

Chopin e os domínios do piano

José Miguel Wisnik

Resumo: O esoterismo de Frédéric Chopin refere-se à complexa trama de *acontecimentos* simultâneos que subjaz a evidência sedutora e contábil de suas melodias. Suas peças podem ser seguidas, em geral, por uma escuta linear de superfície, acompanhando o caminho de seu fraseado melódico. Ao mesmo tempo, as linhas cruzadas, vozes intervinientes e eventos transversais, incidindo sobre todos os parâmetros sonoros, sem deixar de estar organicamente ligados ao que se escuta na superfície, incitam a uma escuta total, superficial e profunda. **Palavras-chave:** Chopin, imaginação melódica, popularidade, esoterismo.

Abstract: *The esotericism of Frédéric Chopin refers to the complex series of simultaneous events underlying the seductive and caustic evidence of his melodies. His pieces can be followed generally by a linear listening surface, following the paths of his melodic phrasing. At the same time, crossed lines, intervening voices and cross events, focusing on all sound parameters, while remaining organically connected to what is heard on the surface, induce to a total, superficial and deep listening.* **Keywords:** Chopin, melodic imagination, popularity, esotericism.

Popular e esotérico

Incontáveis obras de Frédéric Chopin estão entre as mais conhecidas e amadas do repertório de concerto. Mas ele é um desses raros compositores, no âmbito da música instrumental, cuja extraordinária popularidade não se confunde com simplificação ou vulgaridade. Ao contrário, como ressaltou Otto Maria Carpeaux, a “*gaya scienza* desse *troubadour* do piano” nos confronta com o “fato estranho, talvez único, do entusiasmo popular por uma arte altamente esotérica”.¹ Charles Rosen chega a uma conclusão parecida na sua análise monumental d’*A geração romântica*, invocando a mesma expressão, a de um “esoterismo” musical só acessível às escutas mais penetrantes e sensíveis: “A intensidade do detalhe e a maestria da forma polifônica não possuem paralelos em sua própria época, e tornam a sua obra, apesar de sua imensa popularidade, a realização mais particular e esotérica do período”.²

O “esoterismo” deve ser entendido, aqui, num sentido técnico e estético. Em termos musicais, refere-se à complexa trama de *acontecimentos* simultâneos³ que subjaz à evidência sedutora e cantábil de suas melodias. As peças de Chopin podem ser seguidas, em geral, por uma escuta linear de superfície, acompanhando os caminhos de seu fraseado melódico. Ao mesmo tempo, linhas cruzadas, vozes intervenientes e eventos transversais, incidindo sobre todos os parâmetros sonoros, sem deixar de estar organicamente ligados ao que se escuta na superfície, incitam a uma escuta total, superficial e profunda. André Gide, que persegue sem descanso, em *Notes sur Chopin*, a escapadiça singularidade do compositor, fala no “segredo de uma obra em que nenhuma nota é negligenciável”, e na qual, apesar de sua reconhecida pujança sonora, o grau de redundância – no sentido de um mero preenchimento retórico – é praticamente nulo.⁴

Num texto escrito pouco tempo depois da morte do compositor polonês, Franz Liszt, seu amigo e rival, formulava a seu modo a mesma questão, ao dizer que as peças de Chopin eram de tal modo “atrevidas, brilhantes e sedutoras”, disfarçando sua pro-

- 1 CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 4. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977, p. 175.
- 2 ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. Edição revista e ampliada. São Paulo: Edusp, 2000, p. 551.
- 3 A ideia de múltiplos *acontecimentos* estruturais foi utilizada originalmente por Willy Corrêa de Oliveira na análise de peças de Chopin a partir de uma perspectiva de vanguarda, em seus cursos no Departamento de Música da ECA-USP, nos anos 1970.
- 4 GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Paris: Arche, 1949, p. 20. Ver também página 40. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

fundidade “sob tanta graça e sua habilidade sob tanto charme”, que só a muito custo conseguíamos escapar de seus “arreatadores atrativos” para julgá-las friamente “do ponto de vista do seu valor teórico”. Uma vez desveladas, no entanto, chamavam a atenção pelas invenções entranhadas na sua imaginação melódica sem precedentes, pela “notável ampliação do tecido harmônico”, pela “extensão dos acordes”, seja bloqueados, em arpejos ou em “cargas de baterias”, pelas suas “sinuosidades cromáticas e enarmônicas” e pelos grupos de notas fulgurantes e imprevisíveis com que elevava “as fiorituras da antiga escola de canto italiano” à quintessência de seu estilo pianístico.⁵ Para Liszt, portanto, era a própria exuberância instantânea da obra chopiniana que se levantava como uma barreira ofuscante contra a apreciação reflexiva e distanciada de outras qualidades que ela ostentava, uma vez ultrapassada a primeira camada de brilho. Por tudo isso, augurava para Chopin uma recepção póstuma “menos frívola e menos ligeira” do que aquela com que foi escutado (e executado) muitas vezes no seu tempo, já que o entendimento superficial e imaturo realimenta a interpretação distorcida pelos efeitos sentimentais e virtuosísticos externos. Segundo Gide, “pode-se interpretar mais ou menos bem Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Liszt ou Fauré” sem que as imperfeições cheguem a falseá-los substancialmente, enquanto, no caso de Chopin, as menores inflexões equivocadas podem levar a traí-lo íntima, profunda e totalmente.⁶

Em outras palavras, voltamos a tocar no problema crítico levantado por Otto Maria Carpeaux e Charles Rosen: como entender (e superar) a dicotomia entre a popularidade e o “esoterismo”, entre a fruição imediatista e o alto grau de informação estética, no entendimento da obra de Chopin? Sua música tem a tendência a produzir ela mesma a distância entre a percepção superficial e a percepção profunda (pelo efeito imediato de seu apelo sentimental ou virtuosístico), ao mesmo tempo em que o raro poder de suspendê-la, dada a sua extrema e excepcional organicidade.

A história da recepção da obra chopiniana confirma, como mostra Jim Samson, essa ambivalência. Justamente em países como a Alemanha e a Inglaterra, onde ele foi entendido inicialmente em círculos progressistas como um compositor avançado, operou-se na segunda metade do século XIX a sua conversão à esfera da *Trivialmusik* e do repertório doméstico vitoriano, com a redução de suas “densamente urdidas

5 LISZT, Franz. *Chopin*. Paris: Buchet/Chastel, 1977, p. 81. O livro é conhecido por abrigar digressões não assinadas de Carolyne Wittgenstein, que vivia com o compositor na época de sua escrita. Mas a restrição não se aplica certamente a essa parte, claramente técnica.

6 GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Op. cit., p. 2.

texturas” aos procedimentos facilitadores do “kitsch”. Nessa linha, a recepção média da obra de Chopin consagrou a imagem do compositor de salão, meio água com açúcar, sentimental, doentio, “feminino” e cheio de patriótico romantismo polaco.⁷ É um leque de clichês que ajudou a fazer a sua fama e que, por tudo que dissemos, a realimentou no nível mais primário, reforçando um tipo de recepção e de interpretação diluídas. Mas a imagem do miniaturista enfermiço e sentimental para álbum de moças deve ser virada pelo avesso, para que se identifique aí mesmo o contrapelo dialético da sua particularidade. Pois não é que Chopin não tenha encontrado nos salões parisienses durante a Monarquia de Julho o seu público mais frequente e o seu nicho social mais típico, que a sua música não seja cheia de apelo aos sentimentos do ouvinte, que ele não tenha sofrido os achaques da doença pulmonar em quase toda a sua vida adulta, que não tenha sido dependente de uma mulher ao mesmo tempo viril e maternal, a escritora George Sand, e que não tenha composto peças apaixonadas que celebravam uma Polônia riscada do mapa pela aliança de Rússia, Áustria e Prússia. Mas é que todos esses traços, que carregam o poder diminuidor dos estereótipos, no limite entre a estima e a caricatura, a depender do ponto de vista, não dizem nada se não forem confrontados com as forças contraditórias que os atravessam, e com as dimensões específicas, e de difícil redução, que caracterizam sua música.

A partida definitiva da Polônia, em 1831, aos vinte e um anos, passando pela Alemanha e desembocando em Paris, antecede de muito pouco a insurreição popular fracassada (mais uma) contra o domínio russo, que faz da sua terra natal – no resto da Europa e particularmente na França – o símbolo cultuado da pátria romântica, desaparecida politicamente, mas vigorosa por isso mesmo no plano do ideal e do espírito. À sua volta, martelavam as cobranças, vindas de seus compatriotas militantes, exilados em Paris, por uma afirmação programática e épica da posição nacionalista, com tudo que isso implica de verbalmente explícito e grandiloquente. Cobranças às quais o seu temperamento lírico resistiu, extraindo a flama polaca da memória musical profunda, vazada não em óperas ou poemas sinfônicos, mas em enigmáticas *Mazurcas* e em *Polonaises* transfiguradas. É importante notar que, independentemente do vigor heroico e trágico que anima essas últimas, elas timbram por se pronunciar no plano da *música pura*, resistente aos apelos e aos clichês da *música descritiva*. Chopin alinha-se ostensivamente a favor da primeira e contra

7 Cf. SAMSON, Jim. “Myth and reality: a biographical introduction”. In: *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 1-8.

a segunda, assumindo no debate romântico a posição de que a música, concebida tacitamente como a linguagem das linguagens, é expressiva não quando imita os poderes narrativos e descritivos da palavra, mas quando exerce soberanamente a sua autonomia. A imagem pronta do renitente compositor eslavo esconde, na verdade, uma discreta e firme recusa dos clichês da música programática e nacionalista. A sua relação com a questão nacional pode ser interpretada além do mais, como veremos adiante, com base numa figura recorrente no imaginário intelectual polaco, a do *príncipe camponês*.

A união com George Sand, à época uma das mulheres intelectualmente mais fascinantes da Europa, em companhia de quem Chopin viveu por quase nove anos, entre 1838 e 1847, deve ser considerada pelo que significa no plano artístico, que é, em última análise, o que nos interessa aqui. Separada de um casamento juvenil que lhe dera um casal de filhos, herdeira de uma rica propriedade rural na região de Berry (onde Chopin veio a escrever parte considerável de sua obra), Aurore Dupin ganhara a cena literária sob o *nom de plume* masculino de George Sand, impondo um estilo de vida marcado pela independência com que tomava para si as prerrogativas dos homens: enfileirava amantes, dos quais se mantinha em geral amiga, usando calças compridas e fumando charutos, vivendo da escrita e atuando por causas sociais à esquerda. Não obstante, havia nessa mulher viril, saint-simonista e feminista, um forte componente maternal e protetor, que se conjugava com a fragilidade e a dependência chopinianas, quase assexuadas.

Otto Maria Carpeaux comenta, na *História da literatura ocidental*, que os romances escritos por George Sand são bons (“grande literatura, nobre e sincera”) mas datados: embora pioneiros e antecipadores, eles participam da atmosfera ideológica de um feminismo e de um socialismo anteriores a 1848, que envelheceram junto com a página virada da história. Soam artificiais e antiquados no seu idealismo humanitarista e popularista, na elegância de grande dama com que trata a vida camponesa de modo supostamente realista, no tom sentimental e retórico das questões amorosas abstraídas da trivialidade da vida. Independentemente disso, exerceu influência “com a sua arte sentimental e algo fácil de verdadeira fabricante de romances, criou o romance ‘idealista’, sobretudo feminino, que dominou os leitores da segunda metade do século XIX; e o seu feminismo criou outro ramo novo da literatura”. Olhada à distância, não parece injusto, a Carpeaux, “que a sua glória póstuma decorra menos dos romances que [...] escreveu do que daqueles que ela viveu: com Musset, com Chopin”⁸.

8 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1962, vol. IV, p. 1978-80.

O período da Monarquia de Julho, de 1830 a 1848, coincide praticamente com a vida útil de Chopin como compositor em Paris, servindo como a sua perfeita moldura histórica. Em meio ao fervilhar dos salões parisienses da época de Luís Filipe, o salão e “falanstério de luxo” que gravitava em torno do casal Sand e Chopin, com seu contraponto literário-musical, político e de gênero (a mulher ativista, o homem sensível e lírico, a romancista dando voz a conteúdos sociais, o pianista evanesco- -os em música, ela socialista, ele protomonarquista), já foi analisado como ponto de cruzamento das correntes sociais e culturais do período, num leque mundano que incluía burgueses e aristocratas, banqueiros e políticos, artistas (Delacroix, Hugo, Balzac, Lamartine, Adam Mickiewicz) e boêmios, socialistas de primeira geração e dândis, muitas vezes reunidos em torno do piano, instrumento que se tornou o fetiche por excelência do tempo.

Basta dizer, a título sintomático, que Heinrich Heine, um dos seus mais destacados frequentadores, apresentou o banqueiro James Rothschild (de quem era primo pobre)⁹ a Chopin e, em paralelo, o jovem Karl Marx, de quem era amigo, a Georges Sand (ambos participaram do *La Réforme*, órgão de imprensa radical em que Marx escreveu até ser expulso da França, em 1845). O biógrafo Tad Szulc chama a atenção para o fato de que nas noitadas em torno de Chopin e George Sand cruzavam-se ou alternavam-se, contraditoriamente, membros do mais alto poder político e econômico com pensadores de oposição e ativistas políticos radicais (Pierre Leroux, Louis Blanc, Emmanuel Arago, o padre Lamennais) que subiram ao poder – por um breve período – em 1848, com a queda de Luís Filipe.¹⁰ A desilusão e o fracasso que vieram a seguir marcam de maneira melancólica, para esse últimos, o fim das perspectivas abertas pela queda da Monarquia de Julho. As partes e contrapartes que formavam a cena dos salões parisienses sob a monarquia burguesa desmembraram-se ao som da estreia sangrenta da classe operária no cenário político, com a insurreição popular de junho de 1848 resultando em 3 mil mortos e 15 mil deportados sem julgamento. O *intermezzo* de pouco mais de três anos entre o regime de Luis Felipe e o de Luís Bonaparte tornou-se objeto, quase no calor da hora, da sinfonia dialética escrita por Marx em 1852, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, em que analisa o teatro de forças políticas e sociais no período como uma máquina de moer avanços agindo sobre o

9 Um chiste de Heine sobre a relação *familionária* do primo rico (o barão de Rothschild) com um primo pobre veio a ser, a propósito, um dos exemplos-chave dados por Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente*.

10 SZULC, Tad. *Chopin em Paris – Uma biografia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1999, p. 290-4.

espectro total do arpejo ideológico e de classes.¹¹ Dentro e fora dele, “o pássaro brilhante a esvoaçar sobre os horrores de um abismo”, como disse Baudelaire da música de Chopin,¹² a esfinge esplêndida pairando sobre a Monarquia de Julho, continua em vigor para além de sua época e, diferentemente da literatura de George Sand, resistente à redução aos seus limites datados.

Resistente, em primeiro lugar, aos limites da música de salão, em meio à qual ela, no entanto, vigorou. Se a música de salão supõe, como gênero, o virtuosismo superficial e o sentimentalismo, Chopin submeteu esses clichês, segundo Charles Rosen, a uma dupla estratégia despistadora: enobreceu-os, submetendo-os à iridescência sonora das complexidades insuspeitadas, ao mesmo tempo em que os tratou com desdém, ampliando e forçando o sentimentalismo de estilo ao limite perturbador da morbidez. Praticou assim a sedução de sua música sem cair quase nunca nos “lugares-comuns que soam grandiosos ou bonitos e que podem ser expressos sem que se tenha a consciência perturbadora de seus significados”. Isto é, sem padecer das limitações da música de salão, embora cercado pela sua forma social, escapou também do bom gosto e do “afável classicismo que danificou a obra de tantos contemporâneos seus”.¹³

Ainda o comentário contextualizador a um último clichê: o do compositor doentio. Como se sabe, uma afecção pulmonar, possivelmente a tuberculose, conhecida na época como “consumpção”, manifesta-se na primeira juventude e o perseguirá ao longo da vida com hemoptises periódicas, febres cíclicas, tosses e prostrações. Sempre às voltas com os diagnósticos descontraídos sobre o estado de seus pulmões e a falta de tratamento efetivo para a doença, a saúde frágil de Chopin viveu em permanente luta com as condições climáticas adversas, com as melhoras e as recaí-

11 Com a *república burguesa* que sucede imediatamente a *monarquia burguesa* alinham-se “a aristocracia financeira, a burguesia industrial, a classe média, a pequena burguesia, o exército, o *lumpemproletariado* organizado em Guarda Móvel, os intelectuais de prestígio, o clero e a população rural”. Os “devaneios utópicos” da insurreição proletária são esmagados. Os elementos socialistas são rapidamente excluídos do governo provisório. Os demais degraus do espectro político vão implodindo todos até a instalação nas Tulherias do “herói Crapulinski”, posto como “salvador da sociedade”. Crapulinski é um personagem de Heine, trocadilho com a palavra francesa *crapule* (crápula) e sátira aos nobres poloneses estroinas, através do qual Marx aludia a Luís Bonaparte, expressão acabada da “ralé da sociedade burguesa” constituída em “*sagrada falange da ordem*”. MARX, Karl. “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”. In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*, Os Pensadores, vol. XXXV. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 340-2.

12 BAUDELAIRE, Charles. “*Loeuvre et la vie d’ Eugène Delacroix*”. In: *L’ art romantique*. Paris: Louis Conard, 1925, p. 28.

13 ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Op. cit., p. 537.

das, com os estados de irritabilidade ou de franca alucinação, e com o agravamento declinante que o levou à morte aos 39 anos.

A figura romântica do artista doentio corresponde ao imaginário da arte como uma projeção direta da enfermidade, da patologia como uma estesia em potencial e da fragilidade como um dom sensível que tem no artista o seu privilégio agônico, extraindo-se de tudo isso um gozo evanescente. Uma conhecida página de George Sand sobre Chopin diz e desdiz esse mito. Trata-se da narrativa de uma daquelas noites tenebrosas em Maiorca, onde o casal, viajando com duas crianças, o filho e a filha da escritora, ainda no início da relação, imaginara iludidamente encontrar, na temporada de estio mediterrâneo, um clima saudável e regenerador para os pulmões atacados dele. Ao voltar de uma de suas “explorações noturnas entre as ruínas”, ela se depara com o compositor “pálido diante do piano, os olhos alucinados e os cabelos como que em pé”. Como um espectro que custa a reconhecê-la, ele toca “as coisas sublimes que acabava de compor, ou, melhor dizendo, as ideias terríveis e dilacerantes que acabavam de se apossar dele, quase à revelia, nessa hora de solidão, tristeza e terror”.

George Sand não resiste a ouvir no conjunto das peças curtas e poderosas que compõe no período, e que virão a ser os *Prelúdios* opus 28, os ecos descritivos do ambiente que os cerca, os vagos cantos funéreos dos monges, as alternâncias climáticas da ilha, o ruído das crianças pela janela, violões longínquos, gorjeios de pássaros e rosas pálidas na neve. Numa ocasião seguinte, ao retornar com o filho de uma ida a Palma sob forte tormenta, ela encontra o compositor convertido alucinatoriamente num morto-vivo que a imaginou arrastada pela tempestade junto com o filho, e que toca o piano como se afogado num lago, sentindo gotas d’água pesantes e geladas caírem sobre seu peito. À sugestão dela, de que essas gotas seriam as mesmas que caíam ritmadamente sobre o teto da abadia abandonada onde se hospedavam, ele protesta exasperado, “com todas as suas forças”, contra a “puerilidade dessas imitações auditivas” e a redução da música aos termos descritivos, literários ou literais, da “harmonia imitativa”. George Sand aquiesce, não sem insistir num entendimento musical baseado na imitação expressiva: “seu gênio estava cheio de misteriosas harmonias da natureza, traduzidas em equivalentes sublimes no seu pensamento musical e não numa repetição servil de sons exteriores”, mas por isso mesmo as gotas da chuva no telhado real teriam se traduzido e se transfigurado “na sua imaginação e no seu canto”, segundo ela, “em lágrimas caindo do céu sobre seu coração”.¹⁴

14 SAND, George. “*Histoire de ma vie*”. In: *Oeuvres autobiographiques*. Paris: Gallimard, 1971, vol. II, p. 419-21.

Se a escritora tende a identificar na música, de maneira literal ou figurada, os efeitos do contexto imediato que os cerca, junto com a imagem do enfermo possuído pelo delírio, essas alusões são rechaçadas pelo músico que, mesmo mal saído, a acreditar na descrição, de um estado de transporte alucinatório, encontra forças para reagir com o vigor e o rigor de um critério estético oposto. Pelo que se pode depreender deste, há na música uma força pulsional obsedante, de tons oníricos, que emerge dos sons *sem se distinguir deles*, ao contrário de uma representação das paisagens sonoras circundantes, independentemente de imitar ou não a gota d'água que ele escuta sem ouvir, isto é, sem a consciência disto. Note-se que tudo o que há de doentio, febril e delirante na situação do compositor é contrabalançado por sua afirmação sem subterfúgios do caráter autônomo, não imaginário e não imitativo, da música, que desmente, pelo seu próprio caráter reflexivo e crítico, a mitologia do artista entregue à doença e submetido pelas forças obscuras que se apossam dele. Sua concepção de música é a de uma linguagem funda e sem palavras, ligada intensamente a zonas psíquicas insondáveis e radicalmente avessa aos impulsos programáticos e descritivos, encontradiços entre tantos dos compositores do seu tempo.¹⁵

Para Liszt, exemplo privilegiado, entre todos, da outra vertente da estética musical romântica, a da fusão entre as artes, trata-se de embeber a música em conteúdos característicos, descritivos, pictóricos, literários e filosóficos. Inspirado na *Sinfonia fantástica* de Berlioz, ele estabelece os princípios do poema sinfônico, buscando fazer da música “uma trama narrativa, de fantasia, um entrecho literário e conceitual”. O piano quer reproduzir não apenas os efeitos da voz humana e da orquestra, mas “imitar o barulho do vento e dos regatos, o tumulto do mar e da tempestade, a calma dos lagos, a campana da aldeia”, e todo um conjunto de motivos pitorescos, seja visuais ou auditivos, como o jogo da água na Villa d'Este, a capela de Guilherme Tell, os sinos de Genebra, o murmúrio da floresta. “Pensamos folhear um álbum de aquarelas e ilustrações, mas não se trata senão de um catálogo de composições pianísticas de Liszt”, diz Beniamino Dal Fabbro, em seu *Crepusculo del pianoforte*.¹⁶

Para Charles Rosen, se a invenção lisztiana tem muito de imitativa (“ele cria sono-

15 Sobre o debate romântico entre a música descritiva e a música pura, ver: FUBINI, Enrico. “*El Romanticismo*”. In: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1971, p. 137-62.

16 DAL FABBRO, Beniamino. *Crepusculo del pianoforte*. Torino: Einaudi, 1951, p. 88-9.

ridades no piano que se assemelham a sinos, cascos de cavalos, fontes, farfalhar de folhas, ou que imitam os instrumentos da orquestra”), Chopin cria “sonoridade pianística abstrata”, “estrutura de sutis gradações, [...] contraponto de cor”.¹⁷ Em Chopin os títulos das peças, isto é, a sua área de radiação semântica explícita, limitam-se rigorosamente ao gênero a que pertencem, sejam *Baladas*, *Scherzos*, *Sonatas* ou *Improvisos*, a *Berceuse* ou a *Barcarola*, sem recorrer jamais a uma intenção narrativa sobressalente. Mesmo a “Marcha Fúnebre”, incluída na *Sonata* opus 35, comparece ali como um gênero musical,¹⁸ e os famosos prelúdios “da Gota d’Água” (nomeados como tal a partir da citada narrativa de George Sand) ou “da Morte”, assim como as valsas “do Adeus”, “do Minuto” ou “do Cachorrinho”, sem falar no “Estudo Revolucionário” e no “vento sobre as campas” associado ao movimento final da citada *Sonata* opus 35, correspondem a atribuições póstumas, feitas por outros.

A cena com George Sand merece ser relacionada com o diálogo entre Chopin e Delacroix durante uma “*promenade en voiture*” por Paris, registrado no *Journal* do pintor a 7 de abril de 1849, poucos meses antes da morte do músico. Embora combalido pela doença, Chopin disserta, instigado pela curiosidade de Delacroix, sobre os fundamentos da lógica musical, dizendo que ela reside antes de tudo no contraponto e na fuga, vale dizer, na simultaneidade orgânica dos acontecimentos. Esse princípio ele vê realizar-se em Mozart (além evidentemente de Bach) – onde todas as partes entram em acordo íntimo –, mais do que em Beethoven, que lhe parece algo obscuro e falto de unidade, em sua “pretendida originalidade um pouco selvagem”. Chopin afirma ainda, segundo deixa ver Delacroix, que o costume cristalizado de aprender antes os acordes que o contraponto (vale dizer, a precedência consolidada no século XIX da harmonia sobre a polifonia) leva à platITUDE de procedimentos compositivos pouco dinâmicos como os de Berlioz, que fixa acordes e depois “preenche como pode os intervalos”.

Delacroix afirma na ocasião o alto privilégio de se “instruir em tudo isso que os musicistas vulgares abominam”, isto é, a possibilidade de conceber uma ciência que não se oponha à arte, uma ciência que, tal como “demonstrada por um homem como Chopin, é a própria arte”, longe daquilo em “que o vulgo acredita”, ou seja, numa

17 ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Op. cit., p. 511.

18 A partir da terceira tiragem da edição francesa da *Sonata* opus 35, Chopin suprime o adjetivo “fúnebre” que “qualificava de maneira tautológica a ‘Marcha’”. Cf. EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Frédéric Chopin*. Paris: Fayard, 2003, p. 110.

“espécie de inspiração que vem não sei de onde, que avança ao acaso, e só apresenta o exterior pitoresco das coisas”.¹⁹

Em Maiorca e em 1838, ou em Paris em 1849, portanto em dois momentos distantes e assombrados pela doença, Chopin se distingue dela afirmando uma linguagem artística que soa, nos termos compósitos de Delacroix, como a “razão ornada pelo gênio”, seguindo um caminho “regido por leis superiores”, vale dizer, guiado não somente pelas necessidades do sujeito mas pelas necessidades do objeto. A propósito dessa passagem, Roberto Calasso destacou o pensamento “de uma consequencialidade quase científica”, que se permite “tratar com impaciência até mesmo a inspiração”, por parte de uma dupla que “uma tradição estúpida vinculava ao culto exclusivo de sentimentos e paixões”. Calasso os relaciona por isso mesmo a Baudelaire que, ao introduzir Poe na França, afirma que o estilo do escritor norte-americano é “denso, concatenado”, e que “a má vontade do leitor ou sua preguiça não conseguirão passar através das malhas dessa rede tecida pela lógica”.²⁰ André Gide diz ainda, nessa mesma linha, que aqueles que procuram em Chopin o romantismo e só o romantismo deixam de ver o que nele é mais admirável, isto é, “a redução ao classicismo do inegável aporte romântico”.²¹

Em suma, a música chopiniana resulta na verdade de uma silenciosa, e em certo sentido heroica, resistência interna *contra* as condições em que foi produzida, contra aquilo que a cercava sob pressão e contra aquilo que veio a identificá-la com os clichês, o da exaltação programática do patriotismo polonês, o do sentimentalismo doentio, o dos avatares da música de salão. Resta saber então, entre céus e abismos, em que chão essa ave mirífica apoia seu voo.

O piano forte

Nenhum compositor da história da música de concerto é de tal modo indissociavelmente ligado ao piano como Chopin, cuja fidelidade ao instrumento vale por si só como um pronunciamento estético. Suas poucas obras para piano e orquestra são de um período inicial – na maturidade ele não voltou jamais à orquestração – e, fora

19 DELACROIX, Eugène. *Journal*. Paris: Plon, 1932, vol. I (1822-1852), p. 283-4.

20 CALASSO, Roberto. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 158-9.

21 GIDE, André. *Notes sur Chopin*. Op. cit., p. 81.

algumas incursões localizadas pela música de câmara, para canto ou violoncelo e piano, juvenis ou tardias, o campo central de sua obra é exclusivamente pianístico e inconcebível de outra forma.

O piano já existia desde o princípio do século XVIII, na forma embrionária do “*cembalo con marteletti*”, mas pode-se dizer que atingiu seu pleno desenvolvimento técnico na altura de 1830, exatamente quando Liszt e Chopin, no limiar dos vinte anos, iniciavam suas carreiras parisienses. Diferentemente do cravo, em cujo mecanismo as teclas pinçam as cordas através de bicos de pena, extraindo-lhes um som cru e sem gradações dinâmicas, no piano o movimento das teclas atinge as cordas através de um complexo sistema de martelos articulados, que permite matizar através do toque a intensidade dos sons, indo do pianíssimo ao fortíssimo (possibilidade inédita entre os instrumentos de teclado, que lhe confere o nome de *pianoforte*). O revestimento dos martelos resulta na produção de um timbre macio e aveludado, sem deixar de ser potente, e o controle através do pedal direito prende e libera a reverberação das cordas na caixa do instrumento, permitindo prolongar ou “secar” milimetricamente a sua duração. Abarcando um amplo campo de tessitura (o que vai da nota mais grave à mais aguda), abrindo um extenso e nuançado campo de variações possíveis incidindo sobre as durações, sobre a dinâmica, sobre os timbres (mudanças no corpo do som pelo uso de pedais, oitavamento das notas e outros expedientes) e sobre os ataques (sons ligados ou destacados pelo toque dos dedos nas teclas, que variam em escala microcômica seus modos de entrada e de saída no horizonte da escuta), o *pianoforte* descortinou um campo inédito de exploração das propriedades do fenômeno sonoro. Além de ser um instrumento ao mesmo tempo melódico, harmônico e polifônico, pelo fato de poder soar simultaneamente linhas, blocos de acordes e tramas entrelaçadas de “vozes” melódicas, o piano é especialmente ressonante: uma nota soando na região grave faz vibrar simpaticamente todas as cordas que lhe são harmonicamente afins ao longo da harpa interna, ou calá-las, a depender do uso do pedal. Ele contém, assim, um duplo dispositivo de liberação e contenção sonora, que permite potencializar os efeitos harmônicos, ao mesmo tempo que controlá-los e intercambiá-los com precisão.

O desenvolvimento dessas possibilidades não interessou ao Século das Luzes. O som claro e distintivo das notas do cravo, cartesiano e aristocrático, mais fonológico do que fonético, mais contrastado do que ondulante, que já era não apenas suficiente mas adequado às tocatas e às sonatas barrocas, aos exercícios perolados de Scarlatti, ajusta-se perfeitamente aos planos bem definidos dos prelúdios e das

fugas de Bach. Mozart está num ponto de passagem: o teclado ideal mozartiano seria “qualquer coisa de intermédio entre o cravo e o piano: uma espécie de *pianoforte* cravístico que tivesse o timbre do cravo e os efeitos de pedal do piano...”²² A demanda por uma efetiva amplificação das possibilidades do teclado acústico, com a potencialização até os seus últimos limites de todos os parâmetros da sonoridade, permitidos pelo desenvolvimento do *hammerklavier* ou *pianoforte*, que tornam o instrumento um caudal emocionante de eventos sonoros em múltiplos planos, só se deu, não por acaso, depois da Revolução Francesa, como projeção do imaginário sonoro burguês. O processo passa por um minucioso aperfeiçoamento do sistema de martelos que trabalha as mediações entre as teclas e as cordas: a invenção, por Erard, do mecanismo de “duplo piloto”, em 1790; o refinamento do mecanismo de alavancas entre a tecla e a corda, permitindo mais controle e nuançamento da intensidade, em 1808; o mecanismo do “duplo escapo”, que possibilita a repetição de notas rápidas e ainda maior controle da intensidade sonora sob o toque, em 1822. Em 1825, a armação da caixa em ferro fundido permite pianos mais robustos e mais sonoros; em 1826, Pape substitui por feltro o couro ou a pele de gamo até então usados no revestimento dos martelos.²³

Em 1830 o instrumento está pronto, em suma, para que esses gênios – ou gêmeos pianísticos simetricamente opostos –, Liszt e Chopin, venham a dominá-lo dentro das condições abertas pela Monarquia de Julho, em que grandes banqueiros alavancavam a revolução industrial francesa numa sociedade convertida em mercado de ações para os que podiam comprá-las, em que reinava o franco privilégio dos ricos, conforme a resposta cínica (“*Enrichissez-vous!*”) de François Guizot aos protestos contra a desigualdade social e política, e em que os salões aristocratas e burgueses, ornados de personalidades políticas e artísticas da situação e da oposição, como vimos, davam o timbre à cultura. O fabricante Erard implanta seu salão de concerto no Castelo de la Muette, Pape na antiga chancelaria d’Orleans, na Rue des Bons Enfants, e Pleyel na Rue Cadet, onde Chopin fará a sua estreia em 1832.

Sabe-se que Beethoven, antes disso, cobrava dos fabricantes que construíssem um *hammerklavier* capaz de acompanhar as necessidades específicas da composição, e que suas partituras indicavam cada vez mais detalhes técnicos e expressivos: o uso do pedal atenuador, conhecido como *una corda*; as marcações dinâmicas, em especial os

22 DAL FABBRO, Beniamino. *Crepusculo del pianoforte*. Op. cit., p. 30.

23 Cf. MICHAUD-PRADEILLES, Catherine; HELFFER, Claude. *Le piano*. Colletion Que Sais-je?. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

crescendi; as marcações de modos de ataque, os *stacatti*, *legati* e *non legati* (às vezes contrapostos na mão direita e na esquerda); os *sforzandi* e *rinforzandi*. O diálogo entre compositor e construtores evidencia que o desenvolvimento de uma linguagem especificamente pianística está ligado, nessa fase, a um trabalho técnico que não se separa das exigências materiais implicadas no aperfeiçoamento do instrumento.

O quadro oferecido em 1830 a Liszt e Chopin é diferente: o piano já é um instrumento consolidado em marcas que disputam o mercado, e seus recursos sonoros (potência, reverberação, velocidade das notas cromáticas e diatônicas, notas duplas, oitavadas, repetidas, arpejadas, blocos de acordes, trinados, trêmulos, os graves percutidos e as linhas cantantes) dão lugar a uma variedade sonora e a um virtuosismo antes inimagináveis, que farão do instrumento e seu executante as grandes estrelas do concerto solístico, gênero emergente criado por Liszt justamente a essa altura. A abertura do *Scherzo* em si bemol menor opus 31, de Chopin, por exemplo, pode ser vista, entre outras coisas, como um verdadeiro mostruário dessas possibilidades grandiosas, abarcando quase todos os itens técnicos que acabamos de relacionar: um curto motivo inicial, misterioso e insinuante, baseado em quatro notas arpejantes e oitavadas em *legato pianissimo*, cercado de silêncios milimetricamente medidos, é rebatido pela irrupção estrondosa de graves percutidos, grandes blocos de acordes e arpejos varrendo de alto a baixo o campo de tessitura, completados por escalas ascendentes e descendentes que conduzem a uma *apassionata* melodia cantante.

Tudo ali assinala o caráter abrangente dos recursos pianísticos, sua dimensão sinfônica, sua capacidade de abarcar e superar, a seu modo, todos os outros instrumentos. Como tudo isso não tem mais a feição do trabalho e da conquista sobre as dificuldades técnicas, que vimos em Beethoven, mas já a da magia da *coisa feita* investida em mercadoria, pode-se dizer que o piano se torna o fetiche por excelência da época, o campo de provas da realização e da competição individual sublimada em arte, o objeto desejado e largamente afluente de um comércio de instrumentos e partituras. O piano favorito de Liszt era o Erard, dono de uma sonoridade pujante, vigorosa e menos nuançada, enquanto o instrumento de eleição de Chopin era o Pleyel, menos robusto e mais afeito às sutilezas idiossincráticas do seu estilo. Não seria exagerado dizer que essas preferências, incorporadas comercialmente pelos fabricantes, prefiguram o futuro impacto mercadológico e o peso publicitário implicado na vinculação entre marcas e estrelas no mundo *pop*.

Aqui enfrentamos uma passagem crucial do nosso tema, o da decantada singularidade da música de Chopin, repisada por quase todos os seus comentadores mais importantes. Ela é inseparável do novo alcance material dado à música pelo desen-

volvimento acústico do instrumento, e do modo único e concentrado como o compositor enfrentou e explorou a questão. É claro que o desenvolvimento técnico do mundo pianístico conferiu à música romântica possibilidades inusitadas e, mesmo, contribuiu para reforçar na prática, em alguma medida considerável, a soberania teórica da música entre as artes no romantismo. Consideremos, por exemplo, o fato de que Delacroix, já citado aqui como interlocutor privilegiado do músico (embora este não o admirasse especialmente como artista), não usava tintas e telas substancialmente diversas daquelas dos pintores renascentistas, independentemente das grandes diferenças estilísticas e temáticas entre eles, enquanto Chopin tinha pela frente um instrumento musical que realizava um conjunto de possibilidades nunca visto em nenhum instrumento anterior, e uma matéria sonora cujo corpo, plasticidade e multidimensionalidade tornavam literalmente tangível o fenômeno que hoje está claro na nossa consciência pós-eletrônica, o do som como cascata ondulatória de frequências em múltiplos parâmetros interligados (altura, duração, intensidade, timbre, ataque). Como a onda sonora é um feixe de frequências em alta velocidade, mesmo que não percebida como tal, a alta velocidade obtida pelas cascatas de notas do piano, às vezes elevadas a nebulosas indistintas, pôs em cena de maneira inédita a natureza, as modalidades e as formas da onda sonora, tornando possível simulá-las, comentá-las e erigi-las a um grau elevado de transfiguração.

Outros, em especial Liszt, utilizaram essas condições novas de maneira brilhante e genial, porém mais decorativa, inconstante, imitativa e “literária”. Mais centrado e concentrado nisso do que ninguém, Chopin atacou obsessiva e verticalmente as possibilidades expressivas dessa nova matéria, extraíndo-as do desdobramento dela mesma (a matéria sonora) e tirando as poderosas consequências afetivas das infinitas cambiantes do som manipulado pelo piano (que se mostrava capaz de imitar com luxo de nuances a dinâmica das paixões). A música de Chopin e sua época marcam o momento em que a manipulação da onda sonora, dobrando-se sobre si mesma enquanto superposição ostensiva de feixes ondulatórios, devolve a música a uma espécie de versão tecnicizada do seu oceano primordial. Refiro-me ao caráter fusional do som, evocado desde as míticas harpas eólicas tocadas pelo vento, que Schumann, crítico perspicaz, reconheceu na sonoridade chopiniana: “imagine-se uma harpa eólica que tivesse toda a gama sonora e que a mão de um artista a mesclasse em toda sorte de arabescos fantásticos, de modo a se ouvir sempre, no entanto, um som grave fundamental e uma suave nota alta; ter-se-á assim uma imagem próxima do modo de soar de Chopin”. Ele se refere certamente ao *Estudo* opus 25 número 1, e diz ainda que, mais do que a percepção clara de alguma nota, o que se escuta é uma

ondulação harmônica em lá bemol maior, renovada de tempos em tempos pelo pedal e povoada internamente por melodias fugidias e quase de sonho.²⁴

É evidente, no entanto, que não se trata de um retorno à natureza originária, mas do resultado de uma impressionante acumulação técnica em que o desenvolvimento de uma tecnologia literalmente *digital* (em mais de um sentido), a da manipulação sonora por teclas distintas e discriminadas, produz o resultado analógico de um hipercontrole sobre as “camadas de ar agitadas”, para usar a expressão de Marx em *A ideologia alemã*, ao referir-se ironicamente, no caso, à massa fônica das palavras. Se os torneios ideológicos dos discursos ganham criticamente com sua redução marxiana à expressão material mais simples – o *flatus vocis* das “camadas de ar agitadas” –, o ponto de inflexão crítico, aqui, é que a música opera justamente sobre a materialidade das “camadas agitadas de ar” em sua expressão mais complexa, surpreendendo algo como a fugidia espiritualidade da matéria, presente *in absentia* na sua orla mais impalpável, como *aura*. Se a religião é o espírito de um mundo sem espírito, para citar outra passagem famosa de Marx, é a música que dá corpo a esse espírito, já na ausência da religião.

Entendamos, portanto, a sintomática irritação do compositor com explicações descritivas e com motivações miméticas exteriores atribuídas à sua obra. Chopin atuava de maneira radical na direção contrária, a da exploração profunda da mina emocional aberta pelas potencialidades autônomas do piano, que ele havia escavado prodigiosamente nos exercícios tanto técnicos como espirituais dos *Estudos* opus 10 e opus 25, e que passava pelo transe de sua elevação a uma quintessência enigmática nos *Prelúdios* opus 28, por ocasião da viagem a Maiorca. Podemos imaginar, com tudo isso, o quanto lhe soava incômodo o vezo descritivo dos já citados comentários de George Sand (sem esquecer que estes, mais do que uma expressão dela, eram a expressão de uma das linhas dominantes do tempo, na sua maneira de conceber a música como uma modalidade do “literário”).²⁵

A singularidade da posição criativa chopiniana encontra correspondente, por sua vez, na sua maneira toda particular de inserir-se na cena concertística furtando-se a ela. Preferia os salões aos concertos, e, aos salões, as reuniões íntimas, onde exercia a

24 SCHUMANN, Robert. “12 *Studi per pianoforte, di F. Chopin po. 25*”. In: *La musica romantica*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1958, p. 104.

25 O livro de Thérèse Marix-Spire (*George Sand et la musique*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1955), reúne material documental sobre essa concepção descritiva da relação entre música e literatura, e não por acaso é centrado muito mais no diálogo entre George Sand e Liszt do que entre George Sand e Chopin. Ele contém também amostras dos argumentos de Liszt em defesa de sua posição.

mais decantada e para nós a mais inacessível das suas capacidades, a da improvisação. A sutileza do toque, compatível com a do piano Pleyel, punha dificuldades auditivas ante as plateias maiores, embora não impedisse o extraordinário sucesso das suas escassas apresentações públicas, e a expectativa que elas produziam (a analogia com o caso de João Gilberto quase se impõe por si mesma). É no contraste com a figura de Franz Liszt que podemos desvelar ao avesso, e outra vez, o que há de mais fugidio e difícil de definir na relação de Chopin com a música, com o piano e com o mundo em que viveu. Liszt encarnou o triunfo do piano em seu meio-dia tonitruante, e seu “voraz virtuosismo” foi identificado com as figurações de poder heroico e militar do século, com Napoleão e com o império (recebeu certa vez numa cidade alemã uma espada simbólica, e muitas vezes aclamações apoteóticas de imperador vitorioso).²⁶ Exaltou ele mesmo o piano, em sua autossuficiência, como o mais elevado e complexo membro da família dos instrumentos, pontuou a sua modernidade (“o único que progride continuamente, aperfeiçoando-se a cada dia”) e decantou os seus sortilégios como da ordem dos superpoderes:

[...] a sua extensão abraça mais que sete oitavas, ou seja, supera a da maior orquestra, e, no entanto, esse enorme material sonoro pode ser manobrado pelos dez dedos de um só homem, enquanto a orquestra exige o trabalho de cem executantes. Nós pianistas podemos fazer soar acordes como uma harpa, cantar como os instrumentos de sopro, destacar, ligar e conseguir num único piano uma infinidade de procedimentos que não eram possíveis senão com muitos instrumentos diversos. Mais que qualquer outro instrumento, o piano pode participar da vida humana, vivendo ainda uma vida e um desenvolvimento próprio, inteiramente pessoal: microcosmo, *microdeus*...²⁷

A passagem não deixa dúvida: o piano é concebido aqui como o meio de transporte metafísico do indivíduo sobre a massa, como a entidade na qual se manifesta e se materializa o Gênio, e ainda, o que não está dito, como a expressão mais acabada do fetichismo da mercadoria numa época em que o mercado musical emerge no contato direto com uma decantada e fortíssima tradição musical. O que resulta nesse efeito extravagante – aos olhos contemporâneos – de espetacularização de massa inteiramente dentro, nesse momento inicial, do repertório da cultura alta.

26 Esse paradigma encontra correspondentes nos “leões” virtuosísticos do tempo, como Sigismond Thalberg, Friedrich Kalkbrenner e os alunos de Liszt, Karl Tausig, Emil von Sauer e Moriz Rosenthal.

27 DAL FABBRO, Beniamino. *Crepusculo del pianoforte*. Op. cit., p. 84. O autor não dá a fonte da citação.

Os recitais de Liszt (que ele mesmo desincompatibilizou dos espetáculos mistos de múltiplos artistas que vigoravam até então, decolando definitivamente, como se diz hoje, para a carreira solo) prefiguram os shows de uma espécie de *pop star* de luxo, com figurinos chamativos e exuberantes, luvas atiradas à sanha das mulheres na plateia, execuções de um virtuosismo sensacionalista, culminando no verdadeiro “circo romano” da improvisação final, em que se travava a batalha triunfal do intérprete com os últimos limites mecânicos do instrumento. Beniamino Dal Fabbro sugere a ideia do recital lisztiano como um rito demonstrativo em que o campo sonoro sucumbe ao repasto triunfador de um exuberante “temperamento rapinoso”. Marie-Felicité Moke-Pleyel (pianista e mulher de Camille Pleyel, o fabricante rival de Erard) teria dito com um misto de ironia e fascínio, inclinando-se sobre o instrumento depois de um concerto de Liszt: “Contemplo o campo de batalha, conto os mortos e os feridos”.²⁸ A mitologia inerente ao espetáculo lisztiano ressoa o imaginário das guerras do século, sublima e imita o tom heroico de suas violências e, se não bebe diretamente no modelo do triunfo militar, identifica-se e é identificado com ele.

Ao aristocratismo do temperamento chopiniano desgostava visceralmente, ao que indicam todos os seus gestos conhecidos, a consumação do virtuosismo como uma espécie de carnificina simbólica. Além do mais, como nativo ultrasensível de uma pátria engolida por potências estrangeiras, travava surdamente uma batalha traumática interna com o imaginário da guerra e seus sucedâneos heroicos, como a glorificação figurada do conquistador. O diário íntimo escrito durante sua passagem por Stuttgart, a caminho da França, no período imediatamente posterior à insurreição fracassada de 1831 e à queda de Varsóvia, denuncia o pânico, ao mesmo tempo alucinatório e justificado, ante a perspectiva da invasão russa, da violência inominável, do horror do estupro. Entre fantasias mórbidas, cheias de “transgressões, voyeurismo e sensação de impotência” (como diz a biógrafa Benita Eisler), de remorsos e da sensação intraduzível do *zal* (termo polonês ligado à dor, à falta, ao luto, ao azedume estéril), ele imagina suas irmãs violadas e Kons-

28 Idem, p. 83. O autor atribui a frase à mulher musicista “Camille Moke-Pleyel”. Acredito tratar-se de uma confusão em que se misturam os nomes do marido e da esposa. A biógrafa Benita Eisler acrescenta um dado picante: Chopin teria ficado furioso “ao descobrir que Liszt, a quem ele havia confiado as chaves de seu apartamento, havia aproveitado a sua ausência para receber nele uma amante, Marie Pleyel, belíssima pianista e esposa de Camille Pleyel [...]”. EISLER, Benita. *Les funérailles de Chopin*. Traduit de l’anglais américain par Mélanie Marx. Paris: Éditions Autrement Littératures, 2004, p. 103.

tancja, seu amor juvenil, possuída e estrangulada pela “soldadesca moscovita”.²⁹ Esse *pathos* é inerente às peças de desespero e de combate que são as *Polonaises*, mesmo quando apelidadas simplesmente de “Militar” e de “Heroica”.

E é verdadeiramente emblemático que seu piano, guardado mais tarde em Varsóvia como uma relíquia, tenha se convertido em vítima de guerra, ao ser atirado da janela pelos cossacos que invadiram e incendiaram o palácio dos Zamoyski, em represália à nova insurreição polonesa de 1863. Os destroços, como um corpo violentado, tornaram-se matéria do canto de Cyprian Norwid (1821-83), uma espécie de Sousândrade polônês, no poema “O piano de Chopin”, do qual damos aqui o fragmento final:

Vejo testas
De viúvas empurradas
Pelo cano
Das armas – e vejo entre a fumaça no gradil
Da sacada um móvel como um caixão erguerem... ruiu...
Ruiu – Teu piano!
[...]
Ele mesmo – ruiu – na calçada!
– E eis aí: como o nobre
Pensamento é presa certa
Da fúria humana, ou como – século sobre
Século – tudo, que desperta!
E – eis aí – como o corpo de Orfeu,
Mil paixões rasgam dementes;
E cada uma ruge: ‘Eu
Não!... Eu não’ – rangendo os dentes –
*
Mas Tu? – mas eu? – que surda
O canto do juízo: ‘Alegrai-vos, netos que virão!...
Gemeu – a pedra surda:
O Ideal – atingiu o chão – –’³⁰

29 Cf. EISLER, Benita. *Les funérailles de Chopin*. Op. cit., p. 49. A passagem poderia ser interpretada como mescla de horror historicamente dado com fantasias edípicas recalçadas, na linha do *unheimlich* freudiano.

30 NORWID, Cyprian. *O piano de Chopin*. Tradução e introdução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1994, p. 21-3.

Há no caráter *low profile* da atitude estética chopiniana mais que uma questão de estilo: uma ferida psíquica, uma resistência profunda à identificação com a figura ostensiva do vencedor, e uma identificação compassiva e ambivalente com o lugar do feminino, que dá à sua relação de intimidade exclusivista com o piano uma feição edípica.³¹ Se a sua relação com a música não é a da emergência extrovertida dos novos meios transformados em retumbantes narrativas heroicas, como já foi dito, é a da imersão introvertida no mundo ondulatório com o qual ele conquista uma intimidade única.

Foi daí, e não de outra coisa, que Chopin extraiu o seu poder e a “razão de Estado” com que triunfa em Paris, num campo de ação diferente daquele dos protagonistas dos romances que Balzac escrevia à mesma época, embora estes descrevessem minuciosamente o mundo em que estava mergulhado esse dândi vestido com as roupas da moda, à procura da bota de corte perfeito, calças de alfaiates de luxo e luvas brancas. Nos primeiros anos, desafiado a jogar a sua primeira e grande cartada, dedicou-se, não por acaso, aos dois volumes de 12 *Estudos*, o opus 10 (publicado em 1833) e o opus 25 (publicado em 1837), completados pelas cápsulas enigmáticas dos 24 *Prelúdios* opus 28 (publicados em 1839), formando esses três volumes, junto com o das *Mazurcas*, o conjunto mais radical de sua obra, na linha de interpretação que estamos seguindo. Os *Estudos* são um monumento ao piano num gênero que exhibe, antes de tudo, a relação metódica com o instrumento, as vicissitudes de sua prática, as particularidades de sua técnica. Uma intervenção ambiciosa e consciente, vale dizer estratégica, nos domínios do instrumento-fetice que centralizava a vida musical, através do domínio intensivo e minucioso de todas as suas refrações, convertidas em peças de uma beleza concertante e desconcertante.

Desconcertante porque uma beleza deslocada e intempestiva, no gênero. A cultura pianística do período, largamente difundida, supunha naturalmente a existência de exercícios de cunho formador, capazes de alimentar o desenvolvimento técnico de uma leva crescente de profissionais e amadores. O piano se tornara uma peça

A bela edição contém também um necrológio e um depoimento sobre encontro com Chopin, escritos por Norwid. A relação com Sousândrade é sugerida pelos tradutores.

- 31 Cyril Scott vê na música de Chopin um sentido esotérico, mas desta vez literal: com seu refinamento estético e sua delicadeza, distintos das brutalidades trágicas e grandiosas de Shakespeare e Beethoven, sem falar no triunfalismo de Liszt, ele teria dado pela primeira vez às mulheres um instrumento de identificação íntima que se contrapunha ao temor a Deus e aos maridos. SCOTT, Cyril. *La musique – Son influence secrète a travers les âges*. Traduit de l’anglais par H.-J. Jamin. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1982, p. 91-8.

indispensável do mobiliário burguês: uma pesquisa de 1845 estimou em 60 mil o número de pianos só em Paris, estipulando em 100 mil o número das pessoas capazes de tocar de alguma maneira o instrumento, numa população total de 1 milhão.³² A obra de Bach, do *Livro de Ana Madalena Bach* a *O Cravo Bem Temperado*, que Chopin estudava e venerava antes de tudo, fora incorporada, nessa época, como exercício, como iniciação, como instrumento de desenvolvimento e formação (o que se aplica também a Beethoven, Schumann e Liszt). Desde o início do século XIX outros professores tinham composto estudos para piano que se tornaram clássicos, como Cramer, Czerny e Moscheles. Muzio Clementi, autor do *Gradus ad Parnassum*, tornara-se um misto de virtuose, compositor, professor, diretor de uma fábrica de pianos e de uma editora, abarcando numa pessoa só toda a cadeia produtiva envolvida (como se mapeasse os degraus técnicos do instrumento ao mesmo tempo em que galgasse os do emergente Parnaso empresarial). Nenhum desses (Bach está fora de questão, evidentemente) ultrapassa o seu caráter de música funcional de cunho auxiliar. Schumann e Liszt escreveram, por sua vez, estudos de concerto, em parte inspirados em Paganini, estetizando decididamente o gênero e fazendo dele um campo de fantástica eclosão das possibilidades virtuosísticas. Mas só Chopin, entre todos, combinou rigorosamente o fundamento técnico sistemático do volume de exercícios para piano com a transfiguração do gênero, compondo estudos transcendentais (em grau de desafio técnico elevado) que são, ao mesmo tempo, música absoluta elevada ao sublime.

● resultado é um sucesso imediato em dois flancos distintos. Esnobado ou desconhecido inicialmente pelo mundo pianístico (o virtuose Kalkbrenner dispusera-se a ministrar-lhe aulas regamente pagas), pelo Conservatório, pela Sociedade de Concertos, o jovem Chopin conquista, com a edição dos *Estudos*, juntamente com a do *Concerto em mi menor* opus 11, um até então invisível público de massa, dado pelos milhares de pianistas amadores, em grande parte mulheres, que se mobilizaram para comprar suas partituras, projetando a partir daí o círculo do seu sucesso e de sua celebridade “numa espiral sem fim”.³³ O feito sacramental, por sua vez, a tumultuada amizade financeira de Chopin com o editor Maurice Schlesinger, que se sustentará durante treze anos na base de polpudos adiantamentos por obras entregues sempre depois da angustiada demora exigida por um improvisador fulgurante que escrevia

32 EISLER, Benita. Op. cit., p. 56.

33 Idem, p. 57.

lentissimamente, sob um regime de autoexigência atroz.³⁴ (Mais do que o neutro instrumento de fixação de algo já pronto, a escrita é a instância trabalhosa que leva o princípio de organicidade interna ao seu limite, além de devolver a obra, uma vez fixada, àquele estado de indecisão “charmante” no qual Gide reconheceu a dicção especificamente chopiniana, que a reaproxima do improviso.)

O sucesso teve também o condão de guindá-lo da posição de virtual aprendiz para a de feiticeiro consumado. Seu jogo abria com um surpreendente lance artístico de largo alcance investido de maneira incomum num gênero de música funcional. Além de corresponder com um brilho novo à sua função, dando um alento inesperado ao árido enfrentamento das dificuldades técnicas específicas do instrumento, os *Estudos* retomavam a lição bachiana em correspondência com a atualidade da técnica. Se Bach elevou a polifonia à sua máxima expressão virtual num plano independente dos timbres, como se costuma dizer d’*A Arte da Fuga*, trama de melodias simultâneas escrita para instrumento nenhum, Chopin, esse devoto d’*O Cravo Bem Temperado* – que ele cita e consagra na estrutura dos 24 *Estudos e Prelúdios* – tomou para si a herança do pensamento polifônico nas dimensões concretas das dinâmicas, das massas sonoras, dos ataques e das texturas, em suma, na materialidade da onda sonora tal como esta se tornou possível graças ao desenvolvimento do piano. A sua declarada herança da lição polifônica não é, segundo Charles Rosen, a do contraponto estrito, isto é, a da polifonia clássica e suas vozes melódicas independentes, mas a do claro-escuro em que o jogo das sonoridades guarda vozes internas latentes, “soterradas em uma estrutura aparentemente homofônica”, que faz efeito sobre os “nervos do ouvinte” podendo irromper na consciência a qualquer momento. Se a polifonia d’*O Cravo Bem Temperado*, sem falar na d’*A Arte da Fuga*, é antes de tudo *mental*, a de Chopin, seja na compactação das suas “superposições de notas cromá-

34 “Sua criação era espontânea, miraculosa. Ele a encontrava sem procurar, sem a prever. Ela vinha súbita no piano, completa, sublime, ou cantava na sua cabeça durante um passeio, e ele tinha pressa de fazê-la ouvir-se por ele mesmo, lançando-a no instrumento. Mas então começava o mais aflitivo dos trabalhos que eu já vi em toda a minha vida. Era uma sucessão de esforços, de irresoluções e de impaciências para recapturar certos detalhes do tema de sua escuta: aquilo que havia concebido de uma vez só, ele analisava demais ao querer escrever, e seu lamento por não encontrá-lo claramente, segundo ele, o jogava numa espécie de desespero. Ele se fechava no seu quarto, quebrando suas penas de escrever, repetindo e modificando mil vezes um compasso, escrevendo-o e apagando outras tantas vezes, e recomeçando no dia seguinte com uma perseverança minuciosa e desesperada. Ele passava seis semanas em cima de uma página para voltar a escrevê-la tal como havia traçado no primeiro jato”. SAND, George. *Oeuvres autobiographiques*. Op. cit., p. 446.

ticas de passagem e ritmos quebrados complexos”, seja na transparência com que se deixa entrever através da respiração das frases, é fundamentalmente *auditiva*.³⁵

O *Estudo* nº 1 do opus 10, em dó maior, que abre toda a série, é uma evidente glosa do *Prelúdio* nº 1 do primeiro volume d’*O Cravo Bem Temperado*, mas como se os arpejos descarnados que expõem, neste, uma sucessão límpida de encadeamentos harmônicos ganhassem a velocidade fulgurante de um raio que se espalhasse por todo o campo de tessitura. Um cronista vienense definiu-o como uma combinação do espírito formador de Bach com a “incandescência apaixonada e o desafio técnico de Paganini”.³⁶ O que temos aqui é algo como um *cantus firmus* oitavado nos graves sob uma cauda vertiginosa de rajadas de ressonâncias em que quase não se distinguem notas, mas turbulentos e contínuos desenhos de ondas.

Em princípio, estudos são peças monotemáticas que visam a desenvolver a musculatura, a agilidade, a digitação, a flexibilidade e a velocidade do instrumentista. Os estudos chopinianos levam esse pressuposto ao limite da ascese e do sadismo, exigindo malabarismos de dedilhado, alargamento da área de atuação das mãos, extensão e independência penosas do quarto e do quinto dedos (que são os mais frágeis), progressões cromáticas, articulação de blocos intervalares difíceis, em terças, quartas, sextas e oitavas, velocidade e independência na mão esquerda, flexibilidade das mãos e firmeza dos pulsos. Chopin considerava que cada dedo tinha uma personalidade independente a ser trabalhada a ponto de tornar-se capaz de fazer vários papéis. Se submete, por exemplo, os terceiro, quarto e quinto dedos da mão direita à escalada dos arpejos alargados no opus 10 número 1, obriga-os a sustentar um movimento cromático contínuo no opus 10 número 2 e a cantar a melodia do chamado “Tristesse” no opus 10 número 3. Assim, além de malhar pontos específicos e atléticos com uma fúria sistematizante, os estudos chopinianos focalizam com precisão problemas técnicos mais sutis, mais difíceis de abordar e inseparáveis da sensibilidade musical, que são também exigidos ao máximo: diferentes tipos de ataques (o *staccato* e o *legato*, rebatendo-se alternadamente), contrastes e contraposições dinâmicas (do pianíssimo ao fortíssimo), contrapontos de vozes melódicas insinuadas em meio a texturas complexas.

Ultrapassando em muito a dimensão trivial da melodia na mão direita acompanhada por acordes ou arpejos na mão esquerda, assumindo o campo dado pelo piano como um campo de sonoridade total onde planos múltiplos se entrelaçam, se contrapõem

35 Cf. ROSEN, Charles. *A geração romântica*, Op. cit., p. 482, 259 e 500.

36 Cf. EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Frédéric Chopin*. Op. cit., p. 47.

e ricocheteiam, é como se Chopin estivesse ele mesmo estudando, nos *Estudos* e nos *Prelúdios*, com meios acústicos e alta imaginação sensível, sem falar nos seus fundamentos emocionais, a complexidade das formas ondulatórias, que o laboratório de música eletrônica permitiu conhecer e explorar cientificamente mais de um século depois, em meados do século xx (dessa vez com pressupostos antirromânticos, com uma concepção de música desvinculada de sua aura expressiva e com o som tomado como matéria dessubjetivada, como “camadas de ar agitadas” produzidas por síntese eletrônica).

Chopin opera sua intervenção sobre o campo ondulatório de muitas maneiras: pela superposição de pulsos defasados, que resultam em texturas rítmicas e melódicas complexas (opus 10 número 10, opus 25 número 2, opus 28 número 5); pela aceleração de linhas superpostas que nos faz ouvir resultantes sonoras sem ouvir “notas”, como no já citado opus 25 número 1 e no opus 28 números 8, 12 e 16; pela explicitação contrastante dos modos de ataque, isto é, pelas diferentes formas pelas quais os sons entram e saem do campo sonoro, ligados entre si ou repicados e picotados. A sequência dos *Estudos* 3, 4 e 5 do opus 25 dá um verdadeiro *zoom* microscópico na fenomenologia dos modos de ataque, com as *appoggiature* contínuas do número 3, que passam por sutilíssimas alterações de inflexão ao longo da peça (a linha melódica é exposta não por notas isoladas, mas por uma sequência de quase *clusters*, aglomerados ruidísticos que aludem, mesmo na limpidez do resultado, à natureza acusticamente “suja” do som); com os contratempos marcados do número 4, que o fazem lembrar um *boogie-woogie*, em meio aos quais despontam notas alongadas e cantantes; com o contraste, no número 5, entre as células recortadas das partes inicial e final e o esparramamento *legato* da mão direita na parte central, espriando-se sobre uma melodia cantante na mão esquerda.

O *Estudo* opus 25 número 7 é, talvez, o melhor exemplo das metamorfoses pelas quais passou a polifonia bachiana sob o tratamento intrinsecamente pianístico de Chopin. A mão esquerda canta lentamente uma melodia recitativa. A mão direita contracanta com outra, e ambas seguem nesse diálogo, defasadas e mediadas pelos acordes que, tocados ao mesmo tempo pela mão direita, vão dando às vozes o seu apoio harmônico. No processo, a melodia da mão esquerda começa a expandir-se irresistivelmente em fiorituras, bordando as notas à maneira dos expedientes do *bel canto* (a influência de Bellini é amplamente reconhecida, a esse respeito), com a diferença de que essas expansões ornamentais vão ultrapassando em muito as possibilidades da voz humana, não só metamorfoseando-se em música instrumental como levando o instrumento a seu limite, a ponto de ultrapassar o reconhecimento distintivo das

notas em nebulosas fulgurantes que atingem números francamente irracionais, se contabilizados: no compasso 37, por exemplo, a mão esquerda chega ao paroxismo de cinquenta e oito notas num compasso de três tempos (o que daria 19,3333333 notas por tempo), entre outras ocorrências semelhantes, que não impedem o discurso total da peça de manter-se sóbrio, íntegro, e de terminar inteiramente pacificado com as convulsões que o habitam (o pássaro esvoaça sobre os horrores do abismo...).

Os 24 *Prelúdios* opus 28 compõem, em sua obsessiva referência a *O Cravo Bem Temperado*, uma construção total ainda mais cerrada do que a dos dois volumes de *Estudos*, abarcando o ciclo completo das doze tonalidades maiores e menores enca-deadas. Essa estrutura fechada e autorreferente acusa, no entanto, uma falta gritante em relação a seu modelo: se n’*O Cravo* os prelúdios preludiam fugas, formando com elas um par complementar e irredutível, no opus 28 chopiniano os prelúdios não preludiam nada que não seja outros prelúdios em cadeia, música apontando para a procura de si mesma. Se os títulos das peças de Chopin nomeiam, como já foi dito, sua localização genérica num campo de práticas determinado, como valsas, mazurcas ou *scherzi*, que elas comentam e transfiguram, os *Prelúdios* expõem a perda de referência que subjaz aos gêneros, oscilando por isso mesmo entre eles numa zona de relativa indeterminação. Os de número 3, 8, 12, 16, 19, 23 e 24, por exemplo, apontam para os *Estudos*; o 7, para uma *Mazurca* reduzida à sua expressão mais simples; os de número 4, 6, 15 e 17 poderiam quase ter sido *Noturnos*, o de número 13 uma *Barcarola* menor. Entre todos, circula mais propriamente uma interrogação sobre o lugar que ocupam, o que encontra afinal sua manifestação mais sintomática no gênero *fragmento*: no número 1, uma nova glosa, dessa vez elíptica, pulsante e sem chão, do “Prelúdio” em dó maior do primeiro volume d’*O Cravo*; no 2, um ostinato evanescente em torno de uma dissonância lancinante; no 5, um ameaço de estudo sobre vozes superpostas em intrincada defasagem; no 9, um “*alla marcia*” inquieto e curto; no 10, jatos de improviso confluindo para os restos de uma mazurca latente; no 11, uma promessa de voo que se dissolve; no 14, um esboço do que será o futuro movimento final da *Sonata* opus 35; no 18, um convulsionado gesto de balada interrompida; no 20, uma breve reminiscência solene também “*alla marcia*”; no 22, pulsações agitadas, espasmódicas e sem lastro.³⁷

Robert Schumann formulou mais uma vez com precisão, em linguagem romântica, a vinculação dos *Prelúdios* a uma poética do fragmento, ao comentar que eles são

37 A interpretação algo lizstiana, mas rigorosa, dos *Prelúdios*, por Evgeny Kissin, tem o mérito de aproximá-los como poucas vezes do seu caráter de laboratório artesanal da onda sonora.

esboços, germens de estudos ou, se quisermos, “ruínas”, “penas de águia” dispostas de maneira “selvagem e desordenada”, mas com a marca “perlácea” inequívoca do autor, que segue sendo, para ele, “o gênio poético mais ousado e indomável do tempo”. O volume contém, diz Schumann, algo de “doentio, de febril e de repulsivo”, capaz de engolir quem se aproxime, e mantendo por isso mesmo longe, em prudente reserva, o cauteloso filisteu, essa “*entranha vazia – cheia de temor e de esperança; que Deus tenha piedade dele*”.³⁸

O príncipe camponês

Um canal de contato com a memória afetiva das viagens da adolescência pela região do Mazowsze, que circunda Varsóvia, irriga a série das *Mazurcas*, que ocupa um lugar especial no imaginário chopiniano. Peças de compasso ternário, alteradas por uma agógica toda particular, que as distingue das valsas, elas são pontuadas por alusões ao universo instrumental e modal da música popular camponesa, sem se reduzirem a um caráter documental. Em vez disso, transfiguram e realimentam a memória num fio recorrente que, mais do que todos os outros gêneros praticados por Chopin, atravessa a obra de ponta a ponta, do juvenil opus 6 até a última peça escrita, que é a *Mazurca* opus 68 número 4.

Os gêneros populares de referência são a *mazur* ou *mazurek*, a *oberek* e a *kujawiak*, danças polonesas, ora rápidas, ora lentas, em que os acentos do compasso ternário incidem não só sobre o primeiro tempo, como é comum na valsa, mas sobre o segundo ou o terceiro, formando, junto com certos retardamentos mínimos da pulsação, figuras contramétricas peculiares, “pequenos nadas” microrrítmicos próprios das tradições musicais regidas não por uma espacialização abstrata do tempo, como a da partitura ocidental, mas por uma energia psicocinética eminentemente temporal e impossível de grafar.³⁹ Chopin utiliza também, em algumas passagens das *Mazurcas*,

38 SCHUMANN, Robert. “*Federico Chopin – Quattro Mazurke, op. 33. – Tre Valzer, op. 34. – Preludi, op. 28*”. In: *La musica romantica*. Op. cit., p. 134-5. Citação em itálico no texto de Schumann.

39 Para indicações teóricas sobre a dimensão psicocinética em música, ver: CAPORALETTI, Vincenzo. “Milhaud, *Le boeuf sur le toit* e o paradigma audiotátil”. In: LAGO, Manoel Aranha Corrêa do (Org.). *O boi no telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 229-88.

modos escalares estranhos ao sistema tonal que preside a via central da música de concerto, aludindo a tradições nativas.

Mas não há, senão ocasionalmente, citações literais de temas populares, muito menos pesquisa folclórica no sentido que esta ganhou entre outros românticos, ou no método de composição de autores do século xx como Bártok. A referência popular está, aqui, na livre exploração do campo imaginativo do gênero, povoado de gestos reconhecíveis enquanto cifras fantasmáticas de um *lugar*, que ocupa de tempos em tempos a memória involuntária sob a forma do retorno incontornável do perdido. São acentos rítmicos, modos escalares, notas pedais que imitam, por exemplo, procedimentos das gaitas de foles, células dançantes, modos de ornamentação, entre outros processos menos definíveis de acento étnico, que contracenam com a presença perturbadora de motivos obsessivos, recorrentes quedas cromáticas, ousadias harmônicas e passagens francamente elípticas e fragmentárias, que afastam ainda mais essas peças do âmbito simplório da peça de salão característica.

Nietzsche fala, a propósito de Chopin, de uma “liberdade principesca” que consiste em dançar entre as cadeias da convenção, como só o pode “o espírito mais livre e mais gracioso”. A definição combina com outra, a do aristocrata estetizado (aristocrata democrata “que alcança a nobreza por um processo de autoeducação”) capaz de deslizar “sobre o chão em que nós afundamos” graças a uma leveza conquistada e livre de esforço visível.⁴⁰ A ideia de uma fluida liberdade dançante em meio às convenções do gênero se aplica bem às *Mazurcas* de Chopin, pedindo, no entanto, um desenvolvimento mais específico quanto ao seu propalado caráter aristocrático. Este se liga ao refinamento inquestionável pelo qual ele trata o repertório gestual e as sonoridades transfiguradas da tradição camponesa. Ao mesmo tempo, a tradição camponesa se afirma com pujança e certa rusticidade estilizada inegáveis, levando a pensar sobre a ligação complexa entre esses termos opostos, o aristocrático e o popular, em Chopin.

A relação sacrificial entre senhor e servo, com a reversão de papéis entre eles, como atesta a novela de Tolstói, *Senhor e servo*, pode ser vista como um mito do mundo eslavo (a palavra *eslavo*, a propósito, é da mesma raiz de *slave*, como se o nome da etnia contivesse de maneira ambígua e reversível a oposição entre senhor e escravo).

40 É como Lorenzo Mammì interpreta a figura de Fred Astaire, apontando na fluência milimétrica e quase intangível do bailado do dançarino americano de origem austríaca uma analogia com a situação hipotética em que Chopin compusesse um *boogie-woogie*. MAMMÌ, Lorenzo. “Mr. Voador”. In: *O que resta – Arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 348-9.

Essa operação simbólica se investe de um papel crucial na Polônia, país marcado por uma singular monarquia eletiva no período das monarquias absolutistas da Europa,⁴¹ guardando ao mesmo tempo uma renitente disposição camponesa e feudal pelos séculos XVI e XVII adentro, e desaparecendo, ademais, como Estado autônomo do fim do século XVIII ao começo do século XX. Dentro dessas condições muito peculiares, e ao contrário de outras nações modernas, não há lugar para o protagonismo de uma burguesia nacional, ficando o papel ideológico aglutinador a depender, em vez disso, de uma espécie de amálgama figurado entre o nobre e o camponês no enfrentamento do dominador estrangeiro. No século XIX polonês, o perfil burguês se faz reconhecer mais propriamente nas figuras do alemão e do judeu. A condição da nobreza, difundida entre pequenos proprietários através de mecanismos de troca de reconhecimento, mais do que de linhagem, está mais próxima do mundo rural do que das cortes. E se o destino dos servos é o grande tema do embate político entre as forças que pressionam por uma saída aristocrático-conservadora do jugo estrangeiro ou uma saída romântico-libertária, o próprio nó da relação, a oposição entre o nobre e o camponês, se converte, com a reversão de um ao outro, no mito utópico-reparador por excelência.

Um conto de Joseph Conrad, “Príncipe Roman”, vai ao núcleo desse complexo simbólico. Escrito em 1911 por esse polonês anglicizado, remonta justamente ao ano de 1831 (“um daqueles anos fatais em que, em presença da indignação passiva e das eloquentes simpatias do mundo, nós tivemos, uma vez mais, que murmurar ‘*Vae Victis*’ e fazer o balanço das perdas na moeda do sofrimento”).⁴² É aquele mesmo ano em que vimos Chopin, a caminho da França, recebendo notícias assustadoras do esmagamento do levante polonês em Varsóvia. A história familiar de Joseph Conrad, nascido Jan Korzeniowski, é permeada pelas vicissitudes desse passado nacional. Sua família vinha de uma pequena nobreza rural marcada por forte ânimo patriótico: seu tio Robert Korzeniowski fora morto no levante de 1863 (quando se deu o já citado episódio da destruição do piano de Chopin); outro tio, Hilary, fora deportado no mesmo ano para a Sibéria, onde morreu dez anos mais tarde. O pai de Conrad, Apollo Balez Korzeniowski, poeta e tradutor, foi deportado em 1862, com a família, para a Rússia, por sua participação no clandestino Comitê Nacional Polonês, tendo

41 Ver, a propósito: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Considerações sobre o governo da Polônia e sua reforma projetada*. Tradução, apresentação e notas de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Brasiliense, 1982.

42 CONRAD, Joseph. “Prince Roman”. In: *The Portable Conrad*. Edited, and with an introduction and notes, by Morton Dauwen Zabel. New York: The Viking Press, 1947, p. 58.

morrido poucos anos depois, assim como a mulher, das agruras do exílio. O filho ficou com familiares da mãe até os dezessete anos, quando partiu para o mar e para o mundo, tornando-se um dos maiores escritores de língua inglesa sob o nome de Joseph Conrad, embora com um débito permanente, “na moeda do sofrimento”, para com essa história pessoal e coletiva. “Príncipe Roman” não deixa de ser um ajuste de contas com as origens abandonadas, que começa com a pergunta sobre o sentido da ideia de aristocracia e de outro valor desacreditado, o “patriotismo”, visto pela “delicadeza de nosso olhar humanitário como uma relíquia da barbárie”.

O conto opera uma retomada moderna dessas categorias tradicionais, a nobreza e o patriotismo, do ponto de vista da experiência polonesa, no interior da qual o *ethos* patriótico continuaria vigorando como um interminável trabalho de luto. Baseia-se na história de um camarada de armas de seu avô Korzeniowski, o Príncipe Roman Sanguszko, na figura do personagem Roman S_____, que contraria a aliança aristocrática familiar com o Czar e engaja-se intempestivamente na luta antirrusa. No processo, vem a tomar secretamente o lugar do servo que o acompanha, morto em combate, abrindo mão de seus privilégios estamentais e assumindo sacrificialmente a identidade deste, lutando nas fileiras comuns e fazendo-se reconhecido pelo mérito, até ser tomado como prisioneiro e servir na Sibéria (recusando-se em julgamento a renegar a convicção patriótica que o moveu, e a valer-se das atenuantes conciliatórias que a sua posição de origem permitiria perante o tribunal do Czar). Trata-se de uma situação singular, e ao mesmo tempo exemplar, em que a nobreza do nobre está em converter-se no camponês que o serve, o qual se faz, por sua vez, nobre póstumo.

Não por acaso o herói nacional Tadeuz Kosciuszko, que comandou o levante de 1794, em cujas tropas o pai de Frédéric Chopin lutou, e cuja derrota selou a terceira partilha da Polônia e a desconstituição desta como Estado independente, é objeto de uma biografia recente cujo título é *The peasant prince* [*O príncipe camponês*], escrita por Alex Storozynski (o qual, ao que tudo indica, não pensou no conto de Conrad quando escolheu o título da obra, o que faz deste um índice involuntário a mais dessa constelação cultural particular).⁴³ Kosciuszko participou também como voluntário, em 1776, das lutas pela independência norte-americana, nas quais se fez reconhecer pelo mérito, em curiosa analogia com o personagem de Conrad, do qual é talvez uma espécie de paradigma histórico e mítico. Foi promovido a coronel de artilharia por George Washington, que o tornou seu auxiliar direto, e mais tarde a general-

43 STOROZYNSKI, Alex. *The peasant prince – Thaddeus Kosciuszko and the age of revolution*. New York: First St. Martin's Griffin Edition, 2010.

-brigadeiro, fazendo jus a uma série de benesses do Estado americano. Nas lutas de 1794, na Polônia, Kosciuszko tinha como ajudante de ordens um negro norte-americano, Jean Lapierre, envolvido com ele na tentativa de libertar servos brancos das condições feudais. Voltando aos Estados Unidos depois das batalhas polonesas e da prisão, confiou a Thomas Jefferson, em 1798, uma soma considerável em dinheiro acumulado, a que tinha direito, para a missão de libertar e educar escravos negros (como se traduzisse de alguma forma para o contexto anglo-americano a vertente romântico-emancipadora do mito identitário polaco).

Um arco significativo de datas nacionais e pessoais compreende, desse modo, a carreira chopiniana, antes, durante e depois de seu tempo de vida: 1794 e a participação do pai no exército derrotado de Kosciuszko; 1831 e o levante fracassado, tomado como referência pelo conto de Conrad, no mesmo momento em que Chopin abandonava a Polônia para sempre; 1863 e o piano estraçalhado pelas tropas russas, consumando a vinculação órfica de sua música com a história nacional, tal como decantada no poema de Cyprian Norwid. Somem-se a isso as “Baladas e romances” de Adam Mickiewicz, a interpretação deste do destino polonês como exílio e peregrinação,⁴⁴ além de seus fragmentos líricos,⁴⁵ e temos algo do elo que liga as *Polonaises* às *Mazurcas*. Na origem música militar ou de corte, as *Polonaises* tornam-se caixas reverberantes, sem palavras, dessas vicissitudes heroicas e trágicas, referidas ao modelo paterno (e assombradas pelas ameaças inomináveis sobre o feminino). Junto com elas, as *Mazurcas* perfazem a rememoração a fundo perdido de um vínculo inapagável e distante, à maneira daquele que se esconde e se revela na obra de Korzeniowski / Conrad (comparado aqui a Fryderyk / Frédéric não como dicção, mas como semelhança de destino, o de polacos exilados e ocidentalizados que escreveram em outra “língua”, guardando uma dívida insaldável com a origem).⁴⁶ Em Chopin, as *Mazurcas*

44 Ver: MICKIEWICZ, Adam. *Selected poetry & prose*. Warsaw: Polonia Publishing House, 1955.

45 Paulo Leminski traduziu um dos poemas-fragmento de Mickiewicz, mal compreendidos no seu tempo pelo seu caráter lacunar, na abertura do livreto *Polonaises*, poema que poderíamos entender também no espírito das mazurcas ou dos prelúdios chopinianos: “Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,/ Na minha infância campestre, celeste,/ Na mocidade de alturas e loucuras,/ Na minha idade adulta, idade de desdita;/ Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...”. LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 65.

46 Heine teria dito que Chopin “pertence [...] a três nacionalidades: a Polônia lhe deu a alma de um cavalheiro e a memória do seu sofrimento; a França charme; a Alemanha romantismo”. SZULC, Tad. *Chopin em Paris – Uma biografia*. Op. cit., p. 193. Charles Rosen diz que, assim como “Gluck foi conhecido como o alemão que escreveu música italiana na França”, Chopin poderia ser definido como “o polonês que escreveu música

são peças líricas que alternam penetrante vivacidade e meditação enigmática, que evocam uma área de afinidade feminina, ligada à memória profunda, e que estilizam um campo de sonoridades refinado e rústico, nobre camponês (da parte daquele que sempre dependeu, em seu despasamento definitivo, da presença, em torno de si, da música da língua materna). Esse complexo histórico-pessoal é evidentemente maior, para efeito da obra, do que a sua ligação, por outro lado, com a aristocracia polonesa dos salões parisienses.

Notas finais

Conservador e revolucionário, no dizer de Charles Rosen, esse cultor novecentista da música do século XVIII é fundamental para a ampliação do universo sonoro que se dá na passagem ao século XX, através, por exemplo, das extremadas sonoridades ondulatórias do Ravel de *Gaspar de la Nuit* ou das explorações melódicas, harmônicas, timbrísticas e texturais dos – não por acaso – *Prelúdios* e *Estudos* de Debussy (sem falar ainda nos assumidamente chopinianos *Noturnos* e *Barcarolas* de Gabriel Fauré).⁴⁷ A maneira pela qual explora células monotemáticas e obsessivas, nos *Estudos*, abre esse campo de possibilidade sonora a Scriabin, Prokofiev e Alban Berg, além de Ravel e Debussy.⁴⁸

O fato de Chopin ser também o compositor de concerto mais presente na música popular brasileira, especialmente na obra de grandes compositores pianistas como Ernesto Nazareth e Tom Jobim (que vemos, numa foto do sítio onde compôs “Águas de março”, tocando um piano sobre o qual se distingue, soberana, a estatueta do compositor polonês), merece aqui um pequeno comentário. Em Nazareth, mais do que nas *Valsas* ou na “Marcha fúnebre” (e demais tentativas concertísticas), Chopin deixa traços na textura de sua escrita pianística pontuada por planos superpostos e acontecimentos múltiplos. Em Jobim, além disso, na relação evidente do *Prelúdio* opus 28 número 4 com a canção “Insensatez”, de onde o compositor extrai um princípio recorrente em muitas de suas canções, o da melodia que insiste numa

italiana e alemã em Paris”. ROSEN, Charles. “Frédéric Chopin, reactionary and revolutionary”. In: *Freedom and the arts – Essays on music and literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2012, p. 190.

47 Ver: HOWAT, Roy. “Chopin’s influence on the fin de siècle and beyond”. In: *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 246-83.

48 Cf. ROSEN, Charles. “Frédéric Chopin, reactionary and revolutionary”. Op. cit., p. 191.

mesma nota enquanto a harmonia vai alterando-a através de lentos deslizamentos cromáticos. Lorenzo Mammi identifica também uma possível relação entre a célula geradora do *Estudo* opus 10 número 6 e a célula obsessiva do “Retrato em branco e preto”.⁴⁹

Mais que isso, a relação de Chopin com a música brasileira nos devolve à nossa questão inicial, à da combinação do apelo instantâneo com a complexidade de linguagem, do popular com o “esotérico”. Mário de Andrade observava exatamente esse paradoxo em Ernesto Nazareth, dado o fato intrigante de ser ele ao mesmo tempo o mais sedutor e o mais consistente compositor popular de sua época.⁵⁰ A observação pode ser estendida, em larga margem, a Tom Jobim, cuja obra de ampla repercussão se faz não obstante o seu requinte melódico-harmônico, seu caráter escapadão e modulante, sua concepção de forma como desenvolvimento sutil de motivos para além dos padrões de repetição da canção popular de mercado. “Quando o acusavam de americanizado”, Jobim “dizia-se influenciado por Chopin, ‘como Nazareth’”.⁵¹ No canto de João Gilberto, por sua vez, que “trabalha sobre um repertório tonal popular ‘comum’, mas através de uma rede precisa de nuances mínimas em múltiplos níveis (entoativos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, contraponto voz / instrumento)”, reencontramos o enigma da música a um tempo “superficial” e “profunda”.⁵²

Podemos dizer que, entre esses artistas da música popular brasileira, vigorou algo daquela condição singular vivida por Chopin na primeira metade do século XIX, quando circulou pelo campo do emergente mercado musical negociando intimamente com ele um lugar à parte, exigente, profundo e sem data.

A palavra *singularidade* recobre semanticamente a percepção latente em todos os comentadores que passaram por aqui, de Gide a Rosen, de Schumann a Carpeaux, de Liszt a Nietzsche. Heine, crítico implacável e ferino de seus contemporâneos, preservou Chopin num lugar único e à parte. Não seria fácil reconhecer num outro artista, músico ou não, o mesmo tipo de perfil. Poderíamos dizer que tamanha singularidade é romântica, mas, como vimos, o romantismo chopiniano também é singular.

49 MAMMI, Lorenzo. “Prefácio”, *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002, p. 15.

50 Ver: ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazareth”. In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963, p. 121-30. Cacá Machado desenvolveu amplamente esse tema em *O enigma do homem célebre – Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

51 João Máximo, baseado em entrevista concedida a ele por Tom Jobim, para a série “Vinicius, música, poesia e paixão”, Rádio Cultura de São Paulo, 1993-1994.

52 WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 226 nota 42.

Em último caso, ouçamos a *Barcarola* opus 60, obra-prima tardia de Chopin, na interpretação de Martha Argerich jovem. Raras vezes a pulsação em música, entre o *primo canto* e o canto do cisne, chegou a esse ponto supremo de flutuação.⁵³

José Miguel Wisnik é músico, compositor e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. É autor de *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (Companhia das Letras, 2008); *Machado maxixe: o caso Pestana* (PubliFolha, 2008); *Sem receita – ensaios e canções* (PubliFolha, 2004); *O som e o sentido* (Companhia das Letras, 1989); *O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22* (Duas Cidades, 1977); entre outros. Publicou artigos nos livros coletivos *Os sentidos da paixão*, *O olhar e Ética* (Companhia das Letras, 1987, 1988 e 1992) e em *Livro de partituras* (Gryphus, 2004).

53 Martha Argerich, “Barcarole Fis-dur opus 60”, *Début recital*, Deutsche Grammophon/Polygram. Algumas indicações discográficas sobre as demais obras citadas, que ressaltam, para mim, entre as incontáveis possibilidades existentes: Maurizio Pollini, *Chopin Etudes*, Deutsche Grammophon; Nelson Freire, *Chopin (Études, op. 10)* e *Chopin (Études op. 25)*, Decca; Evgeny Kissin, *Chopin (24 Preludes op. 28)*, BMG; Antonio Guedes Barbosa, *As 51 Mazurcas*, Kuarup Discos.