

Notas sobre o músico balzaquiano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

Luigi Brandão

UEMG

guitar.luigi@gmail.com

Cláudia Araújo Garcia

UEMG

claudia.garcia@uemg.br

Resumo. Comentamos aqui duas novelas de Honoré de Balzac nas quais músicos figuram como personagens centrais para a trama, quais sejam, *Gambara* e *Massimilla Doni*. Colocamos em evidência temas caros para uma reflexão sobre o imaginário literário do músico no século XIX, procurando, sempre que possível, remeter tais questões à interpretação musical, que é o interesse central da pesquisa. Destacamos o imaginário romântico que permeia as falas das personagens, marcando a música como nova forma de arte, o compositor como gênio inspirado e muitas vezes mal compreendido, e o intérprete como um intermediário muitas vezes indesejado, mas também ocasionalmente reconhecido como grande artista. Procuramos trabalhar com as temáticas que Balzac expõe, *mutatis mutandis*, em ambas as novelas, que são as consequências deletérias do desequilíbrio entre razão e emoção para o ofício do artista e a improdutividade de uma idealização excessiva por parte do criador.

Palavras-chave. O músico na literatura, Honoré de Balzac, o romantismo e as artes, o binômio composição-interpretação.

Remarks on the Musician in two of Balzac's Novels

Abstract. In this text, we comment on two of Honoré de Balzac's novels that figure musicians as central characters: *Gambara* and *Massimilla Doni*. We bring to the forefront important themes for a reflection on the 19th-century literary imaginary of the musician, and seeking, whenever possible, to bring such issues to the scope of the musical interpretation, which is the core interest of this research. We highlight the romantic imaginary that permeates the characters' discourses, drawing attention to issues such as music as a new artform, the composer as inspired and often misunderstood genius, and the interpreter as an often-undesired intermediary who is nevertheless occasionally recognized as a great artist. We also sought to address the balzacian themes that are, *mutatis mutandis*, presented in both novels, i.e., the deleterious consequences of the imbalance between reason and emotion for the artist's craft, and the unfruitfulness of an excessive idealization on account of the creator.



Keywords. The Musician in Literature, Honoré de Balzac, Romanticism and the Arts, the Composer-Performer Relationship.

Introdução

Esta comunicação é a primeira publicação de uma pesquisa de pós-doutorado que se quer como desdobramento da tese de doutorado do primeiro autor (Brandão, 2024). Enquanto tal tese se debruçou sobre a figura do intérprete musical de um ponto de vista histórico e filosófico, a presente pesquisa visa refletir sobre a presença dessa figura em obras literárias em torno do período em que, segundo a hipótese apresentada na tese, ela teria se consolidado na história da música erudita, a saber, a passagem do século XVIII para o XIX. O texto que o leitor tem em mãos foi pensado como uma redação preliminar à publicação de um artigo sobre as novelas musicais de Balzac — *Sarrasine* (1830), *Gambara* (1837), *Massimilla Doni* (1837) —, além de duas outras novelas cujas temáticas são marginalmente pertinentes ao escopo da investigação — *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831/1837) e *La recherche de l'Absolu* (1834).

Aqui, trataremos apenas das novelas *Gambara* e *Massimilla Doni*. Percorrendo cenas de interesse em cada uma das duas, trabalharemos os seguintes aspectos: em primeiro lugar no que diz respeito à importância e pertinência temática, um traço relacionado indiretamente a outras personagens artistas de Balzac, como o Mestre Frenhofer de *A Obra-prima ignorada*, que é o dos efeitos deletérios da idealização excessiva sobre a realização das obras de arte — neste caso, da execução musical. Isso posto, colocamos também em evidência comentários que veiculam ideias estéticas caras ao século XIX, tanto sobre música quanto sobre arte em geral, especialmente o novo estatuto da música como arte do inefável por excelência, mas também um certo retrato do artista enquanto gênio, marcado com um ser de exceção e, em alguma medida, apartado do restante da sociedade.

Gambara

Em *Gambara*, logo de início são colocados em pauta dois aspectos recorrentes em narrativas sobre gênios musicais. O primeiro deles é o da diligência: Gambara, diz o cozinheiro Giardini, “trabalha todo o tempo”. O elemento da devoção à sua arte é uma constante ao longo da novela, causa, entre outras coisas, do abandono de Marianna Gambara, cujo despeito dá



enjoy para que toda a trama se instale entre ela, o conde Andrea Marcosini e o compositor Paolo Gambará. O segundo elemento é o do gênio incompreendido, que se sacrifica em prol dos verdadeiros apreciadores da arte — seja um punhado de seletos convivas, sejam apreciadores que ainda virão ao mundo. Este elemento não aparece propriamente na figura de Gambará, mas sim naquele que é como que o seu alter-ego, sobre o qual as questões relacionadas ao idealismo e ao desejo de grandeza, ao serem discutidas de forma um tanto cômica, matizam esses traços no próprio Gambará: o cozinheiro Giardini, que perde constantemente clientes e vai passo a passo em direção à falência por seus experimentos culinários, sem, contudo, perder a fé de que se sacrifica pelo prazer daqueles que sabem apreciar sua arte. “Minha história é aquela de todos os homens de talento” (Balzac, 1855, p. 81), diz, afetando-se ares românticos, pouco antes de servir um prato que todos, com muito alívio, hão de jogar fora no instante em que ele se ausentar.

Combinando e arrematando esses dois traços, está a efêmera personagem do jornalista que, tendo os meios publicar em jornais de renome e cultivar uma boa vida pública, prefere seguir trabalhando em prol da verdade, publicando resenhas honestas de peças e montagens em jornais de pouca monta. É esse o perfil dos artistas com os quais nos confrontaremos: um cozinheiro e um músico que, não querendo render-se a prazeres baratos nem trair sua própria arte, entregam-se a uma busca resignada pelo belo, às expensas de tudo o que for preciso. É esse mesmo jornalista, alma irmã, que apontará o parentesco: “Não é dado a todos [...] ter inteligência suficiente para compreender as elucubrações musicais de sua mercê, sem dúvida razão pela qual nosso divino maestro ainda não se fez conhecido dos bons parisienses” (Balzac, 1855, p. 85).

Incontinentemente se introduz um questionamento sobre o valor de uma genialidade que dá as costas para o público; um compositor de canções satíricas e romances obtém fama dizendo que, se ficou conhecido na cidade, foi graças àquilo que compôs para o salão de dança, e seria isso que lhe daria agora ocasião para a composição de uma missa solene. “Conheço gente de talento que até que liga para o juízo dos parisienses” (Balzac, 1855, p. 86), diz.

Ainda nesse primeiro encontro à mesa de Giardini, no meio de uma troca em que Giardini e Gambará sinalizam ao conde Andrea, cada um de um lado, que o outro está louco, Gambará faz um comentário sobre sua personagem-espelho que coloca em perspectiva sua própria pretensão composicional de, como ele mesmo diz ao final da novela, dar a ouvir aos



humanos a música dos anjos. Ele diz que Giardini se arruinou por conta de suas experimentações, e lamenta que o cozinheiro seja vítima de uma “mania de inovações na cozinha” (Balzac, 1855, p. 86).

Conversando com o compositor de romanças, o conde Andrea ouve dele que, quando uma obra exige a participação de diversos executantes, é difícil predizer o resultado, consideração que evidencia a participação da execução na realização de uma obra. Respondendo surpreso que, não obstante, lembramos dos grandes compositores melhor do que dos pequenos, à revelia da qualidade de execução de suas peças, Andrea é seguido por Gambara, que, a partir de uma que outra palavra que pôde ouvir da conversa, retorque: “A música existe independentemente da execução” (Balzac, 1855, p. 87). O compositor se explica pintando uma cena em que *un homme de musique*, e a expressão não deve passar despercebida, ao folhear a quinta sinfonia de Beethoven, é transportado para o mundo da Fantasia. Veja-se o ideal do contato puro, não mediado pelo corpo ou pela matéria, com a “composição em si”, nessa cena tão típica do imaginário musical ontem e hoje, qual seja, a de um sujeito que abre uma partitura e ouve, mediante a leitura, uma composição em toda a sua riqueza e esplendor: como não lembrar do dito de Schoenberg sobre a execução musical das obras ser uma solução de compromisso, feita para que aqueles que infelizmente não podem ler música possam fruí-la?¹ Ocorre perguntar: não estaria o leitor, por sua vez, executando, interpretando os signos e produzindo uma sonoridade imaginária para a obra? O que é isso que poderíamos chamar de uma composição sem execução? De qualquer forma, Gambara, naturalmente, atém-se a essa concepção da composição como obra acabada, distinta da execução, a qual, por sua vez, relaciona-se tanto melhor com a composição quanto melhor corresponder às intenções do autor: quando elogia o poder sugestivo da música de evocar coisas além daquilo que dá a perceber,²

¹ Citada, por exemplo, em Cook (2003).

² No elogio que faz do caráter sugestivo, indefinido da música, ao dizer, entre outras coisas, que “somente a música tem o poder de nos fazer entrar em nós mesmos; enquanto as outras artes nos fornecem prazeres definidos” (Balzac, 1855, p. 94), Gambara parece conceber a música tal qual a conceberam os românticos, bem entendido, tendo-a como via suprema de acesso ao inefável. O caso é que essa música assim elogiada era, sobretudo, a música instrumental, justamente porque era uma manifestação puramente sonora, que prescindia do verbal. A coisa se complica portanto quando, na enfatuada apresentação de sua ópera ao conde Andrea, o compositor diz que ela era ainda melhor do que a genial quinta sinfonia de Beethoven, pois esta era apenas instrumental, enquanto sua obra reunia um sexteto de vozes e um coro (Balzac, 1855, p. 106), pois que, com a introdução de vozes, de uma história, de uma poesia por sobre a música, ela já não pode mais ser vista como inteiramente concernente ao inefável, àquilo que não se pode expressar com palavras etc.. Há que notar-se ainda, *en passant*, a ironia de que Balzac, cuja novela data de 1837, ainda não tomara conhecimento da estreia da nona sinfonia de Beethoven, que ocorreria 13 anos mais



o compositor fala de passagem sobre uma execução que corresponderia bem àquilo que brilhava na alma do compositor, de uma espécie de transmissão da frase de Rossini para as almas dos ouvintes, mediante a cantora (Balzac, 1855, p. 93). Vemos aqui nada senão a velha tópica (então nova) do intérprete como intermediário, como *middleman*.

Gambara é um compositor que imagina outro fim para as artes que não aquele de entreter o gosto popular; tem grandes aspirações, pretende que a música seja meio para elevação do espírito, e, apesar disso, quando discute a música alemã *vis-à-vis* à música italiana com Andrea, prescreve cautela na supervalorização da primeira, defendendo que o paroxismo de um idealismo alemão não é em nada melhor do que cair em um sensualismo italiano (Balzac, 1855, p. 89–90). Acredita em uma justa medida, coisa que vai de par com sua noção de que música é, ao mesmo tempo, uma ciência e uma arte (Balzac, 1855, p. 92). Poder-se-ia pensar, assim, que o mal de Gambara não seria um idealismo exacerbado, mas talvez outra coisa...

Também dentre as ideias estéticas sobre música vemos, no discurso que Gambara faz sobre a música enquanto arte e ciência, e depois, no relato que faz de suas viagens pela Alemanha, a exposição de duas noções distintas de beleza: a primeira, ligada ao discurso da música como ciência, é aquela da beleza formal, ligada ao número, à bela proporção etc.; a segunda, a beleza da imitação, que Gambara coloca em evidência quando relata suas tentativas de transformar as “mil vozes da natureza” que ouvia na Alemanha em música (Balzac, 1855, p. 95). O compositor, curiosamente, parece almejar uma harmonia entre esses dois modelos, e, em última instância, uma harmonia entre a música inteligível e a música audível, pois que quando fala de uma música eterna e perene, fala dela como se a quisesse expressar, isso é, torná-la audível (Balzac, 1855, p. 100).

Já quanto à relação das noções de músico e de artista, Gambara é taxativo na defesa de uma certa imagem de grande músico, imagem essa que lembra o *Musick Plan* de Anton Stadler³ e, mirando um pouco mais longe na história da arte e no processo de legitimação dos artistas, nas proposições de Leon Battista Alberti em seu *De Pictura*.⁴ Que imagem seria essa? Bem simplesmente, a imagem do músico erudito, no sentido radical deste adjetivo, qual seja,

cedo, em Viena. Como nota Pierre Citron (1967, p. 165), Balzac, em 1834, conhecia apenas excertos da sexta sinfonia. A quinta era a única que, segundo o autor, Balzac então conhecia por inteiro.

³ Ver Poulin (1990).

⁴ Leon Battista Alberti, *De pictura*, livro III, §53-54.



do músico culto, não apenas em termos de sua ciência e arte, mas igualmente em termos de uma cultura geral e de um conhecimento das outras artes: “para ser um grande músico”, diz Gambara, “é preciso ser também bastante culto. Sem estudo, não há coloração local, não há ideias na música. *O compositor que canta por cantar é um artesão e não um artista*” (Balzac, 1855, p. 100, grifo nosso).

Ora passemos a um outro assunto, central nesta novela para nossa pesquisa. Na cena em que Gambara mostra ao conde Andrea seu novo e especial instrumento, o *Panharmonicon*, que pretendia fazer as vezes de uma orquestra, o compositor, tendo já bebido um tanto, toca maravilhosamente. O detalhe crucial aqui é o seguinte: o que soa maravilhoso não é uma nova composição ou uma improvisação atipicamente fortuita; trata-se *da mesma ópera* que Gambara tocara, com efeitos desastrosos, para Marianna, Giardini e o conde Andrea na noite anterior. É a mesma obra que, como diria Hanslick (2015, p. 72–3), “molesta ou encanta segundo o modo como se dá vida na realidade sonora”. Balzac não deixa dúvidas, aludindo ao talento prático notório de eminentes compositores-performadores da história da música, Liszt e Paganini:

[Gambara] executou sua abertura com um talento tão grande, e revelou riquezas musicais tão novas, que o conde deslumbrado acabou por acreditar numa magia parelha àquela que empregam Paganini e Liszt, execução que, certamente, transforma todas as condições da música, ao dela fazer uma poesia por sobre as criações musicais (Balzac, 1855, p. 110).

Que é então que a bebida dava ou sustava a Gambara⁵ e que lhe permitia tocar de outra forma, dando a ver como maravilhosa uma obra até então tida como cacofonia? Por um lado, poder-se-ia pensar em aspectos psicofisiológicos mais diretamente ligados à performance, como tensão excessiva oriunda do nervosismo etc. Com efeito, nota o narrador que Gambara, “que não sentia nenhum cansaço, tocou sem esforço nem caretas” (Balzac, 1855, p. 110).

Por outro lado, pode-se pensar que a suspensão seria de uma certa aspiração a uma grandeza fabulosa, ou, como diz o próprio Gambara de Giardini, uma “mania de inovação”, algo do plano de uma idealização excessiva que, interagindo com as expectativas de Gambara a respeito de sua própria execução, fizessem com que ele a arruinasse. Afinal, o compositor

⁵ Pois é com efeito o fato de estar algo embriagado que faz a diferença na forma como Gambara se comporta, que suspende a loucura que lhe acomete por excesso de racionalidade ou por delírios de grandeza, como se nota já no início da novela (Balzac, 1855, p. 88) e também em seu trágico final (Balzac, 1855, p. 127).



tinha a pretensão de levar aos homens a música dos anjos, e mesmo quando dela se frustra, justifica-se pensando que os homens não são capazes de compreendê-la. Compreendendo ou não a ironia, no caso em que essa nossa segunda hipótese fosse verdadeira, Gambará diz textualmente ter sido vítima de sua própria superioridade (Balzac, 1855, p. 128). Ainda insistindo nessa hipótese, cabe destacar um comentário do narrador que, despertado por uma imperfeição do instrumento em que se tocava, volta-se finalmente para a produção artística e para a relação do ouvinte com ela:

Muita vez a perfeição nas obras de arte impede a alma de as engrandecer. Não é essa a causa ganha pelo esboço contra o quadro acabado, no tribunal daqueles que concluem a obra pelo pensamento, em vez de aceitá-la inteiramente concluída? (Balzac, 1855, p. 109).

Há de perguntar-se, portanto, se não poderia ser o desejo de perfeição que aqui se acusa como causa de imperfeição.

Ainda outra possibilidade seria a de que, uma vez algo embriagado, Gambará relaxasse um pouco o domínio férreo de sua razão sobre sua imaginação, ou o banimento desta última de sua atividade musical. Esta é a tese indicada pelo narrador, com comentários como o de que os segredos escondidos em sua ópera “não poderiam jamais serem compreendidos, contanto que esse homem persistisse em explicar-se em seu estado de lucidez [*état de raison*]” (Balzac, 1855, p. 109), ou o de que a desarmonia entre a razão e a imaginação eram certamente a causa de sua loucura (Balzac, 1855, p. 112), ou ainda o comentário do conde Andrea, já em outra ocasião, de que a ciência, muita ou pouca, quando isolada da inspiração, torna-se, ao invés de uma virtude, um defeito (Balzac, 1855, p. 114). Comentário, aliás, no qual escutamos o eco de Frenhofer, personagem pintora de uma novela prévia de Balzac (2012, p. 27), e que diz aos colegas que o escutam: “Muito conhecimento, tanto quanto a ignorância, leva ao nada. Duvido de minha obra!”

Massimilla Doni

Em *Massimilla Doni*, dois personagens se apresentam como entendidos de música: o duque Cataneo, casado com a própria Massimilla, e Capraja, outro nobre veneziano que, ao longo da novela, profere diferentes discursos sobre a natureza da música e seus efeitos no ser humano. Da primeira vez que o encontramos na novela, no café Florian, Capraja lamenta que



a música tenha sido forçada pelo vulgo a associar-se com a palavra. Música, então, para Capraja, idealmente se faz sem palavras, pura; diferentemente dos escritos, argumenta o melômano, a música apresenta suas ideias sem mediação, tal qual os perfumes; curiosamente, Capraja faz recurso a um dos sentidos, digamos assim, menores na história da artes — universo no qual predominam os sentidos da visão e da audição — a fim de demonstrar por analogia a diferença entre a música e a poesia; diferença que, para o nobre veneziano, faz com que a música seja superior, afetando o ser humano diretamente em seu coração, e não, como ele diz ser o caso dos textos, unicamente à inteligência (Balzac, 1855, p. 37–8).

Capraja partilha algumas ideias de Gambara a respeito da natureza da música e seu parentesco com a luz, bem como a respeito das artes como meio para a harmonização entre natureza exterior e interior; com efeito, o leitor que conheça ambas as novelas se dá conta de imediato de que não se trata de uma coincidência, mas que Capraja escutou essas ideias do próprio Gambara, pois que Vendramin diz a Emilio Memmi que o velho melômano tomara parte delas por “fez laços com um músico de Cremona [...] esse feitor de instrumentos que no momento compõe uma ópera” (Balzac, 1855, p. 40).⁶

Outra questão partilhada entre Gambara e Capraja é a da incompreensibilidade, face ao vulgo, de um pensamento geral e universalizante, de um pensamento que saia da imitação que faz surgir as obras plásticas e passe ao “reino inteiramente espiritual das abstrações” (Balzac, 1855, p. 41). Marca-se aqui, de certa forma, visto que a música é tida como arte para além do intelectual, para além do representativo, forçada a se aliar com as palavras pelo povo, uma incompreensibilidade do músico e de sua relação com os sons pelo público, sempre que ele abrir mão de recursos imitativos ou das palavras. Note-se, contudo que isto deve ser tomado *cum grano salis*, pois a própria *Massimilla Doni*, se bem não possa ser chamada propriamente de vulgar, é plenamente capaz de explicar ao médico francês diversos detalhes e nuances propriamente musicais da ópera *Moisés no Egito* de Rossini.

Essa posição de que a verdadeira música é a música instrumental e a associação às palavras é uma espécie de solução de compromisso não parece, contudo, ser defendida por todos os personagens desta novela. Massimilla, ao receber em seu camarote o médico francês

⁶ Entenda-se, é uma descrição exata do compositor da novela *Gambara*. Giardini diz crer que o marido de Marianna Gambara vem de Cremona (Balzac, 1855, p.80). Ver ademais a nota 85 em Tilby (2006).



e preparar-se para comentar a ópera com ele de modo que possa melhor fruir dela, adverte: “Crede-me, não será demasiado conceder ao nosso grande Rossini toda vossa inteligência, pois é preciso ser a um só tempo poeta e músico para compreender o alcance de uma música como esta” (Balzac, 1855, p. 42–3).

Nesta novela, ainda que a personagem que fala apresente uma janela temporal assaz expandida, englobando também compositores do século XVII,⁷ vemos Balzac marcar o surgimento de uma nova música que não é senão a música conforme pensada pelo romantismo, bem entendido, uma música tida como expressão interior de uma subjetividade criadora, digna de contemplação qualificada e sensível, e superior às outras artes precisamente por aquilo que até o século XVIII se condenava na música instrumental, é dizer, a ausência de referentes claros, seu caráter indefinível.⁸ Para Massimilla Doni, a música tem uma propriedade particular dentre as artes que é aquela de se relacionar diferentemente com cada ouvinte, justamente por sua indefinição combinada com seu impacto imediato na sensibilidade dos ouvintes, de forma que cada ouvinte de uma mesma música vê suscitadas em si emoções e lembranças de todo particulares a si (Balzac, 1855, p. 43).

Ainda falando ao médico francês, Massimilla louvará em Rossini aquilo que percebe como sua marca distintiva, a saber, a unidade na variedade (Balzac, 1855, p. 48). Valor antigo,⁹ é certo, mas que dentro do imaginário romântico sobre música ganha força particular — basta pensar na prevalência de metáforas organicistas para falar das obras e da composição, às quais, dentre outros, recorrerá Hanslick alguns anos depois, em seu célebre texto sobre o belo musical.

Um aspecto interessante do pensamento musical que se desdobra em *Massimilla Doni* é o fato de que os compositores são apresentados como infelizmente dependentes das cantoras

⁷ Coisa que aliás faz pensar que desde seu surgimento, a forma romântica de pensar a música como uma das Belas Artes se projeta retrospectivamente aos compositores dos séculos precedentes, enxergando obras em peças musicais que não foram compostas sob esse imaginário. Há que notar que a inclusão de muitos nomes de compositores em pontos-chave de *Gambara* e *Massimilla Doni* não são do punho de Balzac, mas sim de seu secretário Auguste de Belloy e de entendedores de música que Balzac consultou a fim de aprender mais sobre música e de submeter suas novelas a um crivo especializado, como Jacques Strunz, a quem Balzac agradece no início de *Massimilla Doni*. Para mais informações, ver Citron (1967).

⁸ Citando Capraja, Massimilla diz ao médico francês que a música é superior dentre as artes porque ilimitada: “A língua musical é infinita, ela contém tudo, ela pode tudo expressar” (Balzac, 1855, p. 63).

⁹ Presente, por exemplo, na forma de metáforas organicistas, já em Pseudo-Longino (século I d.C.), autor de *Do Sublime* (capítulos X e XL). A menção a unidade na variedade faz lembrar também de Francis Hutcheson (2004), que em 1725 publicara seu *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (tomo I, seção II, artigo III), no qual defendia a unidade na variedade (*uniformity amidst variety*) como traço fundamental da beleza.



e cantores de ópera, tendo que fazer em suas obras concessões como árias de bravura (Balzac, 1855, p. 58) ou adequações ao seu ideal de composição em função dos cantores que lhe estão à disposição (Balzac, 1855, p. 52). Em um artigo no qual discute a questão da autenticidade como norma da interpretação musical, Louis Allix (2013) comenta como os compositores de ópera muitas vezes reescrevem passagens em função da apreciação de suas performances, e como também têm ideias para frases ou trechos com base no que veem na performance de cantoras e cantores habilidosos. Sustenta que isso mostra como a composição é algo que depende da performance, e como os intérpretes são participantes não só da realização da obra musical após sua conclusão pelo compositor, mas também, algumas vezes, no processo de sua feitura. Esta visão, evidentemente, não é compartilhada por Massimilla Doni, que parece estar mais próxima de uma certa visão romântica da composição como expressão do gênio criador livre e irrestrito, e das composições como objetos que, caso alterados por terceiros, ou mesmo caso sua criação fique sujeita a restrições, perdem-se, estragam-se, deixando turva e inacessível a janela que o compositor nos abre para o inefável.¹⁰

No entanto, há um breve comentário do duque Cataneo que vai na contramão do que pensa Massimilla: após uma performance particularmente notável de Clarina Tinti, o duque pergunta ao seu amigo melômano se ela não era afinal, uma igual de Rossini, lamentando que este não estivesse presente para ver sua música tão maravilhosamente realizada. Cataneo chega mesmo a dizer que para cantar de tal forma, era preciso ser Deus, e aqui vemos uma aproximação entre um intérprete (executante) e o divino que soa inusitada, precisamente, porque no imaginário romântico sobre a música essa aproximação é normalmente feita a respeito do compositor. Mas eis que vislumbramos, nesse romance de 1837, um personagem que pôde apreciar a performance de uma obra como ato criativo, como coisa à qual nem mesmo o compositor deveria deixar de presenciar.

Isso posto, assim como em *Gambara* o compositor atrapalhava-se em sua execução por imaginar a música que produzia de forma demasiado idealizada, em *Massimilla Doni* a questão da idealização que fere a realização efetiva também é posta em questão. Musicalmente falando, é o cantor Genovese que, querendo cantar de forma que as emoções que sentia transbordassem a fim de encantar a cantora por quem estava apaixonado, canta muito pior do

¹⁰ Ver Goehr (1992, p. 222–225)



que podia, horrorizando ao público e não produzindo o efeito esperado em sua amada. Da parte dos demais personagens, é Emilio Memmi que não é capaz de consumir o seu amor por Massimilla Doni, escravo que está de suas idealizações a respeito do amor e da relação que tem com ela. E é a Emilio que seu amigo Vendramin, quando tenta lhe fazer perceber qual é, verdadeiramente, o seu dilema, diz a seguinte frase: “quando o princípio é mais forte que o resultado, não se produz nada” (Balzac, 1855, p. 26). É difícil entender o que Vendramin quis dizer com isso, visto que estava advogando contra a consumação do amor de Emilio e Massimilla. Queria ele dizer que, pois que o amor que aquele tinha por esta era demasiadamente idealizado, sua consumação jamais poderia produzir nada que valesse a pena? De qualquer forma, esta frase apresenta bem também o dilema dos músicos em *Massimilla Doni* e em *Gambara* que, tendo uma concepção seja sentimental, seja intelectual demasiadamente idealizada da música que executam, acabam por produzir algo muito aquém do aceitável, e, quando distanciados dessa idealização — seja pelo álcool, no caso de *Gambara*, seja pela ausência da amada, no caso de *Genovese* — produzem música que agrada aos ouvintes.

No caso particular de *Genovese*, a questão é a do transbordamento emocional que prejudica a performance, questão que aparece de passagem também em *Sarrasine* (Balzac, 2022, p. 72–4). Aqui, no entanto, a situação é desenvolvida criticamente, e Capraja, num discurso que faz pensar nos argumentos de Diderot em seu *Paradoxe sur le comédien*,¹¹ condena o excesso de emoção na performance, assim como, em *Gambara*, o conde Andrea condena o excesso de intelectualização. Diz o nobre veneziano:

Quando um artista tem a infelicidade de estar repleto da paixão que quer expressar, ele não seria capaz de pintá-la, pois ele é a própria coisa ao invés de ser a imagem dela. A arte procede do cérebro e não do coração.¹² Quando vosso tema vos domina, sois o escravo, e não o mestre. Sois como um rei sitiado por seu povo. Sentir muito vivamente no momento em que se trata de realizar [*exécuter*] é a insurreição dos sentidos contra a faculdade! (Balzac, 1855, p. 67).

¹¹ Para uma discussão sobre a questão da expressão das emoções na performance, ver Brandão e Barbeitas (2024).

¹² Note-se o paralelo com Diderot (2020): “*Les larmes du comédien descendent de son cerveau; celles de l'homme sensible montent de son coeur*” (“As lágrimas do comediante descem de seu cérebro; as do homem sensível sobem de seu coração”).



Um outro aspecto curioso da performance tanto de Gambara quanto de Genovese é que nenhum deles se dá conta de que estão a fazer má música, tamanho é o domínio de suas ideias sobre sua percepção do real. Gambara, quando primeiro mostra excertos de sua ópera ao conde Andrea, maravilha-se com as ideias que tenciona apresentar, sem dar-se conta de como elas estão soando. O mesmo acontece com Genovese, que, tendo se resolvido a cantar frente à Tinti no jantar oferecido pelo duque Cataneo aos membros da orquestra, não se dá conta de quão mal está a performar, e, quando interpelado por Capraja, admira-se, para a vergonha dos presentes, que o melômano não esteja percebendo a beleza de seu canto (Balzac, 1855, p. 70).

Considerações finais

Pudemos, com nosso comentário a duas das novelas musicais de Balzac, evidenciar temas trabalhados pelo autor e propor uma interpretação própria de outros elementos. Cremos que nossa hipótese mais forte é a de que o problema de Gambara é o dos efeitos deletérios da idealização sobre a execução musical. Além disso, chamamos atenção para o imaginário romântico que permeia ambas as novelas, marcando a música como nova forma de arte, o compositor como gênio inspirado e mal compreendido, e o intérprete como um intermediário muitas vezes indesejado, mas também ocasionalmente reconhecido como grande artista. Procuramos trabalhar com as temáticas que Balzac expõe, guardadas as devidas proporções, em ambas as novelas, que são as consequências deletérias do desequilíbrio entre razão e emoção para o ofício do artista e a improdutividade de uma idealização excessiva por parte do criador.

Referências

ALLIX, Louis. L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale. **Savoirs en prisme**, Normes, Marges, Transgressions. [S. l.], n. 02, Normes, Marges, Transgressions, p. 173–198, 2013. DOI: 10.34929/sep.vi02.15.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.

BALZAC, Honoré. Massimilla Doni. *Em: Oeuvres complètes de H. de Balzac, volume XV*. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855. p. 1–73.

BALZAC, Honoré. Gambara. *Em: Oeuvres complètes de H. de Balzac, volume XV*. Paris: Alexandre Houssiaux, 1855. p. 74–128.



BALZAC, Honoré. **A obra-prima ignorada**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BALZAC, Honoré. **Sarrasine**. Dois Irmãos: Clube de Literatura Clássica, 2022.

BRANDÃO, Luigi. **Elogio de Marsías: ensaios sobre interpretação musical**. 2024. Tese de Doutorado - Programa de Pós-graduação em Música — Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

BRANDÃO, Luigi; BARBEITAS, Flavio. Placere, docere, movere: sobre a interpretação musical. *Em*: ANAIS DO XXXIV CONGRESSO DA ANPPOM 2024, Salvador. **Anais [...]**. . *Em*: XXXIV CONGRESSO DA ANPPOM. Salvador Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2184/public/2184-10184-1-PB.pdf. Acesso em: 21 jun. 2025.

CITRON, Pierre. Autour de Gambara: II. Gambara, Strunz et Beethoven. *Em*: POMMIER, Jean (org.). **L'Année Balzacienne**. Paris: Garnier Frères, 1967. p. 165–170.

COOK, Nicholas. Music as Performance. *Em*: CLAYTON, Martin (org.). **The cultural study of music: a critical introduction**. New York: Routledge, 2003. p. 204–214.

DIDEROT, Denis. **Paradoxe sur le comédien**. Paris: Théâtre-classique.fr, 2020.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2015.

HUTCHESON, Francis. **An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises**. Indianapolis: Liberty Fund, 2004. Disponível em: <http://oll.libertyfund.org/title/2462>. Acesso em: 11 ago. 2025.

POULIN, Pamela L. A View of Eighteenth-Century Musical Life and Training: Anton Stadler's "Musick Plan". **Music & Letters**, [S. l.], v. 71, n. 2, p. 215–224, 1990.

TILBY, Michaël. Balzac et le jeu parodique dans « Gambara ». **L'Année balzacienne**, Paris cedex 14, v. n° 7, n. 1, p. 83–117, 2006. DOI: [10.3917/balz.007.0083](https://doi.org/10.3917/balz.007.0083).

