

As notas de um pianista na Corte Imperial: mercado e mediação cultural em Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)¹

Avelino Romero Pereira

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo: o artigo investiga a estadia do pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) na Corte Imperial do Rio de Janeiro em 1869, no contexto de um debate que opunha uma concepção de arte como ideal civilizatório ao mero entretenimento. Gottschalk é considerado na dupla feição de intelectual romântico e artista empreendedor. São estudados aspectos de sua obra e de seu estilo pianístico, levando-se em conta as representações construídas em torno dele, a recepção a suas apresentações públicas e o impacto causado sobre as práticas musicais da cidade, mediante a análise de crônicas e ilustrações satíricas publicadas na imprensa local. Destaca-se sua refinada capacidade de transpor para a música vivências e impressões colhidas nos territórios que visitou e registradas em suas notas de viagem, publicadas sob o título de *Notes of a pianist*. Sobre esse fundo, procura-se compreender a recriação na performance ao piano de aspectos rítmico-percussivos das expressões culturais afroamericanas de Nova Orleans e do Caribe e o impacto dessas obras como possíveis modelos à disposição de outros intérpretes e compositores.

Palavras-chave: Louis Moreau Gottschalk – Romantismo – Piano e práticas musicais no Rio de Janeiro oitocentista – Música afroamericana

The notes of a pianist in the Imperial Court: market and cultural mediation in Louis Moreau Gottschalk (1829-1869)

Abstract: this paper inquires the presence of American pianist and composer, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), in the Imperial Court of Rio de Janeiro in 1869, in the context of a debate between art as a civilizational ideal and as mere entertainment. The musician is seen by his double face of a romantic intellectual and an entrepreneur artist. Aspects of his works and pianistic style are considered, taking in account discursive representations, the reception to his public concerts, and the impact on musical practices in the artistic life of the city, by analysing crónicas and satirical illustrations published on local papers. It is pointed his refined ability to create a musical transposition of experiences and impressions from the lands he has visited, which are registrated in *Notes of a pianist*, his voyage notes. The paper also seeks to understand the recreation of rythmical and percussive aspects of Afroamerican musical expressions from New Orleans and Caribe and the impact of such works as possible models to other composers and performers.

Keywords: Louis Moreau Gottschalk – Romantism – Piano and musical practice in nineteenth-century Rio de Janeiro – Afroamerican music

¹ Este trabalho é um resultado parcial do estágio de pós-doutoramento realizado, sob supervisão de Antônio Herculano Lopes e Mônica Pimenta Velloso, junto ao Programa de Incentivo à Produção do Conhecimento Técnico e Científico na Área de Cultura da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

Em maio de 1869, em plena Guerra do Paraguai, aportava no Rio de Janeiro, o pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (fig. 1). Natural de Nova Orleans, filho de Edward Gottschalk, rico comerciante inglês descendente de judeus alemães, e de Aimée de Bruslé, filha de aristocratas de origem francesa refugiados da revolução haitiana. Falando inglês com sotaque, talvez se sentisse mais à vontade em Paris, onde se formou pianista, foi saudado por Chopin e Berlioz e iniciou a carreira de concertista. Talvez não se sentindo à vontade em lugar algum, iniciou também ali uma vida de pianista itinerante: da Savóia à Suíça, Espanha e Portugal, 80 concertos em Nova York, cinco anos pelo Caribe, 1.100 concertos nos EUA e Canadá, e um giro pela América do Sul: Peru, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil.

O proveitoso contato com formas musicais e coreográficas da cidade natal e do Caribe lhe inspirou uma "sinfonia romântica", *Nuit des Tropiques*, e as "danças e canções negras" para piano, cuja mescla de tango cubano e cakewalk contribuiu para a difusão internacional dos ritmos afroamericanos. Nos EUA, é considerado um precursor do ragtime e do jazz. Forçado a deixar o país em 1865, envolvido num mal explicado escândalo, seguiu com seu piano pelo sul, vindo a morrer no Rio de Janeiro, aos 40 anos, em dezembro de 1869, apenas sete meses depois da chegada.

Acolhido pelo meio artístico, pela imprensa, pelo público, pela família imperial e pelos editores de música, sua passagem pela Corte Imperial rendeu saraus, concertos beneficentes e curiosíssimos espetáculos: os "concertos-monstros". Dezesseis pianos em cena, tocados por 31 pianistas, acompanhados por duas orquestras, executando adaptações da

marcha do *Tannhäuser* de Wagner e do coro do *Faust* de Gounod. Uma orquestra de "professores", três de amadores e 12 bandas militares, somando 650 músicos e 100 instrumentos de percussão, num concerto variado, culminando com a *Marcha Solene Brasileira*, dedicada ao imperador, entremeando citações do *Hino Nacional* e um canção nos bastidores. Os dois eventos articulam a música à propaganda: a divulgação dos pianos *Chickering*, de Boston, e a exaltação das vitórias militares do Império. Gottschalk era mesmo um mestre na arte de agradar as plateias e promover suas composições. O pedido de "bis" num concerto valeu uma improvisação sobre o *Hino Nacional*, que renderia a *Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro*, sua obra mais conhecida no Brasil hoje. Já a *Marcha Solene* reciclava outra já apresentada em Valparaíso, no Chile, com citações do hino chileno.

Em 1869, não houve temporada lírica no Rio de Janeiro. A chegada de Gottschalk coincide com um refluxo no movimento operístico da Corte desde a eclosão da guerra e o fim da subvenção oficial aos teatros. Compensando esse esvaziamento, e para desgosto da intelectualidade engajada num projeto de arte nacional apoiada num ideal civilizatório, surgiam gêneros musicais e dramáticos de caráter comercial, puro entretenimento sem pretensões estéticas. Mas nada é tão linear e dicotômico assim e o "caso" Gottschalk ajuda a ilustrar o problema. A centralidade do piano e a atuação do *showman* sugerem uma reflexão sobre a figura do pianista-compositor e a venda de partituras para consumo doméstico. Estas operam a mediação entre o "sério" e o "ligeiro", no confronto das alteridades culturais colhidas entre a contemplação romântica de um *Pensée Poétique*, a gestualidade sensual dos *Ojos Criollos* e

o exotismo dos *Souvenir d'Andalousie*, *de Porto Rico*, *de la Havane* ou da *Grande Tarantelle*, sem esquecer *The Banjo*, um "American sketch", como indica a partitura para piano. Esse caráter documental da trajetória de Gottschalk, representado em suas composições, aparece também nas impressões de viagem registradas em sua correspondência e nas *Notas de um pianista*, misto de diário e folhetim, publicadas como livro nos EUA em 1881. O tom confessional revela o intelectual cuja sensibilidade poética reage às experiências: do incômodo com a escravidão em Cuba à melancolia do artista itinerante; da crítica à corrupção e ao militarismo das repúblicas sulamericanas à defesa da educação pública como via de salvação nacional; do horror à soberba dos ditadores ao encanto pelo culto monarca brasileiro.

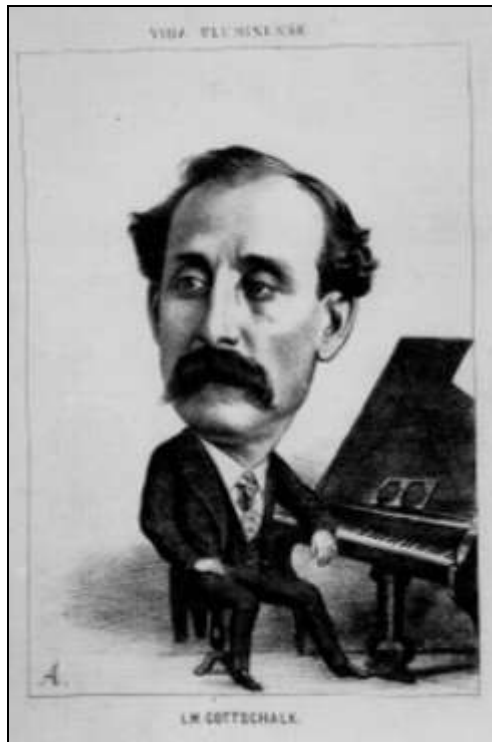


Figura 1. Louis Moreau Gottschalk por Angelo Agostini. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 76, p. 880, 12 jun. 1869.

"Chopin créole", "Humboldt musical", "le poète du piano", ou simplesmente "um animador de auditório", as avaliações variam entre o reconhecimento da capacidade de exteriorizar impressões colhidas nos territórios que visitou e as limitações de um sistema cultural e mercantil que valorizava a visualidade espetacular, o virtuosismo exibicionista e o exotismo pitoresco. Tomando-o na dupla feição de *intelectual romântico* e *artista empreendedor*, pretendo abordar aspectos de sua obra e de seu pianismo, considerando representações construídas em torno dele e de sua recepção no meio artístico da Corte naquele momento de forte inflexão social e política.

"Lembram-se ainda de Gottschalk?"

Com essa indagação, em fevereiro de 1872, o redator de *O Mosquito* iniciava a narrativa de um caso passado num sarau em Botafogo: "o maestro, solicitado para tocar, desenfiou aquele rosário de pérolas que se chama *Les Murmures Éoliens*".² Finda a execução, a dona da casa, "que tinha por certo menos educação musical que boas intenções, atalhou-o, dizendo-lhe: - Muito bonito!... este prelúdio é realmente mimoso... mas tenha paciência, já agora *há de tocar o resto*." Diz o narrador que Gottschalk, "que era um bom brejeiro, tocou-lhe... o *Trémolo*". A graciosa anedota, se é que tem graça – e alguma tinha para os leitores do XIX, inteirados das referências – menciona duas das, então, mais conhecidas composições do norte-americano, interpretadas por ele nos palcos e salões do Rio de Janeiro, e que revelam dois traços importantes do pianismo do compositor, que o faziam

² "Salpicos", *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 126, p. 3, 10 fev. 1872.

oscilar entre a sutileza de Chopin e a bravura de Liszt.

A segunda música, tocada como uma espécie de desagravo ao protesto da anfitriã, é um estudo de concerto, dedicado a Arthur Napoleão, o *virtuoso* português radicado no Rio de Janeiro desde 1868 e que Gottschalk conheceu em Cuba. A classificação "Grande étude de concert", indicada na partitura, e a própria dedicatória, já sugerem o

caráter virtuosístico da peça, brilhante e movida. O pianista incluiu o *Trémolo* em algumas de suas apresentações, e o efeito visual das mãos movendo-se alternadamente com grande velocidade sobre o teclado seria objeto da pena humorada do desenhista Henrique Fleiuss, que finge reproduzir "uma fotografia das mãos do Sr. Gottschalk, tirada pelo Sr. Pacheco no momento da execução do *Trémolo*" (fig.2).

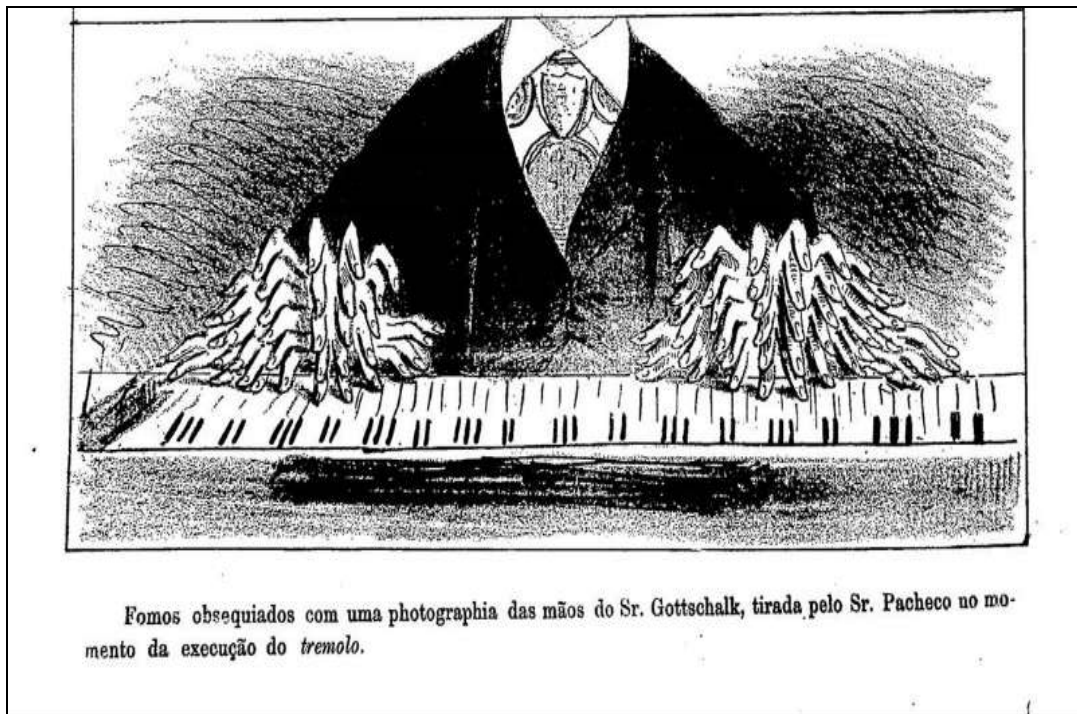


Figura 2. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, Ano 9, n. 447, p. 3.572, 4 jul. 1869. Insley Pacheco era um dos mais importantes fotógrafos atuantes no Rio de Janeiro no século XIX.

O impacto da primeira série de concertos de Gottschalk no Rio de Janeiro, em junho de 1869, já tinha sido objeto de Fleiuss na edição da *Semana Ilustrada* de 20 de junho, cuja capa trazia o "Moleque" contorcendo-se ao piano, numa tentativa de reproduzir a técnica do norte-americano (fig. 3).

Se consideramos que as revistas ilustradas rivalizavam entre si, não será difícil ver aí a retomada alguns tons acima da representação que a *Ba-Ta-Clan* publicara na véspera: o compositor ao piano com as mãos cruzadas, recurso comum na técnica pianística, mas sempre de enorme efeito visual, como uma pirueta virtuosística ao teclado (fig. 4).

Em contraste com os efeitos virtuosísticos, a primeira peça tocada naquele sarau em Botafogo, não necessariamente fácil, mas seguramente menos espetacular, era um noturno, “crepuscular”, como diz o próprio compositor em nota à edição, e em cujo início propõe representar “la serenité d’une belle nuit”.³ Ele recomenda ao intérprete sobretudo nitidez na execução. Guarda uma característica do pianista-compositor sempre lembrada: a suavidade no toque e o recurso constante a trinados e arpejos nas regiões mais agudas, que conferem tanto às composições quanto à interpretação um caráter “cintilante”, realçado pela sonoridade brilhante dos pianos Chickering, os preferidos do compositor. A expressão aparece aliás num trecho da própria partitura desses *Murmúrios*, indicando ao intérprete a sonoridade a ser obtida. É a essa característica que se refere o redator de *O Mosquito*, ao chamar a composição de “rosário de pérolas”. “Cintilante” e “perolado” são as metáforas empregadas para descrever os efeitos de suas aparições públicas, misto de nitidez, brilho e suavidade, ao lado do virtuosismo frenético alcançado pela velocidade e aparente facilidade com que executava os trechos mais difíceis.

Essa “cintilação”, obtida pela exploração da região aguda do teclado com uma combinação de suavidade e nitidez, já tinha sido objeto da apreciação de Berlioz, no folheto do *Journal des Débats*: “há uma graça perfeita em sua maneira de frasear as melodias doces e de realçar?? os traços leves do alto do teclado”.⁴

³ GOTTSCHALK, L. M.. *Murmures éoliens*. Partitura para piano. Nova York: William Hall & Son, 1862.

⁴ BERLIOZ, Hector. “Feuilleton du Journal des Débats de 13 avril 1851 – Concert de Mr. Gottschalk”. *Journal des Débats*, Paris, p. 1-2, 13 abr. 1851: “il y a une grâce parfaite dans sa manière de phraser les

Extremamente simpático a Gottschalk, Berlioz inicia o comentário, enunciando os critérios pelos quais se distingue o grande pianista dentre a multidão dos que se dedicam ao instrumento: seria necessário reunir uma inteligência elevada, um sentimento das sutilezas do estilo e da expressão, e uma habilidade técnica prodigiosa. Se só possui o último mérito, impacta por um instante, mas passa. Se só possui os outros, pertence à categoria dos *virtuosi* íntimos, “que se busca e se ama em *petit comité*”, mas incapazes de apaixonar o público dos grandes concertos. Para o compositor francês, Gottschalk reunia todos os elementos da “potência soberana do pianista”, que o envolviam de um prestígio irresistível. E justifica, observando seu controle expressivo, em que sabe até onde levar a fantasia, respeitando os limites, além dos quais a liberdade geraria desordem e confusão. Embora valha para qualquer interpretação, o comentário não poderia ser mais pertinente à obra do norte-americano. Isto é, seu modo interpretativo é perceptível no compositivo, especialmente nas danças *créoles* e cubanas, em que o rubato e as sutilezas rítmicas na mão direita estão subordinados a uma rígida manutenção da pulsação pela esquerda, num controle tipicamente chopiniano. Não é à toa que na primeira aparição pública em Paris, tocando o mi menor de Chopin, Gottschalk tenha sido abraçado efusivamente pelo próprio compositor.

mélodies douces et de lancer les traits légers du haut du clavier”.



Figura 3. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, Ano 9, n. 445, p. 3.553, 20 jun. 1869.



Figura 4. *Ba-Ta-Clan*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 105, p. 207, 19 jun. 1869.

Mas voltando ao Brasil e às impressões que o pianista havia

deixado, em maio de 1873, na crítica de um concerto, Ferreira de Araújo ainda lembrava que “depois de Gottschalk, os pianistas, pelo menos alguns, já não fazem consistir a sua glória em produzir muito barulho: lembrados da suavidade, daquela poesia que era dele, buscam seguir-lhe a pista embora lhes falte para isso o faro”.⁵ Assim, anos após a morte, Gottschalk ainda era lembrado como referência de bom gosto e correção. E também por suas composições; principalmente, é claro, a *Fantasia sobre o Hino Nacional*, referência de uma ilustração de *O Mosquito* de 1877, representando a performance ao piano de Carlos de Mesquita, então um iniciante (fig. 5). No primeiro plano, a energia do intérprete, cujas mãos sobrevoam o teclado. Mas o curioso na ilustração é a representação de algo que a composição poderia evocar: uma espécie de fantasmagoria remetendo à guerra no Prata, com o compositor em folhas de louro, no alto à esquerda. Quatro figuras femininas conduzem a apreciação. Três são alegorias da pátria em guerra, portando a bandeira nacional, guiando um pelotão em marcha, ou dividindo-se entre a bandeira num braço e uma criança no outro. A maior de todas, símbolo talvez do poder da música, avança sob o olhar do compositor, de olhos fechados e braços estendidos, como uma musa sonâmbula, pairando sobre o jovem pianista e todo o conjunto.

Além do pitoresco, esses textos e imagens testemunham o quanto a presença meteórica do norte-americano no Rio de Janeiro havia marcado a sensibilidade dos melômanos. Sim, anos depois de sua morte, os leitores ainda se lembravam de Gottschalk!

O pianista alcançara um êxito tão absoluto e arrebatador, que sua súbita morte, diagnosticada como uma

⁵ “Amigo redator”, *O Mosquito*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 190, p. 6, 3 maio 1873.

pleuropneumonia, provável sequela da febre amarela contraída meses antes, causou verdadeira comoção na cidade. Ernesto Cibrião, que convivera com o músico e redigiu o necrológico publicado em suplemento da *Semana Ilustrada*, assim descreve os funerais:

O préstito partiu às 5 horas da tarde de 19; o féretro foi conduzido à mão por largo espaço, e acompanhado por centenas de amigos, com tochas acesas. Muitos milhares de pessoas do povo enchiam as ruas; as janelas estavam guarnecidas de senhoras. Todos choravam. Dir-se-ia que a alegria geral morrera com aquele homem.⁶

Angelo Agostini retratou a cena em uma série de ilustrações para a edição de *A Vida Fluminense* de 25 de dezembro (fig. 6). Mas talvez o relato mais apaixonado tenha sido o de França Júnior, em crônica no *Jornal da Tarde* de 20 de dezembro. O cronista testemunhara não só o velório realizado no salão da Sociedade Filarmônica Fluminense, mas também o derradeiro concerto do pianista, que acontecera ali:

Sentou-se ao piano e um vago pressentimento o levou a executar a predileta de suas composições, *A Morte*. O teclado gemia e o silêncio era em torno. De repente seus dedos estacaram. Dir-se-ia que um suor frio inundara-lhe a fronte e que um pensamento negro o repelia daquela música.

⁶ CIBRIÃO, Ernesto. "L. M. Gottschalk", *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 473, Suplemento, p. 8, 2 jan. 1870.

Minutos depois executava o célebre *Trémolo* que tantos aplausos lhe granjeou.⁷



Figura 5. *O Mosquito*, Rio de Janeiro, Ano 9, n. 407, 24 mar. 1877, p. 7.⁸



Figura 6. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 104, p. 1.098, 25 dez. 1869.

⁷ FRANÇA JÚNIOR, J. J. de. "Crônica – Gottschalk", *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, ano I, n. 77, p. 1, 20 dez. 1869; *Idem*, *Diário do Rio de Janeiro*, ano 52, n. 351, p. 1, 21 dez. 1869.

⁸ Não é clara a autoria da ilustração, pois a assinatura, ao pé da página – não reproduzida aqui – está truncada. No entanto, um fragmento desta, em que se pode ler "PIN", além do próprio estilo do traço, sugere a pena de Bordallo Pinheiro, que à época colaborava com a revista.

Ter tocado uma obra que mencionava a morte no título reforça a imaginação romântica que, em alguns relatos, chega a descrever o compositor caído no palco, como que fulminado durante a execução da peça.⁹ O concerto foi interrompido pela forte cólica que o pianista sentiu. No dia seguinte, seria realizado um segundo festival com 650 músicos em cena, mas Gottschalk não chegaria a subir ao palco, apesar de insistir em comparecer ao teatro, para honrar os compromissos, sobretudo pelas enormes despesas. Impedido de tocar pelas dores, o concerto, já iniciado, foi suspenso, e o enfermo, levado à Tijuca, à casa do Dr. Severiano Martins, o meio irmão do filho do padre José Maurício. Viria a falecer na casa do médico, cerca de um mês depois, aos 18 de dezembro. Coincidentemente, o autor da *Fantasia sobre o Hino Nacional* morria no mesmo dia em que, quatro anos antes, morrera o compositor do Hino, Francisco Manoel da Silva. A data suscitaria outros comentários carregados de impressões misteriosas. Aquiles Varejão, responsável pela oração fúnebre diante do corpo embalsamado do compositor, observa a “fatal coincidência” – “os dois americanos uniram-se e confundiram-se junto dos degraus do trono do Onipotente”.¹⁰

⁹ No original francês, o título toma não o substantivo, mas o particípio do verbo *mourir*. *Morte!!* ou *She is dead!* na versão inglesa. Jeanne Behrend, pianista norte-americana responsável pela reedição das *Notes of a pianist* de Gottschalk transcreve as impressões de uma jovem estudante de música a respeito do episódio: “He had a golden touch, and equal to any in the world, I think. But what a romantic way to die! – to fall senseless at his instrument, while he was playing *La Morte*. It was very strange.” (BEHREND, 2006, p. xxi)

¹⁰ “Noticiário – Gottschalk”, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 351, p. 1, 21 dez. 1869.

Um e outro discurso manifestavam o desejo de que a memória eternizasse o malgrado artista. Para França Júnior, “Gottschalk deixa em cada música que escreveu o bronze perdurável de seu nome”, enquanto Varejão despede-se com um: “adeus Gottschalk! Some-te nas brumas da eternidade; mas não te evapores dos corações inteligentes que te sabiam compreender”. Entrado o século XX, porém, os corações inteligentes pareceriam vibrar em outra afinação e as notas do pianista ficariam relegadas a meros rodapés nas histórias da música. Apesar de preservada a popularidade da *Fantasia sobre o Hino Nacional* – mesmo com a tacanha proibição que o regime militar pós-1964 lhe impôs –, a hegemonia alcançada pelo projeto nacional-modernista dos anos 1920-50 terminaria por obscurecer o forte impacto que seu piano exercera sobre o meio artístico da Corte, registrado em tantos relatos. O olhar enviesado pela ideologia nacionalista impediu que parte da produção musicológica do país enxergasse um lugar para aquele compositor estrangeiro na música *brasileira*. Se seu foco fosse a música *no Brasil*, as coisas talvez fossem diferentes...

Não menos enviesado, o preconceito modernista viu com desconfiança também o Romantismo. Gottschalk é ignorado por Mário de Andrade, que detestava o virtuosismo romântico, visto como obstáculo ao desenvolvimento das “manifestações mais elevadas da música”.¹¹ Renato Almeida omite o compositor na primeira edição de sua *História da música brasileira*, embora na segunda, o mencione brevemente, numa seção dedicada ao “ambiente musical brasileiro na segunda metade do século

¹¹ ANDRADE, Mário de. Pianolatria. *Klaxon*. São Paulo, n. 1, 1922. Reprodução fac-similar in: KIEFER, 1986, p. 90.

XIX" (ALMEIDA, 1942, p. 393). O tópico seria mais desenvolvido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ao considerar a contribuição de artistas estrangeiros que aqui passaram ou se radicaram, cabendo então um parágrafo a Gottschalk (AZEVEDO, 1956, p. 93). Menos originais, Vasco Mariz e Bruno Kiefer resumem essa contextualização do ambiente musical proposta por Almeida e desenvolvida por Luiz Heitor: Mariz dedica um único parágrafo, nele incluindo a menção a Gottschalk (MARIZ, 1983, p. 59-60), e Kiefer concede ao pianista uma única frase (KIEFER, 1976, p. 72).

Mesmo quando reconhece dimensão social à música, os filtros políticos e estéticos impedem a musicografia nacional-modernista de se interessar com profundidade pelas presenças "estranhas" ao ambiente e que o tornam mais rico e complexo, especialmente no caso de Gottschalk, cujas "danças negras" podem ter tido papel catalisador nos desenvolvimentos posteriores desse tipo de representação musical. Não é de estranhar que abordagens mais receptivas ao compositor tenham partido de olhares estrangeiros: o violinista italiano Vincenzo Cernicchiaro, que viveu no Rio de Janeiro no final do século XIX, e seria autor de uma volumosa *Storia della musica nel Brasile*, publicada em Milão em 1926; e Francisco Curt Lange, o musicólogo alemão radicado em Montevidéu em 1930 e que, em visita ao Brasil nos anos 1940, fez importantes "descobertas" musicológicas acerca da atividade musical do oitocentos e nas Minas Gerais do século XVIII, de riqueza e importância negadas pelos modernistas.

O italiano dedica a Gottschalk duas páginas de um capítulo acerca do piano e dos pianistas *virtuosi* que atuaram no Rio de Janeiro na segunda

metade do oitocentos, referindo os principais concertos por ele realizados e buscando "dar uma ideia do valor desse célebre artista, que contribuiu fortemente a propagar o gosto pelo piano no Rio de Janeiro" (CERNICCHIARO, 1926, p. 402).¹² Já o alemão produziu um extenso trabalho sobre o pianista, publicado na Argentina nos anos 1950, pretexto para estudar também o ambiente musical da Corte em 1869 (LANGE, 1951). Posteriormente, o musicólogo falaria do interesse por Gottschalk e das resistências encontradas no meio brasileiro para sua empreitada:

Nuestros trabajos sobre el pianista estadounidense se iniciaron en 1944, en Río de Janeiro [...]. Fue labor circunstancial, pero al mismo tiempo realizada con propósitos deliberados, porque en la bulliciosa capital del Brasil, sede, en el siglo pasado, de un Imperio, mis amigos más allegados dudaban que pudiese reunir documentación sobre un personaje, cuyos contornos se habían desvanecido al correr de los decenios, hasta tal punto, que las entonces jóvenes generaciones no recordaban ni siquiera correctamente el apellido de Gottschalk, su estadía, sus clamorosos éxitos. Creemos haber podido demostrar lo contrario. Este trabajo perteneció a una serie de investigaciones que

¹² "dare un'idea del valore di questo celebre artista, che contribuì possentemente a propagare il gusto del pianoforte in Rio de Janeiro".

podimos practicar en el Brasil durante los años 1944-46. (LANGE, 1984, p. 381)

A principal contribuição de Curt Lange foi sem dúvida situar o pianista-compositor no contexto histórico-musical, com base em vasta pesquisa nos periódicos pertencentes à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, além de documentos e partituras que coligiu. Ele soube também enriquecer as interpretações, apontando as dimensões públicas e privadas do músico. Lamentavelmente porém, jamais traduzido e publicado no Brasil, embora conste do acervo da Biblioteca Nacional, esse trabalho seria amplamente ignorado por quantos têm se dedicado ao estudo da “música brasileira”. Confirmando o diagnóstico do musicólogo sobre o esquecimento que recaiu sobre o compositor, se na década de 1870, os leitores das revistas ilustradas do Rio de Janeiro ainda se lembravam de Gottschalk, não tardaria para que seu nome, suas composições e seu estilo pianístico, caíssem no rol dos exotismos pitorescos e descartáveis.

“Está-se dando na sociedade fluminense um fenômeno curioso”

Gottschalk integrou-se rapidamente no campo artístico da Corte, logo se transformando num fenômeno especial para os frequentadores de espetáculos musicais, ávidos por novidades, fossem vozes para a ópera ou dedos para os instrumentos. Assim, naquele ano carente de temporada lírica, o pianista convertia-se na principal atração, apresentando-se em junho em cinco

concertos públicos, cujos ingressos esgotavam-se rapidamente. O primeiro da série foi realizado no salão do Teatro Lírico, “onde – observa a *Semana Ilustrada* –, apesar de vasto, mal se acomodavam os felizes que puderam obter entrada”.¹³ “Cheio como um ovo”, foi como Angelo Agostini descreveu o mesmo salão, numa ilustração para *A Vida Fluminense* (fig. 7).

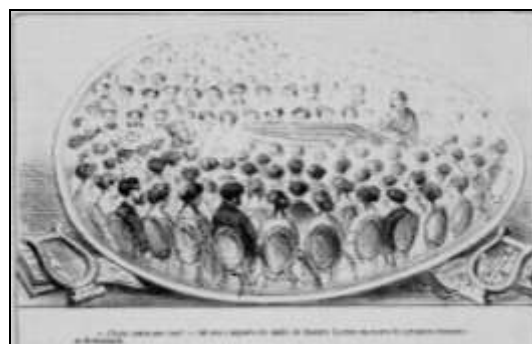


Figura 7. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 76, p. 877, 12 jun. 1869.

Na semana seguinte, os jornais anunciavam o segundo concerto, não no salão, mas no teatro propriamente, “a pedido de todas as pessoas que não puderam obter bilhetes para o primeiro concerto”, como constava de um anúncio.¹⁴ Na crítica a esse segundo concerto, Ernesto Cibrião toma o êxito do compositor como o “culto do sublime”, contraposto aos “ídolos ridículos” que costumavam “envenenar as almas”:

¹³ “Gottschalk”, *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 443, p. 3.543, 6 jun. 1869.

¹⁴ “Espetáculos – Theatro Lyrico Fluminense – Gottschalk”. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 157, p. 4, 8 jun. 1869.

O povo fluminense tem em si o inato sentimento da arte; aplaude-a em suas mais altas manifestações, e quando lhe franqueiam as portas do verdadeiro templo, corre ao culto do sublime, e abandona os ídolos ridículos com que a França imperialista pretende envenenar as almas, e estragar o mundo. Isto explica a sofreguidão com que são disputados os bilhetes de admissão para as festas do portentoso pianista; e os preços fabulosos que alguns retardatários ofereciam por camarotes.¹⁵

O crítico não explicita o alvo, mas não é difícil identificar o incômodo com o sucesso obtido pelos espetáculos ligeiros. De fato, basta folhearmos os jornais da Corte naquele mês de junho, para encontrarmos reiterados anúncios das operetas de Offenbach no Theatre Lyrique Français, mais conhecido como Alcazar. Um em particular chama a atenção: a encenação "extraordinária e a pedidos" do *Orfeu nos Infernos*, "representada mais de 500 vezes no Rio de Janeiro".¹⁶ Seguramente, nada causava maior irritação na intelectualidade desejosa de elevação espiritual do que aquela paródia iconoclasta da narrativa clássica que dera origem à própria ópera italiana. Passado o mês de junho, mas não a impressão causada por Gottschalk, enquanto este se retirava de cena por um tempo, a redação da *Semana Ilustrada* voltaria à carga. Deixando

¹⁵ "Gottschalk". *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 444, p. 3.551, 13 jun 1869.

¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 168, p. 4, 19 jun. 1869.

ainda mais explícito o entusiasmo pelo pianista, fala-se numa "regeneração do gosto" que sua presença trazia:

Está-se dando na sociedade fluminense um fenômeno curioso, bem que previsto por alguns e ansiosamente esperado, há longos anos, por todos os que se entregam ao culto do belo, neste país.

Quero falar da regeneração do gosto, que desde certa época descera tão abaixo do seu nível conhecido e apreciável, que fora difícil, e talvez perigoso, para o crítico, segui-lo ao seu abismo.¹⁷

Aqui, ainda que de forma sutil, o autor já faz menção aos abismos infernais de Offenbach. Logo adiante, a sutileza cede lugar à abordagem direta e ácida:

A parte mais inteligente do público, e os homens de coração viam com os olhos tristes a invasão do mal, que, como a peste corrompe os corpos, vinha para corromper-nos a alma. E uns a outros perguntavam, qual o remédio?

[...] a peste ganhava império, e o mal estava no meio artístico. [...]

¹⁷ "Gottschalk". *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 449, p. 3.587-3.590, 18 jul. 1869.

No altar sacratíssimo da arte elevava-se o ídolo Offenbach; o *Alcazar* era o templo, o *cancan* era o rito; o céu povoava-se de *estrelas parisienses*.¹⁸

Estava conflagrada assim, e uma vez mais, a disputa entre uma aspiração à elevação espiritual na arte e uma tendência ao entretenimento e ao lucro, sem preocupações de ordem moral. Curt Lange observa que no *Alcazar*, além de Offenbach, predominava “mucho couplet y coreografía con poca ropa”:

El teatro era centro de reunión obligatoria de la juventud masculina y de mucho señor grave que ocupaba, ya sea como político, ya como comerciante, una posición destacada. Pesaba sobre esa casa un anatema del propio Emperador Pedro II, que la consideraba un antro de perdición, como efectivamente lo fue para muchos que se vieron saqueados por damas de gran habilidad. (LANGE, 1951, p. 18)¹⁹

De forma divertida, como não poderia deixar de ser em se tratando de uma revista que se definia como “journal satirique illustré”, a *Ba-Ta-Clan* traduzia essa mesma tensão numa ilustração de primeira página: sob os olhares de agitados cavalheiros munidos de lunetas, uma dançarina do

Alcazar é representada com as pernas à mostra sobre um piano e dançando uma sonata de Beethoven! (fig. 8) O irônico é que, segundo Curt Lange, Gottschalk, aparentemente tão devotado à “regeneração do gosto”, logo se tornara mais um dos assíduos frequentadores daquele ambiente...

Claro que não havia pernas à mostra nas apresentações do pianista. Mas deixando de lado as preocupações moralizantes, nada impede considerar a complementaridade entre os diferentes espaços e espetáculos, se entendemos que por mais “sublimes” que fossem aqueles concertos, não deixavam de representar um acontecimento mundano, uma forma de entretenimento, e também um empreendimento comercial. Além disso, parte do repertório executado não passava de música de salão, a meio caminho portanto entre o “sério” e o “ligeiro”. Apesar de não haver coreografia nem pernas, algumas das peças tocadas eram danças – polcas e habaneras –, que remetiam necessariamente a outros contextos, de restrita seriedade. E, finalmente, sob um ponto de vista estritamente musical, alguns dos recursos empregados pelo pianista, efeitos superficiais, visando a impactar o público, como ocorre no tão festejado *Trêmolo*, não estavam isentos de uma fugaz vulgaridade.

Algumas apreciações mostram Gottschalk como um hábil improvisador ao piano, um pianista que nem sempre escrevia o que tocava, mantinha as criações na memória e é possível que as recriasse a cada interpretação.²⁰ São variações do modo de apresentação do tema, mediante exploração de diferentes recursos da técnica pianística. As edições figuram então como uma tentativa de fazer essas

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Sobre o *Alcazar*, ver MENEZES, 2007.

²⁰ Ver STERLING, 1970.

improvisações aterrissarem no papel, sem necessariamente atingir maior elaboração formal. Percorrer os rastros da performance na escrita torna-se um interessante passo metodológico. Entende-se que a forma musical é obtida por efeitos agregados; a cada repetição do tema, um novo efeito, como variações puramente pianísticas sobre a mesma estrutura harmônica. Em última instância, isso acaba situando boa parte da produção de Gottschalk na proximidade com a música de salão mais afeita ao entretenimento que à contemplação estética. Algo nem tão banal ou vulgar na superfície, mas pouco resistente ao mergulho de um público ou de intérpretes mais exigentes. Mas sem dúvida, algo absolutamente pianístico.



Figura 8. *Ba-Ta-Clan*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 106, p. 211, 29 jun. 1869.

Além disso, os concertos de Gottschalk não fugiam ao gosto da época, afeita às "variedades", e assim os programas incluíam outros artistas, além da atração principal: pianistas,

uma sociedade coral alemã e até encenações de comédias pela companhia do ator, músico e empresário teatral Furtado Coelho, lembrado justamente como o propugnador de um teatro de qualidade, avesso às superficialidades encenadas no Alcazar. Nos concertos de Gottschalk, ele se exibiu ao "copofone", isto é, um conjunto de taças de cristal friccionadas com os dedos. Nessas pitorescas interpretações, executou a *Casta Diva* da *Norma* de Bellini, o *Miserere* do *Trovador* de Verdi e algumas polcas. O repertório operístico comparece ainda na forma de aberturas adaptadas e de "fantasias" compostas por Gottschalk.

Na apreciação de hoje, seguramente, a *Casta Diva* tocada ao copofone está mais para atração de circo do que para a pretendida "regeneração do gosto". Mas aos olhos dos contemporâneos, naqueles eventos, o que parecia levar-se em conta era o piano como síntese e vetor para diversos gêneros musicais. E também sua versatilidade, permitindo variar entre o grandioso e o íntimo e daí entre o uso profissional em público e o uso amador no âmbito doméstico. Assim, não é difícil compreender o culto ao piano como símbolo de elevação estética, como um instrumento capaz de mobilizar a fantasia romântica e instaurar uma aura de inspiração poética por entre as relações de sociabilidade. Apesar da variedade que se pode observar nos programas apresentados por Gottschalk, nota-se a centralidade do instrumento no repertório e o foco no próprio compositor, autor da absoluta maioria das obras executadas. Nesse sentido e descontados os exageros da crítica da época, a avaliação parecia afinar-se com algumas intenções do próprio pianista e com a opinião geral do século, de que o piano constituía uma

poderosa ferramenta de acesso a uma espécie de “era poética”.

Como diz o musicólogo Leon Plantinga, “O piano era, de fato, por diversos modos, o instrumento do século” (PLANTINGA, 1994, p. 1).²¹ Mas é precisamente essa versatilidade que lhe dá um caráter ambíguo, conectando-o com aspirações tanto estéticas quanto mercantis:

O mundo público e visível do pianista virtuoso existia numa espécie de relação simbiótica com aquele outro, privado, da música feita domesticamente. Ambos estavam conectados pelo duplo cordão umbilical da manufatura de pianos e da edição de música – as duas indispensáveis indústrias a serviço das práticas musicais amadoras. (*Idem*, p. 7)²²

O autor vê a dupla face de Jano nesse casamento entre música e mercado, em que um pianista de fama, aproveitando o apelo comercial das aparições em público, associava seu nome à manufatura do instrumento ou às edições musicais, beneficiando-se da comercialização de partituras para pianistas amadores. Esse foi exatamente o caminho trilhado por

Arthur Napoleão, que, ao decidir fixar-se no Rio de Janeiro, em 1868, associou-se à casa Narciso. E, por sua vez, ao chegar à cidade, Gottschalk, que conhecera o concertista em Havana, aproximou-se dele, valendo-se da casa editorial, para divulgar sua música. Napoleão cedeu-lhe inclusive uma salinha na sede da mesma, para que ele pudesse se dedicar melhor à composição (FRIAS, 1913, p. 221). Curt Lange chega a defender que teria sido a presença do próprio norte-americano o principal impulso aos negócios da dupla de editores, registrando que um novo ciclo de apresentações do pianista em setembro foi organizado como artifício para lançar ao mercado sua música recém impressa (LANGE, 1951, p. 32 e 78). O circuito se fecha com os anúncios dos concertos-monstros, que incluíam vários pianistas, informando que Gottschalk tocaria nos Chickering recém-chegados de Boston.²³ O musicólogo conclui então que “no fue apenas la edición de las composiciones de Gottschalk arrancadas del mostrador de la Casa de Napoleón como pan caliente; se produjo también un notorio aumento de la venta de pianos que la presencia del ídolo norteamericano desencadenó en el Brasil” (LANGE, 1984, p. 427). Neste passo, a iconografia dá novamente o melhor testemunho. Há uma deliciosa ilustração de Angelo Agostini, protagonizada pelo próprio Napoleão, cuja legenda diz que “as moças do Rio de Janeiro juraram não deixar um só piano no depósito dos Srs. Narciso e Arthur Napoleão” (fig. 9).

A febre pianística que parece ter atacado a cidade, e a novidade representada pela manufatura dos pianos norte-americanos foi tão marcante que o próprio imperador, que não perdia um concerto de Gottschalk,

²¹ “The piano was indeed, in a variety of ways, the instrument of the century”.

²² “The heady public world of the piano virtuoso existed in a kind of symbiotic relationship with the private one of domestic music making. The two were connected by the double umbilical chord of piano manufacture and music publishing – those two indispensable service industries of amateur music.”

²³ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 311, p. 4, 11 nov. 1869.

ao convidá-lo a um sarau em São Cristóvão, pediu-lhe que para lá enviasse seus dois pianos, alegando que o instrumento que possuía era indigno do pianista. Anos depois, em 1873, a casa Chickering & Sons presentearia a imperatriz com um de seus produtos, o qual pode ser visto atualmente no Museu Imperial de Petrópolis.

Sem dúvida, o aspecto comercial era uma das motivações para os concertos-monstros que exibiam vários pianistas simultaneamente. Não estranha que a mesma edição de *A Vida Fluminense* que faz piada com a venda de pianos, traga uma ilustração alusiva ao concerto que seria realizado dias depois. O desenhista graceja agora com as quantidades do que se veria e ouviria em cena: “28 pianos, 56 pianistas, 112 mãos, 560 dedos”, que seriam aplaudidos “por mais de 10.000 mãos” (fig. 10).



Figura 9. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 92, p. 1.107, 2 out. 1869.



Figura 10. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 92, p. 1.103, 2 out. 1869.

Agostini reforça o aspecto multitudinário do evento, simulando o movimento das múltiplas duplas de pianistas dividindo os teclados e a profusão de notas musicais dispersas pela massa orquestral e pianística. Tudo isso em torno da figura central do *showman* diante de um superpiano, empunhando a batuta e ornado com as comendas que costumava exhibir nessas ocasiões. Na revista, a ilustração interrompe a sequência de um artigo que anuncia o concerto, cujo autor lembra que já tivera oportunidade de presenciar evento semelhante em Paris. De fato, Gottschalk trazia uma novidade para as praças de cá, que remontavam à Revolução Francesa e ao propósito da democratização do acesso à música. Ele próprio já havia realizado concertos assim em Havana, São Francisco e Montevidéu (BEHREND, 1959).

No Brasil, o espanto causado por 31 pianistas em cena – o número aumentou entre o anúncio e o dia do concerto... – seria superado pelos 650 músicos em novembro. O gigantismo da nova demonstração acabaria, segundo os relatos da época, minando a saúde e causando a morte do compositor. Agostini porém não o perdoou: “enchente real por todos os

lados! A cena encheu-se de músicos, a plateia e os camarotes encheram-se de curiosos, os ouvidos dos espectadores encheram-se de melodias e os bolsos do grande artista encheram-se de contos de reis! Que enchente!" (fig. 11). O desenhista não poupa o músico, denunciando o que a muitos parecia avidez: o aumento dos preços dos ingressos. Quem pagara 30 reis por um camarote de 1ª ordem pelos 31 pianistas, agora deveria desembolsar o dobro. O próprio músico teve que se defender pela imprensa, justificando que os novos preços se deviam aos elevados custos do empreendimento, somando quase oito contos de reis. Os compromissos contraídos explicariam seu derradeiro esforço para cobrir as despesas com a tentativa de realizar o segundo festival, que não chegou a acontecer devido ao mal que lhe abateu. À morte, sobreviveram as dívidas.

Menos louvável foi a atitude do editor. Os pertences deixados pelo compositor seriam leiloados por ordem judicial, para que os valores apurados fossem enviados a suas irmãs em Londres. Napoleão arrematou parte dos papéis e aproveitando a comoção com a morte de Gottschalk, apressou-se a editar obras inéditas, além de reeditar sem autorização outras já publicadas na Europa. Em disputa com as herdeiras, alegou ter direitos sobre as composições criadas nas dependências da editora (LANGE, 1951, p. 198-202).

Desviando-se o olhar dessas implicações pouco sublimes, aquele outro olhar proporcionado pelas revistas ilustradas sobre os concertos-monstros ajuda a tornar compreensíveis as cenas multitudinárias descritas por ocasião de seus funerais. Estas pareciam replicar o que o próprio compositor promovia em sua passagem pelos palcos e revelavam também um

reconhecimento e alguma gratidão por tudo que aquele artista empreendedor proporcionara em tão poucos meses.

"Gottschalk não era somente o poeta do piano"

Os escritos apologéticos dedicados ao pianista e publicados na imprensa insistem recorrentemente na expressão atribuída a Hector Berlioz: "c'est le poète du piano", teria dito o compositor francês.²⁴ Já Victor Hugo teria se referido a ele como "um poeta, um homem de fresca imaginação, um orador eloquente que sabia mobilizar sua audiência".²⁵ Unindo as duas ideias, França Júnior observa na crônica sobre a morte do pianista que "Gottschalk não era somente o poeta do piano": "a agudeza de seu espírito revelava-se na conversa a mais banal, e por mais de uma vez vimos sua pena correr rápida sobre linhas unidas de sentimento e de filosofia. Vasta era sua ilustração".²⁶

²⁴ "Gottschalk". *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 461, p. 3.686, 10 out. 1869. A fonte é Léon Escudier, cujo livro foi emprestado a Ernesto Cibrião pelo próprio pianista. Ver ESCUDIER, 1868, p. 181. De fato, Berlioz ouviu Gottschalk em Paris e sobre ele escreveu no folhetim do *Journal des Débats*, conforme já apontado, mas, ao menos nessa ocasião, não empregou a referida expressão.

²⁵ Citado por BEHREND, 2006, p. xxx.

²⁶ FRANÇA JÚNIOR., J. J. de. "Gottschalk". *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, ano I, n. 77, p. 1, 20 dez. 1869, reproduzido em *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 351, p. 1, 21 dez. 1869.



Figura 11. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 101, p. 1.075, 4 dez. 1869.

Gottschalk soube representar-se não só como pianista e compositor, mas também como um intelectual atento a questões de seu tempo. Conviveu em Paris com a intelectualidade romântica e deve ter percebido o quanto a produção literária ajudava a projetar os nomes de Berlioz e Liszt, além de proporcionar mais uma fonte de recursos. Ao firmar contrato com Léon Escudier, seu editor parisiense, abriu não só uma frente para suas obras, mas também para a publicação regular de artigos nas revistas por ele editadas, *La France Musicale* e *L'Art Musical*, replicados depois em lugares tão diversos como Milão, Mainz ou Nova York (STARR, 2006, p. xi). Daí, os relatos de viagem e as reflexões cobertas pelas *Notas de um pianista*, suas anotações escritas originalmente em francês e publicadas em inglês por

uma de suas irmãs. Relatos de viagem, como os de Berlioz, um gênero tipicamente romântico. Em nota prévia, o pianista revela que esses relatos lhe serviam de alívio ao tédio e à fadiga provocados pela vida de andarilho: "Estas pobres folhas receberam minha alegria, meus lamentos e minhas dores durante o tempo em que eu rodei por aquele monótono e agitado círculo a que se chama vida de concertista" (GOTTSCHALK, 2006, p. 4).²⁷ Mais adiante, traduzindo sua propensão à melancolia, Gottschalk confessa antipatia pela agitação e pela existência ruidosa que a carreira de "nomad virtuoso" lhe impunha (GOTTSCHALK, 2006, p. 20). Descrevendo uma sensibilidade marcadamente romântica, exalta as virtudes do silêncio, do recolhimento interior e da contemplação da natureza, que lhe servem de inspiração e dos quais as maiores obras de arte seriam apenas um pálido e distante reflexo.

Ao lado do impulso óbvio por fazer a própria vida, tocando aqui e ali por dinheiro – "sendo obrigado, por um tempo pré-estabelecido, a distribuir um tanto de inspiração em troca de uns poucos dólares" (GOTTSCHALK, 2006, p. 20)²⁸ –, essa inquietação do espírito talvez ajude a explicar o olhar peculiar, sensível à paisagem natural e humana, com que o músico itinerante se lançava aos territórios desconhecidos. Um olhar quase etnográfico, de viajante, explorador, curioso e atento. Seguramente, a base dos epítetos com que um historiador cubano lhe distinguiu: um "cronista observador", "un formidable costumbrista del pentagrama, un cronista, un retratista,

²⁷ "These poor leaves have received my joy, my griefs, and my pains for the long time that I have whirled in that monotonous and agitated circle that is called concert life."

²⁸ "being obliged, at a fixed hour, to bestow a certain quantity of inspiration for the price of a few dollars".

un paisajista” ou ainda “una especie de Humboldt musical” (STERLING, 1970). É digna de nota a descrição do “método” que orienta seu olhar para o outro:

Para conhecer um país – isto é, para observar seus costumes e suas maneiras – deve-se deixar de lado todas as opiniões preconcebidas, esquecer-se de seus próprios hábitos e acima de tudo falar a língua do povo que se quer estudar; fazer o contrário é como viajar num baú ou numa bolsa.

O que me agrada em viajar é o inesperado, as observações pessoais que faço; o penetrar nas mentes das pessoas; conhecê-las não como elas sentem quando estão conscientes de que são observadas (nestas circunstâncias as pessoas são quase todas iguais), mas em sua espontaneidade; e examinar suas consciências. (GOTTSCHALK, 2006, p. 8)²⁹

²⁹ “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; to do otherwise is to travel like a trunk or a carpetbag. / What I like in traveling is the unexpected, the personal observations that I make; to penetrate into the minds of the people; to know them, not as they feel when they are aware that they are observed (in these circumstances men are almost all alike), but in their *deshabillé*; and to probe their consciences.”

O exemplo que dá não podia ser mais indicativo do olhar crítico com que se joga a essas explorações, ao reprovar a imbecilidade dos viajantes que visitam as *plantations* em Cuba e supõem que os escravos sejam felizes, porque os vêem sorrindo. Se em vez disso, ele diz, os vissem longe de seus senhores e com as costas nuas, identificariam as marcas da escravidão, algumas ainda não cicatrizadas (*Idem*, p. 9). De forma análoga, em visita a São Domingos, Gottschalk recupera a história familiar, de quando e como seus antepassados tiveram que deixar a ilha. Sua reação porém é de entendimento da revolta e da violência com que os oprimidos, agora livres, trataram seus antigos algozes. Nesses anos em que vagou sem rumo definido pelo Caribe, entre concertos e momentos de recolhimento e contemplação da natureza, o norte-americano defrontou-se com as notícias da guerra civil em seu país e se apressou a manifestar sua adesão à causa abolicionista e sua admiração por Lincoln. O testemunho musical viria com seu opus 48, uma “paráfrase de concerto” intitulada *The Union*, composta e estreada durante a Guerra Civil nos EUA e que se valia de motivos patrióticos identificados ao Norte, modelo provável para a fantasia sobre o hino brasileiro que comporia depois. É de se lamentar que os últimos registros dessas *Notas de um pianista* tenham se dado em Montevideú, pouco antes de embarcar para o Brasil. Que impressões lhe terá causado a contradição da permanência da escravidão naquele Império, em cujo monarca ele reconheceu um exemplo de sabedoria e virtude?

Narrando o primeiro encontro com Pedro II, o pianista diz que, após os cinco minutos protocolares e as saudações à imperatriz e às princesas,

o imperador quis ter uma conversa mais longa. O relato é transcrito por Curt Lange:

De fato, conversamos em torno de duas horas sobre política, viagens, os EUA, espiritismo, a música do futuro, as operetas de Offenbach, artes plásticas, maneiras e costumes. Tocamos em muitos temas e eu fiquei impressionado pela versatilidade da mente do Imperador e pelo alcance de suas ideias. Fala francês e italiano com grande pureza e compreende perfeitamente inglês, alemão e espanhol. Ademais, é um sábio. O Imperador e a família imperial estiveram presentes em todos os meus concertos. Visitei a sua Majestad várias vezes e sempre fui recebido em intimidade. Trata-me como a um amigo, tal como a Imperatriz, que aprecia conversar comigo em italiano. (citado por LANGE, 1951, p. 59)³⁰

³⁰ "Realmente, hemos conversado alrededor de dos horas sobre política, viajes, los EU, espiritismo, la música del futuro, las operetas de Offenbach, artes plásticas, maneras y costumbres. Hemos tocado muchos temas y yo he quedado impresionado por la versatilidad de la mente del Emperador y por el alcance de sus ideas. Habla francés e italiano con gran pureza y comprende perfectamente inglés, alemán y español. Además, es un sabio. El Emperador y la familia imperial han estado presentes en todos mis conciertos. He visitado a su Majestad varias veces y siempre he sido recibido en intimidad. Me trata como a un amigo, al igual que la

Cumprindo o mesmo rito em cada cidade que visitava, ao chegar à capital do Império, aproximou-se de artistas e intelectuais, e daí o acesso aos salões, às casas de espetáculos, à imprensa, e logo à família imperial. Claro que em parte isso não passava de cálculo: fazer-se conhecido entre as elites e formadores de opinião e depois lançar-se aos palcos e às edições musicais. Mas há uma peculiaridade nesse movimento que foi captada por Curt Lange, numa avaliação bastante simpática ao compositor:

Sus conciertos monstruos tuvieron la virtud de sacudir la modorra e inclusive, la insensibilidad o indiferencia de muchos gobernantes, para convencerlos que el mensaje de la música no era apenas un entretenimiento fácil sino un acontecimiento artístico esencial en la formación del humano, un elemento que está destinado a unir en vez de separar los diferentes estratos de una sociedad, dispuesta a elevar el nivel de sus conocimientos y a intensificar su sensibilidad, para gozar, mancomunada, las expresiones superiores del espíritu. (LANGE, 1984, p. 377)

Para o musicólogo, as despesas, os riscos, o enorme trabalho que esses eventos demandavam, mobilizando amadores, não habituados à disciplina de estudo e ensaios provaria o

Imperatriz, que gusta hablar conmigo en italiano."

desinteresse material com que o pianista se lançava às empreitadas. A favor do compositor, pesam também os concertos beneficentes que costumava organizar. De fato, colocar amadores atuando lado a lado com músicos profissionais, só poderia fazer sentido como uma ação cultural, benemérita, de superação das diferenças e movida por um ideal artístico e até político. Claro que nem mesmo todo esse empenho para arregimentar as

centenas de músicos, que desejava levar ao palco no festival programado para o Rio de Janeiro, escapou ao olhar satírico de Agostini, que o retratou recolhendo músicos ambulantes pelas ruas da cidade, no afã de cumprir a meta desejada de 800 instrumentistas (fig. 12).



Figura 12. *A Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 99, p. 1062, 20 nov. 1869

Humor à parte, compreende-se assim a dupla face que une o artista empreendedor ao intelectual romântico, comprometido com um ideal de civilização e com o impacto sobre a vida cultural dos territórios que visitava. A visibilidade que alcançava para a música significava um estímulo aos estudos musicais. Ao justapor músicos amadores e profissionais, como se pode observar tanto nos concertos para vários pianistas, quanto na reunião dos 650 músicos no derradeiro festival, Gottschalk contribuía para desmistificar o acesso à cultura musical. Ainda que o resultado parecesse apelativo e

epidêmico do ponto de vista estético, terminava cumprindo a função de despertar as consciências para o alcance social das práticas musicais. E certamente isso deve ter tocado o imperador, que o designou diretor geral *pro tempore* de todas as bandas da Guarda Nacional, do Exército e da Armada assentadas na Corte, para a realização do evento.³¹ Claro que em época de guerra, o destaque dado à *Grande Marcha Solene* e à própria

³¹ Algo parecido ocorrera em Cuba, onde, segundo Escudier, Gottschalk foi nomeado capitão-geral dos músicos civis e militares. Ver ESCUDIER, 1868, p. 191.

presença dos militares fardados no palco tinha forte apelo mobilizador dos brios nacionais. A emoção despertada pelo evento é dada pela crônica do concerto:

À subida do pano deu-se em todo o teatro um movimento geral de admiração e insensivelmente os espectadores da plateia se levantaram e aplaudiram o gênio americano que teve a ideia de apresentar pela primeira vez entre nós uma cena tão brilhante, a qual, se fora possível, era digna de ser fotografada.³²

Além desse impacto visual, vale lembrar que a *Marcha Solene* aproximase da ideia programática. E não seria abusivo tratar a composição como uma pintura histórica, análoga àqueles quadros de batalha, heroicos, grandiloquentes, como os que a Guerra do Paraguai suscitaria a Víctor Meirelles e Pedro Américo. Reconhecer os fragmentos do hino em meio à massa sinfônica equivale a distinguir a bandeira na representação da movimentação caótica do campo de batalha, como ocorreria por exemplo na *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo.

Ernesto Cibrião já observara que “todas ou quase todas as composições do Sr. Gottschalk tem a sua história e o

seu romance”.³³ O apelo visual que o confirma como compositor-paisagista, pode ser percebido em outra composição apresentada no festival, o *andante* da *Nuit des Tropiques*, sua “symphonie romantique”. O adjetivo justaposto à forma designa justamente o caráter imaginativo e nostálgico da partitura. Composta entre 1858 e 1859, quando vagava pelo Caribe, seus contrastes dinâmicos e timbrísticos evocam aquele espírito romântico de contemplação e êxtase perante a natureza, que ele dizia buscar nessas viagens. Sem chegar a constituir uma sinfonia em termos estritos, a obra havia estreado em Havana. Mas talvez o mais interessante esteja no segundo movimento, que não chegou a ser apresentado no Rio de Janeiro, e para cuja estreia cubana o compositor convocara um grupo de percussionistas negros de Santiago de Cuba. Impressiona pelo pioneirismo no emprego da rítmica afroamericana e pelo uso ostensivo da percussão, algo que só se voltaria a ouvir na década de 1920 com Amedeo Roldán ou com Villa-Lobos.

Certamente seria por meio da música que o artista intelectual haveria de formular suas representações mais carregadas de significância, demonstrando abertura às comunidades afroamericanas com que teve contato, da Louisiana ao Caribe. Gottschalk já dera mostras disso nos anos de juventude em Paris, onde compôs em 1845 as peças a que o musicólogo norte-americano Gilbert Chase chama de a “trilogia de Louisiana”: *Bamboula*, “danse des nègres”; *Le Bananier*, “chanson nègre”; e a lírica e tranquila *La Savane*, “ballade créole pour le piano”. Em *Bamboula*, Gottschalk obtém um

³² “Noticiário – O Sr. Gottschalk”. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 326, p. 1, 26 nov. 1869. A cena não foi fotografada, mas registrada por Agostini (fig. 11).

³³ “Gottschalk”. *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 444, p. 3.550-3.551, 13 jun. 1869.

pitoresco e variado efeito, ao alternar a precisão de um tema rítmico (fig. 13), obtido a partir da fórmula do tango cubano (ou "habanera") e que soa percussivo ao piano, com um segundo tema também sincopado, mas livre e lírico e em *tempo rubato* (fig. 14). A capacidade de transcriber o percussivo no piano é um ponto alto de sua obra e um aspecto que merece a maior atenção dos intérpretes.

O lirismo do segundo tema é retomado na *Savane*. Seguindo o recurso habitual da repetição variada, um único tema lírico e melancólico aparece do início ao fim, pelos seis minutos e pouco que dura a peça. É uma espécie de belo monótono, que tem sua sedução exatamente por remeter ao encantamento das melopeias dos negros velhos que Gottschalk lembra ter ouvido na infância em Nova Orleans: "Eu adoraria relatar, em sua linguagem pitoresca e rara originalidade, algumas dessas baladas *créoles* cuja melodia simples e tocante segue direto ao coração e faz você sonhar com mundos desconhecidos" (GOTTSCHALK, 2006, p. 11).³⁴ Por aí se vê que o interesse de Gottschalk pelas expressões afroamericanas vai muito além do virtuosismo rítmico explorado de modo exótico e superficial. Tanto o resultado efetivamente pianístico que ele obtém na *Bamboula* quanto o lirismo da *Savane* revelam um mergulho compreensivo e desejoso de estetizar a experiência humana que testemunhara.

Por sua vez, o apelo rítmico será retomado em várias peças situadas numa ambiência afroamericana, sobretudo cubana, como por exemplo,

Ojos Criollos, ou *Les yeux créoles*, "danse cubaine" (1859). Tanto em *Bamboula* quanto em *Ojos Criollos*, notam-se o ritmo e o espírito do que viria a ser o ragtime. Além disso, numa passagem de *Ojos Criollos*, Gottschalk superpõe à rítmica do tango cubano a fórmula sincopada do cakewalk (fig. 15), a mesma que apareceria anos mais tarde nos tangos brasileiros de Ernesto Nazareth e Francisca Gonzaga.

A fórmula sincopada seria retomada de modo recorrente e sistemático em outra composição do mesmo ano, 1859. *Réponds-moi*, tal como *Ojos Criollos*, foi apresentada no Brasil pelo pianista num daqueles concertos de junho, e recebida pela crônica musical da *Semana Ilustrada* como a "digna irmã dos célebres Olhos criollos".³⁵ O sincopado reaparece no canto, agora superposto alternadamente à célula do tango cubano ou a uma sincopação do baixo, que replica em tempo estendido a síncope da voz superior (fig. 16).

Mais adiante, fiel à técnica de variar a cada repetição do tema, Gottschalk substitui o sincopado do canto pela tercina, que resulta como fórmula análoga, uma vez que o compasso totaliza as mesmas cinco articulações de antes (fig. 17).

A tercina corresponde aliás a um desenho comum no canto do tango cubano e não deixa de ser curioso reconhecer que Gottschalk confirma na prática algo que a musicologia brasileira proporia como hipótese décadas depois. Para Mário de Andrade, a tercina das habaneras e danzones cubanos poderia estar na origem da fórmula sincopada do maxixe e do

³⁴ "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".

³⁵ "Gottschalk". *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 446, p. 3.567, 27 jun. 1869.

tango brasileiro.³⁶ Bingo! Pena que a musicologia *brasileira* não tenha se interessado nunca por aquele compositor *internacionalizado*...

Já o musicólogo norte-americano, analisando a rítmica de Gottschalk, conclui:

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, p. 288)

Gilbert Chase explica a intimidade precoce do compositor com os ritmos caribenhos pela presença de milhares de negros haitianos que emigraram para Nova Orleans depois da insurreição. Chama a atenção nessa avaliação de Chase a coerência entre as representações musicais de Gottschalk e aquele "método", descrito nas *Notas de um Pianista*, que orientava seu olhar no contato com as alteridades culturais. Essas outras notas do pianista, as musicais, revelam a sensibilidade do intelectual romântico tocado pelo contato com a natureza e com o exotismo pitoresco das "outras" músicas. Mas ele demonstra realmente ser alguém capaz de ir além do exotismo, ao se apropriar dessas fórmulas espontaneamente como algo seu. Sua obra é mais do que uma coleção de cartões postais. Ao contrário da superficialidade de um turista distraído, seus escritos musicais e

literários revelam uma refinada capacidade de observação e transcrição, que congrega as representações colhidas nos diversos territórios, e as retransmite aos melômanos reunidos nas plateias públicas ou na intimidade do sarau.

O que destaco aí é sua ação como mediador – não o único certamente, mas um de renomada importância. Gottschalk contribuiu não só para a difusão e fixação de padrões rítmicos afroamericanos, mas também para a valorização destes como estruturas disponíveis à criação de novas músicas, por parte de outros pianistas-compositores. Investigando a herança africana no tango rioplatense, o uruguaio Gustavo Goldman destaca a estadia por dois anos em Montevideu de Gottschalk, "quien reafirma con su prestigio, la utilización del patrón 'tango' o 'habanera' y su relación con lo americano y muy especialmente con lo cubano y lo afroamericano" (GOLDMAN, 2008, p. 132). Analogamente, se Curt Lange nota a ausência de referências à impressão de tangos no Rio de Janeiro de 1869, já em 1872, Henrique Alves de Mesquita incluiu um tango na mágica *Ali-Babá ou os quarenta ladrões*: "a música do Mesquita é felicíssima e de grande efeito, principalmente o tango do segundo ato, que tem granjeado palmas e palmas".³⁷ Mesquita seguia o modelo cubano, sem o sincopado associado aos tangos brasileiros de Nazareth e Gonzaga, mas já sinalizava algo.

³⁶ ANDRADE, 1989, 475-477: "na música de dança brasileira [...] a síncopa [...] pula da melodia pro acompanhamento".

³⁷ "Ali-Babá". *O Mosquito*, Rio de Janeiro, n. 162, p. 6, 19 out. 1872.



Figura 13. GOTTSCHALK, L. M. *Bamboula*. Partitura para piano. Mayence: B. Schott's Söhne, 1851, p. 4.



Figura 14. GOTTSCHALK, L. M. *Bamboula*. Partitura para piano. Mayence: B.



Figura 15. GOTTSCHALK, L. M. *Ojos Criollos*. Partitura para piano. Boston: Ditson, 1908, p. 4.



Figura 16. GOTTSCHALK, L. M. *Réponds-moi*. Partitura para piano. Nova York: Hall & Son, 1864, p. 2.



Figura 17. GOTTSCHALK, L. M. *Réponds-moi*. Partitura para piano. Nova York: Hall & Son, 1864, p. 4.

A leitura de tantos testemunhos da presença de Gottschalk na Corte Imperial dá conta da popularidade de suas composições, tanto líricas, quanto rítmicas. Não é à toa que a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro reúna um acervo de cerca de 50 partituras do compositor editadas no Brasil e outras 80 edições estrangeiras, amostra da acolhida de sua obra naqueles poucos meses de convívio com o meio musical da Corte Imperial. Sua "dança cubana" foi anunciada como "os célebres *Ojos Criollos*"³⁸ e dada como "popularíssima

havanera"³⁹. Tocada na versão a quatro mãos no segundo concerto realizado no Teatro Lírico Fluminense, agradou tanto ao público que precisou ser bisada. "Célebres" e "popularíssima" parecem indicar o quanto o compositor já era conhecido antes mesmo de sua vinda. Sua presença elevaria essa popularidade. Ao narrar a visita à família imperial, conta que a imperatriz e a princesa Isabel disseram de seu desejo de "conocer al autor de tantas composiciones encantadoras con las que estaban familiarizadas desde

³⁸ "Espetáculos". *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano 52, n. 157, p. 4, 8 jun. 1869.

³⁹ "Gottschalk". *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 444, p. 3.551, 13 jun. 1869.

mucho tiempo atrás”.⁴⁰ Depois, ao se apresentar no sarau em São Cristóvão, a convite do imperador, este desejou ouvir o *Trêmolo* e, claro, a *Fantasia sobre o Hino Nacional*. A princesa pediu-lhe que tocasse *Morte!!* e *Pensée Poétique*. Já a imperatriz manifestou um gosto menos sério que o do esposo e menos melancólico que o da filha: preferiu ouvir as sincopações ligeiras dos *Ojos Criollos*.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

BEHREND, Jeanne. Gottschalk: artista de três mundos. *Américas*, Rio de Janeiro, vol. 11, p. 20-26, nov. 1959.

BEHREND, Jeanne. Prelude. In: GOTTSCHALK, L. M. *Notes of a pianist: the chronicles of a New Orleans Music legend*. New Jersey: Princeton University, 2006, p. xxi-xxlviii.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. Tradução

de Samuel Penna Reis e Lino Vallandro. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

ESCUDIER, Léon. *Mes souvenirs: les virtuoses*. 2. Ed. Paris: E. Denton, 1868.

FRIAS, David Correia Sanches de. *Arthur Napoleão: sua vida e arte*. Lisboa: [edição do autor], 1913.

GOLDMAN, Gustavo. *Lucamba: herencia africana en el tango: 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz, 2008.

GOTTSCHALK, L. M. *Notes of a pianist: the chronicles of a New Orleans Music legend*. New Jersey: Princeton University, 2006.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

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*, [1984], p. 371-449.

LANGE, Francisco Curt. *Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869): el ambiente musical en la mitad del Segundo Imperio*. Mendoza, Argentina: Universidad de Cuyo, 1951.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MENEZES, Lená Medeiros de. (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocote comédienne no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de*

⁴⁰ Citado por LANGE, F. C.. *Louis Moreau Gottschalk en Río de Janeiro (1869): el ambiente musical...*, *op. cit.*, p. 59.

Janeiro, Rio de Janeiro, UERJ, n. 20-21,
p. 73-91, jan.-dez. 2007.

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

STARR, Frederick, Foreword. In:
GOTTSCHALK, L. M. *Notes of a pianist:*
the chronicles of a New Orleans Music
legend. New Jersey: Princeton
University, 2006, p. ix-xvii.

STERLING, Manuel Márquez.
Gottschalk, especie de Humboldt
musical. *Américas*, vol. 22, n. 2, p. 11-
18, fev. 1970.