

## **Elisabete M. de Sousa**

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

### **O corpo do virtuoso: quando apresentar é representar**

Ever since the beginning of the era of the virtuosos, the body of the virtuoso musician was seen as the dynamic embodiment of music. Franz Liszt (1811-1886), as pianist, and Hector Berlioz (1803-1866), as conductor, presented the highest qualities of the virtuoso musician, and, consequently, they were depicted and described as representatives of the highest fidelity to the musical art, all the more so, since they both were composers and thus presented their own compositions to the public, as performers of a single-voiced instrument (the piano) and of a multi-voiced instrument (the orchestra). The illustrations used are common examples of contemporary iconography and clearly show how in the body of the artist the work as professional musician conflates with his own temperament and character due to the redemptive and transforming power of music, a process that results in transfiguration of the artist during performance.

Keywords: virtuoso, virtuosity, body, iconography, H. Berlioz, N. Paganini, F. Liszt

O virtuoso é consensualmente definido como o músico que se apresenta em palco demonstrando uma técnica perfeita de acordo com todos os recursos oferecidos pelo instrumento. Surge, assim, como epítome de um domínio que lhe permite atingir um desempenho qualificável como excelente em composições musicais muitíssimo exigentes. Com efeito, estas são preferencialmente complexas e inovadoras do ponto de vista compositivo, tanto no grau de dificuldade na execução de determinados trechos em particular como na interpretação da tessitura musical no seu todo.

No início do século dezoito, o uso dos termos “virtuoso” e “virtuosismo” surgiu associado à ideia de fidelidade à “virtude” de que a arte, em si, seria portadora, uma virtude que, por sua vez, se revela fecunda pois gera no músico a capacidade de cultivar um talento tido como dádiva divina concedida apenas a alguns. Atente-se nesta entrada do dicionário de música de Sébastien de Brossard de 1703:

*Virtu.* Em italiano significa não só esse hábito da alma que nos torna agradáveis a Deus e nos faz agir segundo as regras da razão certa; mas também esta *Superioridade de génio, de conduta ou de habilidade* que nos leva a sobressair quer na *Teoria* quer na *Prática* das belas artes, acima dos que se aplicam tão bem quanto nós. É daí que os italianos formaram os adjetivos *VIRTUOSO*, ou *VIRTUDIOSO*, no feminino *Virtuosa*, do qual fazem até bastantes vezes substantivos para nomear ou elogiar aqueles a quem a providência quis por bem dar esta *excelência* ou esta *superioridade*. Assim, para eles, um *Pintor* excelente, um *Arquitecto* hábil, etc., é um *Virtuoso*; mas eles dão mais comumente e mais especialmente este belo Epíteto aos *Músicos* excelentes, e entre estes, mais aos que se aplicam na *Teoria* ou na *composição* de música do que aos que sobressaem nas outras Artes, sendo assim que, na sua língua, dizer simplesmente que um homem é um *Virtuoso* é quase sempre dizer que é um *Músico excelente*.<sup>1</sup>

Génio e recursos técnicos muito acima dos atingidos pela maioria de outros artistas tornam-se assim indicadores de virtuosismo com especial incidência no campo da dança e da música. Enquanto artes performativas, a dança e a música permitem uma simultaneidade de apresentação e de representação da obra de arte em execução, potenciadas pela circunstância de, por inerência, a obra de arte ser conjuntamente perceptível pela visão e pela audição. É este ponto de vista que preside aos comentários e à teoria avançada por Søren Kierkegaard (1813-1855) no capítulo intitulado “Os estádios erótico-musicais ou o erótico-musical”, que desenvolve uma extensa análise da capacidade expressiva da música, em torno da ópera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, propondo uma teoria da imediaticidade da linguagem musical, uma questão por

---

<sup>1</sup> Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 248-249.

mim abordada em diversas ocasiões, designadamente recorrendo a uma análise comparativa com a teorização de Richard Wagner (1813-1883).<sup>2</sup>

Ao longo do período romântico, as descrições e comentários sobre o desempenho dos virtuosos mostram o artista como corporização da virtude da arte que domina, e a execução virtuosística como sendo a única que permite o surgimento do entusiasmo no público, o que curiosamente exclui, pela prática, o juízo estético de qualidades inerentes ao objecto artístico, o qual, por mais excelente que seja a sua qualidade, só é perceptível aos olhos e ouvidos do espectador através de uma apresentação que atinja uma excelência equiparável. Quando o artista que se anuncia como virtuoso não corresponde a estes critérios, é duplamente penalizado pela crítica e pelo público, pois, para além de ter sido infiel à virtude da arte, impossibilitou a sincronia total entre apresentação e representação do músico e da obra por si executada e entre percepção visual e auditiva por parte da audiência, além de ter ficado longe de criar entusiasmo e menos ainda de possibilitar um qualquer juízo estético por parte do espectador que de facto se desinteressa da música e do músico.

A iconografia que acompanhou o percurso dos grandes virtuosos ilustra esse fenómeno da *performance* musical através de imagens nas quais os virtuosos dão literalmente corpo à virtude musical de que foram cultivadores exímios, materializando assim a imediaticidade da linguagem musical, essa capacidade de apresentação e representação simultâneas comentada por Kierkegaard. Numa época em que a música é tida como a mais sublime das artes, os muitos desenhos e litografias que os retratam deixam igualmente transparecer a ideia de que a música possui um poder magnetizante que emana do corpo do virtuoso.

Antes de passar a comentar alguma desta iconografia, gostaria de destacar brevemente alguns aspectos da crítica oitocentista ao fenómeno do virtuoso da pena do próprio Franz Liszt (1811-1886) e de Hector Berlioz (1803-1869). Em *Sur Paganini à propos de sa mort* (1840), Liszt sublinha a ideia da virtude da arte e defende que a obrigação do génio é precisamente não ceder ao populismo fácil. Repudia assim a apresentação e a representação da música como algo demoníaco, fruto

---

<sup>2</sup> Sousa, “Sobre a Música e a Palavra em Kierkegaard e Wagner,” 26-36.

de dons obscuros, através da ocultação da sua elaborada técnica, pois Niccòlo Paganini (1782-1840) pouco publicou em vida, em vez da demonstração clara dos profundos conhecimentos que possuía sobre os recursos do violino e da inovadora exploração compositiva por ele empreendida:<sup>3</sup>

Que o artista do futuro renuncie, pois, convictamente, a esse papel egoísta e vão de que Paganini foi, pensamo-lo nós, um último exemplo ilustre; que ele coloque o seu objectivo não em si próprio, mas fora de si próprio, que o virtuosismo seja para ele um meio, e não um fim; que ele se lembre sempre que tanto quanto a nobreza e mais ainda do que a nobreza: *GÉNIE OBLIGE*.<sup>4</sup>

Na sexta *soirée* de *Soirées de l'orchestre* (1852), na secção intitulada “Estudo astronómico,”<sup>5</sup> Berlioz oferece-nos um guia prático para tenores, semeado de diatribes contra os excessos de algumas das vedetas dos palcos de ópera do seu tempo, cuja interpretação virtuosística acumulava bárbaras infidelidades à partitura para exibição gratuita das suas faculdades vocais. E na décima sexta *soirée*, Berlioz denomina como “pesadelo musical” os concertos que incluam peças soltas e excertos de obras de todos os géneros com a única finalidade de salientar o virtuosismo dos intérpretes.<sup>6</sup> Possuidor de grande talento literário, Berlioz publicou várias novelas musicais; entre elas, conta-se *Euphonia, ou la ville musicale*, vinda a lume em oito partes na *Gazette Musicale*,<sup>7</sup> na qual se retrata o compositor como senhor absoluto de um meio musical todo ele permeado e permeável ao entusiasmo. Dentro de um enredo repleto de traições amorosas e musicais que

---

<sup>3</sup> Roeder enumera muitos dos segredos de Paganini, que se relacionam com a exploração simultânea de técnicas de composição e de execução, entre outros, a *scordatura* (a afinação das cordas meio tom acima do habitual), a produção de harmonias com dupla paragem, o *pizzicato* com a mão esquerda, o uso do arco em ricochete e o uso de uma só corda compensado com um maior trabalho da mão esquerda. Roeder, *A History of the Concerto*, 233-239.

<sup>4</sup> Liszt, *Artiste et Société*, 258. A formatação é da responsabilidade do autor.

<sup>5</sup> Berlioz, *Les Soirées de l'Orchestre*, 91-104.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 239-245.

<sup>7</sup> Publicação na *Gazette Musicale* em 18 e 25 de Fevereiro, 3, 17 e 24 de Março, 28 de Abril, 2 de Junho e 28 de Julho de 1844.

decorre num contexto semi-fantástico tão típico também das novelas musicais de W.H. Wackenroder e de E.T.A. Hoffmann, Euphonia é uma cidade absolutamente dedicada à celebração da música onde todos os habitantes exercem profissões musicais – são instrumentistas ou coristas, fabricantes de instrumentos musicais ou músicos, maestros ou organizadores do festival anual dedicado a Gluck, compositor que Berlioz muitíssimo admirava. No final da novela, o amor é vencido pelo ciúme e pela vingança e Euphonia emudece para sempre após uma rocambolesca carnificina encetada por um piano gigantesco que destrona a orquestra, ao mesmo tempo que acompanha os que dançam num pavilhão de jardim, cujo som dantesco acaba por esmagar e trucidar física, emocional e musicalmente, os profanadores da fidelidade ao amor e à música orquestral de Gluck que sempre reinara em Euphonia.

O entusiasmo exuberante por Liszt é indissociável do seu êxito triunfal e da recepção recebida durante as dez semanas de concertos em Berlim, entre o final de Dezembro de 1841 e o início de Março de 1842, e que passou à história como a primeira manifestação de histeria colectiva em torno de um ícone musical.<sup>8</sup> Transversal a todas as camadas sociais, a *Lisztomanie* contagiou reis e príncipes, académicos e jornalistas, críticos musicais e caricaturistas, e deu lugar a comportamentos, quer do público feminino quer de representantes de instituições, que J. Deaville classifica como sendo o marco inaugural da mitificação do artista e que recentemente D. Gooley em *The Virtuoso Liszt* analisou como um fenómeno de massas idêntico à idolatria por Napoleão, decorrente de um contexto típico de uma sociedade militarista e reprimida. Heinrich Heine, que cunhou o próprio termo *Lisztomanie*, foi um observador atento da adesão apaixonada do público e deixou-nos descrições portentosas que nos permitem avaliar o impacto da presença em palco destes músicos. Na impossibilidade prática de poder analisar pormenorizadamente passos das suas crónicas, escolhi três excertos paradigmáticos para epígrafe das secções dedicadas à apresentação de alguns recortes iconográficos sobre Paganini, Liszt e Berlioz, os quais ilustram o meu propósito neste artigo, ao mesmo tempo que nos permitem avaliar o ambiente musical e o impacto das figuras aqui apresentadas.

---

<sup>8</sup> Deaville, “The Making of a Myth: Liszt, the Press, and Virtuosity,” 181-195.

## NICCOLO PAGANINI

Mas por fim, no palco, surgiu à luz uma figura escura que parecia ter-se erguido do mundo dos mortos (...). Nas curvaturas angulosas do seu corpo, encerrava-se um horripilante madeiramento e simultaneamente algo de estupidamente animalesco que, diante destes salamaleques, haveria de nos dar uma estranha vontade de rir; mas o rosto dele, que por via da ofuscante iluminação da orquestra parecia ainda mais branco, como um cadáver, tinha a seguir algo tão suplicante, algo tão imbecilmente humilde que a nossa vontade de rir via-se aniquilada por uma medonha compaixão. (...) Será este olhar suplicante o de um moribundo ou espreitará atrás dele a chacota de um astuto agiota? Será um ser vivo que foi apanhado pela morte e que, como se fosse um lutador agonizante, tem de divertir o público na arena da arte com os seus espasmos? Ou será ele um morto que se ergueu do túmulo, um vampiro com o violino, que se não nos suga o sangue do coração, de qualquer modo nos suga o dinheiro da carteira?<sup>9</sup>

Com Paganini, tal como nos casos de Liszt e de Berlioz, depois de lermos as descrições vívidas de Heine, não podemos deixar de pensar que na raiz do imaginário dos melómanos desta época estão estas suas descrições. E podemos até perguntarmo-nos qual das imagens, se a imagem visual ou a verbal, terá surgido primeiro e contribuído mais decisivamente para a ideia de virtuoso como corporização da música. Paganini nada fez para contrariar os rumores que circulavam acerca de um pacto com o diabo que explicaria, por exemplo, a execução de peças numa só corda do violino. Bem ao invés, o modo como se apresentava em palco evocava uma figura demoníaca. Num palco obscurecido, vestido de negro,<sup>10</sup> a tocar como se fosse uma figura endiabrada, parecia ter o diabo no corpo.

---

<sup>9</sup> “Florentinische Nächte” de 1836 publicado em alemão no periódico *Morgenblatt* a 6 e 16 de Abril e a 12 e 18 de Maio. Em francês, a 15 de Abril e 1 de Maio de 1836 em *Salon de 1836* e em 1837 na *Revue des Deux Mondes*. In *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Düsseldorf Ausgabe, Bd. V; “Florentinische Nächte,” 197-250; “Les nuits florentines,” 322-361.

<sup>10</sup> Entre as pinturas e litografias mais conhecidas de N. Paganini, contam-se o desenho de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), o quadro de 1831 de Eugène Delacroix (1798-1863) e a silhueta datada de 1832 da autoria de Augustin Amant Édouart (1789-1861).

A dança dos esqueletos que rodopiam ao som do violino de Paganini, visível na Figura 1, representa o sobrenatural que está presente, por um lado, na técnica virtuosística do violinista e, por outro, na força expressiva emanada de uma peça cuja tessitura seja de elevada e exigente complexidade. Todavia, a descida ao mundo do além e os poderes sobrenaturais da música e dos músicos que acompanham a música desde Orfeu e Eurídice tiveram um outro momento alto cerca de um século antes do aparecimento de Paganini. Giuseppe Tartini (1692-1770), autor da sonata para violino em sol menor, mais conhecida por *Il trillo del diavolo*, já explicara a génese desta obra de complexa dificuldade técnica como sendo fruto de um pacto com o demónio. De acordo com o seu próprio relato,<sup>11</sup> o compositor, em sonhos, fez um pacto com o diabo que nesse sonho tocou no violino de maneira sublime uma peça extremamente difícil. Uma vez acordado, sob o efeito de uma inspiração transcendental a partir do encontro com o génio do mal, Tartini compôs a sonata que, confessou, era a sua melhor composição, ficando porém muito atrás do que ouvira nesse encontro onírico com o demónio.



Figura 1. Caricatura de J.P. Leyser para ilustrar um concerto em Viena.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cf. Pougín, *Violon, les Violonistes et la Musique de Violon du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle*, 106-107.

<sup>12</sup> <https://www.alamy.com/stock-image-paganini-niccolo-by-j-p-lyser-caption-reads-paganini-der-heren-meister-164175232.html>

A designação do violinista como Orfeu moderno pode até ser mais erudita, mas acaba por torná-lo representante da música enquanto arte capaz de ligar o mundo dos vivos ao mundo dos mortos.



Figura 2. Litografia de Richard Lane, 1831.<sup>13</sup>

## **FRANZ LISZT**

De facto, à excepção deste único [Chopin], todos os outros pianistas que este ano ouvimos em inúmeros concertos mais não são do que pianistas [tocadores de piano], e brilham por via da agilidade com que manuseiam o madeiro encordado; com Liszt, ao invés, já não se pensa mais numa dificuldade ultrapassada; o piano desaparece e a música manifesta-se. A este respeito, da última vez que o ouvimos,

<sup>13</sup> Retrato de Niccolò Paganini para ilustrar a secção 'The Modern Orpheus ... to be continued' Opera House, June, 3<sup>rd</sup>, 1831. Litografia de Richard Lane, publicada por Thomas McLean em Londres a 10 de Junho de 1831.



Liszt fez o mais extraordinário progresso. Com este avanço, ele transmite uma quietude da qual antes sentíramos falta. Quando antigamente, por exemplo, ele tocava no pianoforte uma trovoadas, víamos os relâmpagos brilharem no seu próprio rosto, os membros a tremerem como se fosse da ventania, e as longas madeixas de cabelo pingavam, por assim dizer, por conta da bátega representada. Quando ele agora toca igualmente uma trovoadas das fortíssimas, também ainda se eleva acima dela, tal como o viajante que fica de pé no cume alpino enquanto troveja no vale: as nuvens jazem bem abaixo dele, os raios contorcem-se aos seus pés como serpentes, a cabeça ergue-a ele sorrindo no puro éter.<sup>14</sup>

A imagística que rodeia Liszt introduz um outro patamar na dimensão órfica da música. A descrição de Heine une o demoníaco ao sublime e ao espanto. No corpo do virtuoso surgem agora planos sobrepostos, desde marcas físicas, com particular relevo para as mãos que o distinguem de todos os outros pianistas, a uma gestualidade do corpo que denota a presença de um poder quase sobrenatural ou pelo menos superior ao comum dos mortais. L. Kramer<sup>15</sup> aprofunda demoradamente esta natureza simultaneamente demoníaca e sublime, quer no plano da recepção das audiências, relacionando o aumento exponencial de espectáculos musicais com o facto de o público privilegiar cada vez mais a visualização do artista e da obra de arte, quer na construção da subjectividade tanto dos artistas como dos seus próprios públicos. Como explicação para a *Lisztomanie*, Kramer adianta que o excesso visual da imagem pública de Liszt resultaria de um genuíno virtuosismo técnico combinado com um magnetismo sexual, comparável ao de um *Bal Musard*,<sup>16</sup> um outro espectáculo contemporâneo que arrastava multidões. Em palco, Liszt seria a figuração do demoníaco, do erótico, do ritmo frenético dos corpos ao compasso da música de dança num só corpo e num só instrumento, o que deixaria o público sob o efeito

---

<sup>14</sup> Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. XIII/I, 125.

<sup>15</sup> Kramer, “Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere: Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment,” 68-99.

<sup>16</sup> Kramer descreve sucintamente os bailes promovidos por Philippe Musard (1792-1859), que chegavam a reunir mais de dois mil participantes dançando ao som de valsas e de uma forma primitiva de *cancan* a seu belo prazer, num misto de baile e de espectáculo de *music-hall*.

hipnótico da música que executava.<sup>17</sup> Relembro ainda que, em Liszt, a transcrição de outros compositores é também acompanhada da transcrição de si próprio, ou seja, numerosas peças possuem versões para piano a duas e a quatro mãos ou para dois pianos. Deste modo, a sua obra surge simultaneamente como apresentação de si mesmo como compositor e como representação de outros compositores, quer no suporte material da partitura, quer em imagem visual e sonora durante um recital. No momento em que actuava em palco, Liszt apresentava-se assim como compositor, como intérprete, crítico e divulgador de outro compositor, e como virtuoso, ao mesmo tempo que representava as ideias musicais dos compositores que transcrevia, com um grau de excelência unanimemente reconhecido na época.

Atente-se, nesta imagem de 1845,<sup>18</sup> à semelhança entre o corpo de Liszt e o de Paganini na efigie negra e na magreza quase esquelética, como se Liszt fosse o Paganini do piano, destacando-se agora nas mãos e a cortina de cabelo descrita por Heine.



**Figura 3.** Caricatura de 1845, litografia anónima, Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris.

<sup>17</sup> Kramer, “Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere: Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment,” 69; 83f.

<sup>18</sup> Figura 3.

Esta estampa anónima francesa, de 1847, capta bem o efeito arrebatador da música que se funde com a sedução erótica irradiada pelo pianista.



**Figura 4.** Caricatura de Liszt, publicada em “Das Liszt-ge Berlin”, no segundo caderno de *Berliner Witze* (A. Eyssenhardt, 1842).

Uma das vinhetas mais conhecida, originalmente publicada no jornal húngaro *Borsszem Jankó* em Abril de 1873 e dois anos mais tarde amplamente difundida no *The Musical World*,<sup>19</sup> revela dois aspectos dignos de nota: nos olhos e na memória do público, o *daimon* de Liszt, no fim da sua carreira e praticamente já afastado dos palcos, é tão visível quanto no auge da *Lisztomanie*, designadamente em Berlim em 1841-1842. E a expressividade do rosto do músico, aliada à gestualidade das mãos e braços e à postura, consagra ainda a natureza sobrenatural do seu virtuosismo e da própria música. Nesta sequência, o efeito da música torna-se visível nas expressões que sucessivamente reconfiguram o rosto do músico revelando a relação com o público ou o seu estado de espírito durante a *performance*: beatitude ou arrebatamento, uma recordação sublimada em música ou uma outra mais nostálgica de pendor literário,

<sup>19</sup> Cf. Vol. 53 (1875), 45-48.

mas também auto-biográfico, por remeter para as próprias composições lisztianas, ou a fruição do exercício da sua própria arte e uma possessão quase demoníaca. As próprias legendas deixam-nos perceber como em Liszt a excelência é aliada da modéstia, quando a atenção pedida permite o silêncio do recolhimento nos olhos fechados, que dá lugar à beatitude transmitida na própria música e no deleite de quem o escuta; e como a recordação sublimada da intensidade de relacionamentos de amor e de amizade preside à concomitante transmissão dessa recordação de obras e autores maiores, que aumentam de intensidade em proporção directa com a exuberância da gestualidade.



He appears with the smile of conscious superiority, tempered by the modesty of his garment (as abbé). Tremendous applause.



The first chord—R-r-r-rum!—Looking back, as if to say: 'Attention,—I now begin!'



With eyes closed, as if playing only to himself. Festive vibration of the strings.



Pianissimo. Saint Assisi Liszt speaks to the birds.—His face brightens with holy light.



Chopin, George Sand, Reminiscence, Sweet youth, Moonlight, Fragrance and Love.



Hamlet's broodings; Faust's struggles. Deep silence. The very whisper becomes a sigh.



Figura 5. Vinheta inicialmente publicada em *Borsszem Jankó* em Abril de 1873 e em 1875 em *The Musical World*

A fazer fé em relatos de exibições de Liszt na fase tardia da sua vida, perdida irreversivelmente a beleza e a atracção sexual da juventude, Liszt continuou a ser o virtuoso capaz de uma performance arrebatadora em todos os sentidos e de todos os sentidos. Neste relato de 1879, um dos frequentadores do círculo de Liszt de Budapeste conta-nos que o músico não suportava ver pianos fechados e que a maneira mais simples de o fazer tocar consistia em fechar à chave o piano da sala onde seria recebido. Liszt aproximar-se-ia, tentaria abrir o piano, alguém iria buscar de imediato a chave e os afortunados que aí estivessem presentes escutariam como “sob as suas mãos as cordas do piano se transformariam na voz humana ou numa orquestra completa”:<sup>20</sup>

‘A Fantasia de *Don Giovanni!* A Fantasia de *Don Giovanni!*’ (...) a única coisa de que me recordo é de o motivo de *Fin ch’han dal vino, calda la testa* regressar e voltar a regressar, a música a tornar-se cada vez mais louca, cada vez mais orgiástica e demoníaca, e os homens, de copo na mão, erguerem-se da mesa e rodearem o intérprete, e de que no final Liszt, tão excitado como todos nós, se levantou do piano e meio a rir, meio zangado, desabafou: ‘*Il ne me faut pas faire*

<sup>20</sup> Williams, *Portrait of Liszt, by Himself and His Contemporaries*, 564.

*jouer ces sortes de choses là! Je ne devais pas me faire entraîner! Mais enfin - c'est fait!* ('Não me deviam obrigar a tocar este tipo de coisas! Não devia ter consentido que me convencessem! Mas o que está feito, está feito!').<sup>21</sup>

## **HECTOR BERLIOZ**

*A tout seigneur tout honneur.* Começamos hoje com Berlioz, cujo primeiro concerto abriu a *saison* musical e que, por assim dizer, pôde ser considerado como abertura da mesma. As peças mais ou menos novas que aqui foram trazidas ao público, acolheram o merecido aplauso e mesmo os ânimos mais indolentes deixaram-se arrebatar pelo poder do génio que em todas as criações do grande mestre se declara. Eis-nos diante de um adejo que não denuncia um vulgar pássaro cantor; trata-se de um colossal rouxinol, um rouxinol sabiá com tamanho de águia, como as que devem ter existido no mundo primitivo. Sim, a música berlioziana, para mim, tem acima de tudo algo do mundo primitivo, senão mesmo pré-diluviano, e leva-me a pensar em espécies já extintas, em reis e pecados assombrosos, em cúmulo de improbabilidades, na Babilónia, nos jardins suspensos de Semiramis, em Nínive, nas maravilhas de Mizraim, como as que vemos nas pinturas do inglês Martin.<sup>22</sup>

A iconografia berlioziana, maioritariamente francesa, cultiva abundantemente a ideia de um génio criador cuja anatomia sai fora dos padrões de representação da figura humana. O corpo de Berlioz surge igualmente como um caso de simbiose virtuosística entre ser músico e ser crítico, ou entre ser maestro e teorizador musical. Ao longo da vida, Berlioz foi músico e crítico musical. Esta actividade, que desde cedo lhe permitiu a subsistência, acabaria por se estender até quase à sua morte, podendo dizer-se que numa mão segurou a batuta e deixou em partitura o seu génio musical e, com a outra, redigiu inúmeras peças de crítica musical, como aliás é representado em alguma iconografia da época.

A representação mais frequente de Berlioz é como homem-orquestra em imagens que sublinham a dimensão excessiva das orquestras e dos

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>22</sup> Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. XIV/I, 127f.

coros que dirigiu ou o uso dos metais ou as inovações que introduziu como maestro. Entre as menos agressivas, destaca-se o desenho de Gustave Doré,<sup>23</sup> com o maestro, em posição de bailarino, a dirigir uma imensidão de vozes cantadas por rostos grotescos.



Figura 6. Gustave Doré, 1850.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Figura 6.

<sup>24</sup> Publicado no periódico *Journal pour rire*, a 27 de Junho de 1850.

Na litografia<sup>25</sup> seguinte, o traço corrosivo de Grandville reitera a afirmação de Berlioz no *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Op. 10 (1843), ao afirmar que “todo o corpo sonoro tornado obra pelo compositor é um instrumento de música”.<sup>26</sup>



Figura 7. Litografia de Grandville, 1845.<sup>27</sup>

Nas litografias de Étienne Carjat, por exemplo, o reconhecimento do génio de Berlioz enquanto maestro e teorizador é visível na cabeça sobredimensionada, surgindo a par de uma certa perplexidade pelo facto Berlioz ter dado voz a instrumentos considerados menores, como a campainha, ou por ter radicalmente transformado o papel reservado aos trombones,<sup>28</sup> cujo número, na figura 8, aparece tão sobredimensionado quanto a cabeça do compositor nas litografias de Carjat.

---

<sup>25</sup> Figura 7.

<sup>26</sup> Berlioz, *De l'instrumentation*, 21.

<sup>27</sup> Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), litografia publicada no periódico *L'Illustration*, a 15 de Novembro de 1845.

<sup>28</sup> Figura 8.



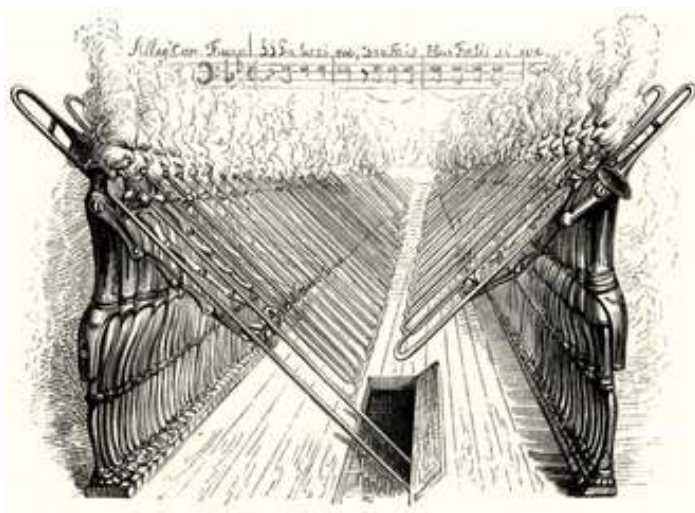


Figura 8 – Grandville, *Mélodie pour 200 Trombones*, 1844.<sup>29</sup>

Cabe aliás lembrar que, no tratado, a personificação é a figura literária preferida para caracterizar o timbre e a capacidade expressiva dos diversos instrumentos, em função dos recursos de que dispõem para modalizar os efeitos introduzidos pela melodia, pela harmonia e pelo ritmo. Abundam as metáforas antropomórficas, tal como na recomendação do uso da árvore de campainhas pois este instrumento “pode apenas sacudir a sua cabeleira sonora a intervalos espaçadamente colocados”.<sup>30</sup> Ao clarinete, reservou Berlioz os atributos de uma voz feminina, e a trompas, trompetes e trombones, os atributos de uma voz masculina.

O desenho seguinte, de Etienne Carjat<sup>31</sup> é, para mim, entre todos os que compôs de Berlioz, aquele que melhor o identifica como uma simbiose indivisível de todas as componentes da sua actividade criadora. O génio de Berlioz está novamente representado por uma cabeça sobredimensionada, mas dos instrumentos musicais, que ganharam uma nova autonomia e protagonismo através da teoria de instrumentação do maestro e compositor, saem agora os nomes das obras musicais por ele

<sup>29</sup> *Mélodie pour 200 Trombones*, publicada em 1844, no periódico *Un autre Monde*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 22; 142.

<sup>31</sup> Figura 9.

compostas, tão únicas e irrepetíveis como a simbiose de virtuosismos que no músico francês confluem, tornando-se, assim, a grandeza do seu génio tão digna de admiração quanto a grandeza dessas mesmas obras e da sua teoria de orquestração e de instrumentação.



**Figura 9.** Etienne Carjat, 1858.<sup>32</sup>

Fica pois aberto o caminho para a imortalização do músico e da música por si criada e, dessa forma, também para a consagração da música como a arte de todas as artes. Gradualmente, o corpo do compositor dará lugar aos nomes das obras e aos heróis e heroínas que nelas imortalizou, tal como acontece nesta outra litografia de Carjat,<sup>33</sup> na qual se representa a vida do génio criador através das próprias obras inscritas na lápide.

---

<sup>32</sup> Litografia de 1858, do acervo do Musée du Louvre, a partir de uma anterior versão publicada no periódico *Diogène* a 1 de Fevereiro de 1857.

<sup>33</sup> Figura 10.



Figura 10. Litografia de Etienne Carjat, 1863.<sup>34</sup>

Na litografia de 1875 de Fantin-Latour (1836-1904),<sup>35</sup> concebida nove anos após a morte do músico, representa-se uma visão lúcida da fantasia literário-musical na base do poder criador do compositor. No lugar do corpo do músico, surge uma galeria das personagens femininas que protagonizam várias obras do compositor, libertas do contexto poético-dramático de origem, a par de Clio, a musa da história e da criatividade, que personificam agora a expressividade dramática da linguagem musical berlioziana.

---

<sup>34</sup> Litografia publicada no periódico *Le Boulevard*.

<sup>35</sup> Figura 11.



Figura 11. Litografia de Fantin-Latour, 1875.<sup>36</sup>

Ouçamos alguns excertos da descrição do próprio pintor, ao jeito de epitáfio, rico em símbolos decadentistas:

Ao fundo, um quadro (mármore branco) com o nome de Berlioz inscrito (...); um anjo (da oratória *L'Enfance du Christ*) segura uma grinalda e termina a ornamentação; (...) é um túmulo apoteótico (...) Insisto, todavia, no lado fúnebre (...) colocando um grande cipreste sombrio e, em baixo, numa penumbra triste, a Música em lágrimas segurando a lira com uma veste preta (...) Clio, a musa que repete as ações dos homens e dos feitos célebres (...), com uma mão aponta para o túmulo e para o nome de Berlioz, e na outra segura um rolo onde se inscrevem os nomes das suas obras mais belas, as últimas [*Harold; Roméo et*

<sup>36</sup> Para a reprodução da gravura e texto explicativo, cf. *Télérama Hors-Série: Berlioz, l'homme-orchestre* Paris: 2003, p. 47, e AAVV, *Berlioz, La Voix du Romantisme*, Paris: BNF/Fayard, 2003, 97.

*Juliette; La Damnation de Faust, Les Troyens*]; a seus pés, um clarim (...); atrás dela, Marguerite (...) tece uma coroa de folhas (é a Marguerite de *La Damnation de Faust*) que parece querer arrancar do túmulo (...); surge atrás dela Dido (dos *Troyens*) que chega com o ramo de ouro de Virgílio para o depor, vestida de rainha (...). À frente, Juliette e Roméo (da sinfonia *Roméo et Juliette*), Juliette (...) parece querer libertar-se de Roméo por uns instantes. Roméo parece querer prendê-la. (...) Em primeiro plano, um homem moderno, um admirador, aproxima-se com uma coroa...

Fantin-Latour imortaliza Berlioz através da representação de grandes figuras da tradição literária ocidental que Berlioz havia recriado em composições de carácter único e inconfundível. Essas figuras passam agora a fazer parte da mitologia berlioziana e as que antes pertenciam quase exclusivamente a um universo literário passam agora a fazer parte também do universo musical e vice-versa, com a particularidade de nessa mitologia se incluir o próprio público. E a celebração da *poiesis* literário-musical de Berlioz é portadora de um poder que só os imortais detêm: o de deixar uma marca indelével em outras artes, disso fazendo prova a própria litografia.

### Referências bibliográficas

AAVV. *Berlioz, La Voix du Romantisme*. Paris: BNF/Fayard, 2003.

Berlioz, Hector. *Les Soirées de l'Orchestre*. Paris: Gründ, 1968.

———. *De l'instrumentation*. Paris: Le Castor Astral, 1994.

Brossard, Sébastien de. *Dictionnaire de Musique*. Paris, 1703.

Deaville, James. "The Making of a Myth: Liszt, the Press, and Virtuosity." Michael Saffle, James Deaville (eds.), *Analecta Lisztiana II, New Light on Liszt and his Music, Essays in Honour of Alan Walker's 65<sup>th</sup> Birthday*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997.

Gooley, Dana. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Düsseldorf: Ausgabe, s.d.

- Kierkegaard, Søren. “Os Estádios Eróticos Imediatos ou o Erótico-Musical.” *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte*. tradução, introdução e notas de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D’Água, 2013.
- Kramer, Lawrence. “Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere: Sight and Sound in the Rise of Mass Entertainment.” *Musical Meaning, Toward a Critical History*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- Liszt, Franz. *Artiste et Société*. Édition des textes en français, réunis, présentés et annotés par Rémy Stricker. Paris: Harmoniques, Flammarion, 1995.
- Pougin, Arthur. *Violon, les Violonistes et la Musique de Violon du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fischbacher, 1924.
- Roeder, Michael Thomas. *Artiste et Société A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.
- Sousa, Elisabete M. “Sobre a Música e a Palavra em Kierkegaard e Wagner”. *Textos e Pretextos*, 18, Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas.
- Télérama Hors-Série: Berlioz, l’homme-orchestre*. Paris: 2003.
- Williams, Adrian. *Portrait of Liszt, by Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1990.