectual romântico nas notas do pianista

A julgar pelo modo como se apresenta em seus escritos, Gottschalk quer mesmo ser visto pela chave da rebeldia com que o artista-intelectual romântico se projeta como um sol que ilumina seus leitores, impondo-se às sombras das restrições sociais as mais diversas. Na sequência dos folhetins publicados pela *The Atlantic Monthly* em 1865, faz a defesa apaixonada do ideal republicano de seu país, refutando as avaliações desdenhosas que ouvira tanto na Europa quanto nas Antilhas, sobretudo diante da irrupção da guerra civil, que parecia confirmar a impossibilidade de se ver realizada a utopia democrática (GOTTSCHALK, 1865c: 573-574). Por outro lado, não é nada ingênuo, ao avaliar o sistema econômico, atacando a mercantilização da arte e o próprio mecanismo comercial que viabiliza suas aparições públicas como concertista: “are you ignorant of the fact that the artist is a piece of merchandise, which the *impresario* has purchased, and which he sets off to the best advantage according to his own taste and views?” (*Idem*: 574). Mas talvez seja nas impressões recolhidas do Caribe que seu espírito crítico se mostre mais aguçado. Após descrever sua vida indolente nos trópicos, ao sabor e ao ritmo da natureza, ironiza a pretensa superioridade da civilização e do progresso material, aos quais contrapõe um ideal poético:

Moralists, I am aware, condemn this life of inaction and mere pleasure; and they are right. But poetry is often in antagonism with virtuous purposes; and now that I am shivering under the icy wind and dull sky of the North [...], that I read in the papers the lists of the killed and wounded [...], I find myself excusing the halfcivilized inhabitant of the savanna, who prefers his poetical barbarism to our barbarous progress. (GOTTSCHALK, 1865b: 352)

Nessa aparente antecipação de um relativismo cultural, pode-se ler a apologia do primitivismo, isto é, a defesa que Rousseau faz de um estado natural, como decorrência de sua crítica ao artificialismo da civilização. Mas, ultrapassando os limites dessa tão reiterada

idealização romântica, Gottschalk não deixa de revelar uma significativa abertura à alteridade cultural, ao iniciar suas notas de viagem com uma reflexão sobre seu próprio olhar de viajante: “to know a country – that is to say, to observe its customs, and the manners of its inhabitants – one must lay aside all preconceived opinions, forget one’s own habitudes, and, above all, speak the language of the people one wishes to study” (GOTTSCHALK, 2006: 8). A abertura se revela sobretudo ao se referir à escravidão em Cuba, certamente um modo indireto de abordar o debate em torno da escravidão em seu próprio país. O compositor deplora a imbecilidade do turista que, por não ouvir o estalar do chicote, crê na ilusão de um escravo risonho na presença de seu senhor, e sugere então que esse turista ingênuo experimente despir o cativo e examinar suas costas, para ter uma compreensão correta do que significa a escravidão (*Idem*: 9). Na nota seguinte, ao descrever sua chegada ao Haiti, Gottschalk deixa transparecer a razão da simpatia com que vê o negro escravo. O afeto predominante, que ele inclusive nomeia, é a melancolia. Seus antepassados haviam fugido dali durante a insurreição, e sua infância em Nova Orleans fora tocada pelos relatos sombrios que remontavam àqueles dias:

Everything, and more especially the name of Santo Domingo, seemed to speak to my imagination by recalling to me the bloody episodes of the insurrection, so closely associated with my childhood memories. When very young, I never tired of hearing my grandmother relate the terrible strife that our family, like all the rest of the colonists, had to sustain at this epoch [...]. (Idem: 10)

Significativamente, Gottschalk intercala a lembrança dos relatos da avó refugiada com outras histórias fantásticas narradas por Sally, “the old Negress”. Tendo pertencido a uma família de escravocratas, sua narrativa está sensibilizada por esses afetos ambíguos que marcam o âmbito doméstico da escravidão: “I was without any doubt Sally’s favorite, to judge by the stories with which she filled my head” (*Idem*: 11). Mas é na conclusão dessa nota de viagem à ilha que o compositor se abre à compreensão do evento histórico. Após relembrar os efeitos do ódio entre as duas raças – os tios-avós massacrados, suas mulheres e filhas humilhadas e mortas pelos antigos escravos, a morte do bisavô em campo de batalha, a fuga da avó, a casa incendiada, as propriedades devastadas, a fortuna aniquilada –, Gottschalk justifica a rebelião: “can anyone, however, be astonished at the retaliations exercised by the Negroes on their old

masters? What cause, moreover, more legitimate than that of this people, rising in their agony in one grand effort to reconquer their unacknowledged rights and their rank in humanity?” (*Idem*: 12). A consequência óbvia só poderia ser a posterior adesão a Lincoln e à causa abolicionista, e a expressão musical disso na forma de seu opus 48, a “paráfrase de concerto” *The Union*, composta sobre temas patrióticos identificados ao esforço de guerra nortista.

Ante uma reflexão dessa ordem, não seria necessária uma grande janela hermenêutica para apreciarmos os significados daquela festa de ritmo e percussão que se ouve no segundo movimento de *Nuit des Tropiques*, “a sinfonia romântica” estreada em 1862 em Havana. Valha porém, como indício do ouvido compreensivo que o compositor lança sobre os territórios visitados, a riqueza igualmente rítmica e percussiva que transborda das partituras de algumas composições criadas naqueles anos de viagem, como *Souvenir de Porto Rico* (1857), *Souvenir de la Havane* (1859), ou ainda *Ojos Criollos*, *Réponds moi*, *La Gallina*, compostas no ano de 1859, e que receberam a mesma classificação de “danse cubaine”. O que se nota nessas representações musicais não seria análogo àquela postura que ele diz necessária para conhecer outro país? Um olhar – ou ouvido – desprovido de preconceitos e a capacidade de “falar a língua do povo que se quer estudar”. A “língua”, no caso, seriam as estruturas musicais.

Esse interesse em *estudar*, mais do que simplesmente visitar ou travar um contato superficial com a outra cultura, parece confirmá-lo como o intelectual romântico, cuja sensibilidade e inteligência poéticas casam-se às convicções filosóficas, levando-o a reagir esteticamente aos estímulos sonoros, sem perder de vista seus conteúdos sociopolíticos. E confirmando também a ideia de que as lembranças de infância, fortemente impressas em sua mente, agem como afetos revelados em suas obras, pode-se mencionar o que o musicólogo norte-americano Gilbert Chase chama de “trilogia de Louisiana”: as rítmicas e animadas *Bamboula* e *Le Bananier* e a lírica e tranquila *La Savane*, três peças compostas em Paris, entre 1845 e 1846, isto é, entre seus 16 e 17 anos, antes portanto da viagem ao Caribe, mas que já antecipavam a rítmica e a expressividade afroamericanas que voltaria a explorar posteriormente. Conforme se pode ler nas partituras, *Bamboula* é uma “danse des nègres”, *Le Bananier*, uma “chanson nègre”, e *La Savane*, uma “ballade créole pour le piano”. Para Gilbert Chase:

Embora tivesse adaptado as suas peças “crioulas” e caribenhas ao estilo virtuosístico que vigorava na música para piano de meados do

século XIX, Gottschalk não deixou de sentir profundamente os matizes de cor local próprios dessa música do Novo Mundo, ou de perceber-lhe as complexidades rítmicas. (CHASE, 1957: 288)

O musicólogo explica essa intimidade precoce do compositor com os ritmos caribenhos por conta da presença de um grande contingente de negros originários da ilha de São Domingos, que emigraram para Nova Orleans depois da insurreição (*Idem*: 281). Assim, o que aproxima algumas dessas composições é o tratamento percussivo do piano, numa estilização dos modos de realização rítmica que ele deve ter presenciado, e principalmente o uso generalizado das fórmulas que costumamos identificar à habanera ou tango cubano, ao cakewalk norte-americano e ainda ao que seriam posteriormente o tango brasileiro e o tango rioplatense (argentino e uruguaio). Não é à toa que nos EUA Gottschalk seja considerado um precursor do ragtime e do jazz. Mas o que chama a atenção é o fato de que em seu périplo pela América do Sul ele tenha contribuído para difundir essas fórmulas rítmicas, torná-las familiares aos auditórios, e valorizá-las como estruturas disponíveis a outros compositores.

Mas, evitando-se uma análise técnica, musicológica, que fugiria ao propósito traçado aqui, observo que, ainda que a expressão musical de Gottschalk pudesse ser entendida como o resultado de um estudo da alteridade, não se afasta totalmente do inefável e do misterioso que a música dos românticos queria suscitar, e daquela crença em seu poder de comunicar à humanidade valores mais elevados. Seria portanto a própria intenção de romantizar o mundo que explicaria sua capacidade de compreender e representar musicalmente o outro. São as emoções despertadas pela evocação sonora que interessam a Gottschalk. Razão e emoção se somam. Algo que poderia transparecer por exemplo na simplicidade da “ballade créole” *La Savane*, cujo lirismo melancólico sugere o encantamento das melopeias entoadas pelos negros velhos, que o compositor lembra ter ouvido na infância em Nova Orleans, e que lhe vêm à mente, ao descrever a visita ao Haiti: “I should like to relate, in their picturesque language and their exquisite originality, some of those Creole ballads whose simple and touching melody goes right to the heart and makes you dream of unknown worlds” (GOTTSCHALK, 2006: 11). A vivência da infância passada em Nova Orleans, a balada composta em Paris e o relato da viagem produzido no Caribe são três fios que a memória entetece na emoção que a linguagem, literária ou musical, procura expressar.

Nem sempre é o outro – ou as projeções da memória sobre o outro –, que sua expressão revela, mas também as sensações íntimas colhidas na busca romântica por refúgio na natureza tropical do Caribe. O compositor, confessando-se sempre um melancólico, as experimenta como compensações à antipatia que diz sentir por aquela existência agitada e barulhenta, que a carreira de “nomad virtuoso” lhe impunha:

In solitude, in reveries, and in contemplation I find fertile sources of inspiration. Then I turn my thoughts inward; all my faculties are strengthened, recover their original vigor, which the incessant contact with society and the constrained actions of men had occasioned them to lose. Only then am I myself. I collect my scattered thoughts in the silence; in the face of the majestic and imposing serenity of a beautiful sunset I listen to the inner voices that tell me marvelous things, which art seeks to translate into its language, but of which its most beautiful chefs-d'oeuvre are, alas, only the pale and distant reflections. (Idem: 20)

Embora reconhecendo limites à arte na tradução desses pensamentos íntimos, Gottschalk arrisca-se a isso, como se pode notar no primeiro movimento, *Andante*, de *Nuit des Tropiques*. Ele definira a música como “o amigo a quem confiamos alegrias e penas”, e não é difícil encontrarmos exemplos disso na oscilação, às vezes no interior da mesma obra, entre a agitação frenética e a introspecção melancólica. Claro que as efusões líricas e a dança festiva, o balanceio descompromissado e as dores de existir, não são privilégios de nenhum compositor ou grupo humano, constituindo por toda parte a regra, antes que a exceção a ser destacada. Mas no caso de sua música, não é difícil encontrar motivações em seus escritos. Se o segundo movimento da sinfonia, *Allegro*, extravasa a alegria festiva embalada pela evocação da dança, as sucessivas alterações no timbre, na textura ou na intensidade com que os temas do *Andante* são revestidos, parecem representar a alternância entre serenidade e êxtase que a contemplação daqueles ambientes naturais podia despertar. Ou talvez, quiçá, algum noturno e amoroso êxtase vivido num dos retiros alcançados na viagem, pois o compositor não deixa de mencionar um par de “grandes olhos negros” que se entristeciam ao anúncio de sua partida...

Considerações finais: entre a melancolia e a rebeldia

Impossível desconhecer as ambiguidades que permeiam o músico e sua arte. No artista-intelectual romântico, que reage às transformações sociais da modernidade, há um impoderável que acusa a sensibilidade que se agrava e se agita, irredutível às constrictões da ordem instituída. Uma sugestiva passagem de Eric Hobsbawm, sobre a apaixonada revolta dos artistas profissionais contra a sociedade burguesa, encena o drama:

O contraste entre um mundo na teoria totalmente aberto ao talento e, na prática, com cósmica injustiça, monopolizado pelos burocratas sem alma e barrigudos filisteus, clamava aos céus. As sombras da prisão – o casamento, a carreira respeitável, a absorção pelo filisteísmo – envolvia-os, e os pássaros da noite na forma de seus antecessores lhes agouravam (com frequente precisão) sua inevitável sentença [...]. (HOBSBAWM, 1988: 282)

Gottschalk, o celibatário e boêmio, o aventureiro e inquieto viajante, que sonha com a harmonia perdida do homem primitivo, e vai ao encontro dela na natureza exótica, encarnou a fantasia romântica do “judeu errante”, condenado a vagar pelos mares em busca do refúgio seguro. Só mesmo a realidade prosaica de uma doença tropical – ou quiçá da sífilis, como já se supôs – poderia libertá-lo dessa escolha. E mesmo assim, seu cadáver embalsamado, depositado no cemitério de São João Batista, no bairro carioca de Botafogo, ainda aguardaria os trâmites burocráticos e judiciais até ser definitivamente trasladado ao país natal, para aí obter o definitivo descanso.

Festejado na capital do Império do Brasil como o heróico representante de um ideal artístico elevado, não se furtava a mergulhar nos prazeres mundanos do Alcazar Lyrique, o palco das operetas e do teatro cômico, onde, no dizer de Araújo Porto-Alegre, estavam “fazendo a nossa perdição”. Numa evidente contradição, o artista empreendedor e intelectual romântico, o patriota abolicionista e *virtuoso* cosmopolita, o libertário e ao mesmo tempo aristocrático Gottschalk, viria a ser acolhido pelos setores elitizados de uma sociedade escravocrata, moralmente conservadora e periférica. Porém, naquele mesmo Rio de Janeiro oitocentista,

onde o caráter rebelde do romantismo parecia totalmente domesticado, a entusiástica acolhida que o pianista-compositor recebeu termina fazendo dele, certamente não o único, mas um importante mediador na fixação da rítmica afroamericana como modelo cultural progressivamente assumido, inclusive por aquelas mesmas elites. Mas um modelo cuja simpatia implícita pela causa abolicionista poderia, em última instância, contribuir até para a mobilização dos afetos políticos.

Referências

- ALENCAR, José de. *A viuvinha*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (História da Vida Privada no Brasil, 2)
- CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. Tradução de Samuel Penna Reis e Lino Valandro. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- CLAUDON, Francis. *La musique des romantiques*. Paris: PUF, 1992.
- ESCUQUIER, Léon. *Mes souvenirs: les virtuoses*. 2. ed. Paris: E. Denton, 1868.
- GOTTSCHALK, Louis Moreau. Notes of a pianist, I. *The Atlantic Monthly*, Boston, vol. 15, n. 88, p. 177-181, fev. 1865. (a)
- _____. Notes of a pianist, II. *The Atlantic Monthly*, Boston, vol. 15, n. 89, p. 350-352, mar. 1865. (b)
- _____. Notes of a pianist, III. *The Atlantic Monthly*, Boston, vol. 15, n. 91, p. 573-575, maio 1865. (c)
- _____. *Notes of a pianist: the chronicles of a New Orleans Music legend*. New Jersey: Princeton University, 2006.
- HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções: Europa, 1789-1848*. 6. ed. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: 1988.
- KRAMER, Lawrence. Tropes and windows: an outline of musical hermeneutics. In: _____. *Music as cultural practice: 1800-1900*. Berkeley & Los Angeles: University of California, 1990, p. 1-20.
- LANGE, Francisco Curt. *Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869): el ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio*. Tomo I. Mendoza, Argentina: Universidad de Cuyo, 1951.

LANGE, Francisco Curt. *Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1829-1869)*: correspondencia recientemente descubierta sobre su personalidad y obra realizada en el Uruguay y el Brasil. Separata de *Musikkulturen Lateinamerikas*, p. 371-449, s.d..

PLANTINGA, Leon. The piano and the nineteenth century. In: TODD, R. Larry (org.). *Nineteenth-century piano music*. Nova York: Schirmer, 1994, p. 1-15.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *As encantatrizes: sedutoras na ópera*. Tradução de Ana Valéria Lessa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.