

# As artes na ficção de Machado de Assis: pintura, teatro, música

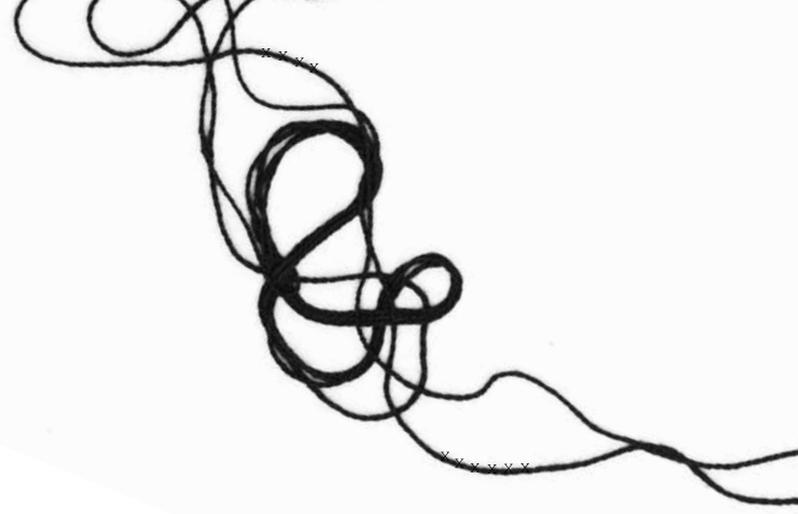
Solange Ribeiro de Oliveira

Professora Emérita da UFMG, Professora Associada da Universidade de Londres e pesquisadora do CNPq. Publicou os livros *Literatura e artes plásticas* (Editora da Ufop, 1993); *Brazil and the discovery of America: narrative, history, fiction* (com Bernard McGuirk, Edwin Mellen Press, 1996); *Brazilian feminisms* (com Judith Still, University of Nottingham, 1999); *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay* (Editora da Ufop, 1999); *Literatura e música: modulações pós-coloniais* (Perspectiva, 2002); *Literatura e música* (Senac/Itaú Cultural, 2003); *Itinerário de Sofotulafai: biografia literária de Abgar Renault* (UFMG, 2005); *Hamlet: leituras contemporâneas* (Belo Horizonte: Tessitura, 2008).

## RESUMO

O texto analisa a múltipla relação intermediática que, na ficção de Machado, entrelaça alusões à pintura, à música e às artes cênicas. A análise ressalta a pertinência das referências musicais para a história cultural brasileira, tomando-as como precursoras de textos recentes que projetam nossa música como representante ficcionalizada da identidade nacional.





De todas as coisas humanas, (...) a única que tem o seu fim em si mesma é a arte.  
(Machado de Assis, "A Semana", *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 29/9/1895)

Capitu aprenderia facilmente pintura, como aprendeu música mais tarde. (*Dom Casmurro*)

Em dois capítulos de seus *Recortes* (1996), Antonio Candido retoma observações feitas por Roger Bastide em ensaio de 1940, intitulado "Machado de Assis, paisagista". Segundo Candido, Bastide assume nesse texto uma postura pioneira, que não é biográfica, psicológica, sociológica ou linguística. Desvia-se também da perspectiva nacionalista. Dominante na época, essa vertente crítica denunciava, no texto machadiano, a ausência de nossa paisagem, o que tornaria Machado menos brasileiro do que José de Alencar ou Euclides da Cunha. Em posição oposta, numa perspectiva que hoje chamaríamos de intersemiótica, Bastide, com seu profundo interesse por nossa arte e nossa literatura, afirma que a paisagem brasileira subjaz, sim, à narrativa machadiana. Apenas, em lugar de se fazer presente em textos descritivos, "quadros" estanques, simples molduras para trechos narrativos, a descrição machadiana integra a delicada filigrana do discurso, impregnando a caracterização de personagens e suas ações. Embora não descrita diretamente, a pintura afirma uma presença virtual subjacente ao discurso.

Bastide baliza sua tese no conceito de latência, espécie de "presença na ausência", e trata a natureza exterior não como objeto de descrições explícitas, mas como matéria-prima para a construção literária. Validando o juízo de Bastide, Candido observa que, incorporada à estrutura narrativa, a paisagem interioriza-se. Faz-se assim "muito mais 'necessária' do que nos

escritores paisagistas, indiscretos no abuso das ‘pinturas’, prejudicando a narração pela descrição” (CANDIDO, 1996, p.104).

MACHADO ERA PERFEITAMENTE CAPAZ DE DESCRIÇÕES  
CONVENCIONAIS, COMO AS ENCONTRADAS EM SUA POESIA (...).  
CONTUDO, EM SUA PROSA MADURA, (...) TERIA LENTAMENTE  
PROCESSADO A TRANSPOSIÇÃO DA PAISAGEM PARA A PSICOLOGIA DA  
PERSONAGEM E O DESENROLAR DO ENREDO.

---

A argumentação de Candido apoia-se na irretorquível exemplificação oferecida por Bastide. O grande interlocutor francês de nosso modernismo demonstra que Machado era perfeitamente capaz de descrições convencionais, como as encontradas em sua poesia, especialmente nas *Americanas*. Contudo, em sua prosa madura, o romancista prefere que “a paisagem tenha significação e finalidade próprias, que sirva para facilitar a compreensão dos homens ou auxiliar o desenrolar da ação, e não seja um mero quadro rígido” (CANDIDO, 1996, p. 106). Nesse sentido, Antonio Candido lembra a citação, feita por Bastide, de comentários de Elie Faure sobre a evolução da paisagem: de mero fundo, ela acabou por conquistar autonomia enquanto gênero pictórico. Candido, como Bastide, retoma também as observações de Eugênio d’Ors sobre a transposição das cores da natureza para retratos pintados por Cézanne. Analogamente, em sua maturidade artística, Machado teria lentamente processado a transposição da paisagem para a psicologia da personagem e o desenrolar do enredo. Assim, em *Dom Casmurro*, a paisagem atua como presença virtual ou metáfora reveladora, acrescenta Bastide. De sua argumentação, citada por Antonio Candido (1996, p. 109-109) seleciono um trecho:

[...] o mar banha *Dom Casmurro* em suas águas salgadas [...] Não está somente nos olhos de Capitu [...] o pedaço de praia entre a Glória e o Flamengo une, com sua areia úmida, sua geografia oceânica e sentimental, a casa de Casmurro e a de Escobar; todos os acontecimentos do drama se situam em dois planos estreitamente misturados, doçura da luz na água e nos espíritos, tempestades nos corações e nas águas; constantemente o olhar do leitor é dirigido para as ondas furiosas ou acariciantes. A ligação é tão completa que o ciúme do herói só se precisa pouco a pouco, depois de desviar, de hesitar entre o mar e o amigo; é o mar que se encarregará da vingança [...]” momentos houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, [...] grandes e abertos, como as vagas do mar lá

fora, como se quisessem trazer também o nadador da manhã". Todo o estilo de Machado de Assis torna-se marítimo; [...] "os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta daquela má terra da verdade, tivemos outros de pouca dura, não tardava que o céu se fizesse azul, o sol calor e o mar-chão, onde abrimos novamente as velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo..."

Em "Confluências", texto de 2008 inserido na edição comemorativa de *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada ao centenário de Machado, Antonio Candido recapitula as considerações de Bastide, evidenciando o quanto as considera relevantes para uma crítica atualizada de *Dom Casmurro*. De minha parte, no mesmo romance, tanto quanto as alusões pictóricas, julgo importantes as referências musicais para a elaboração da narrativa e a construção de personagens. Se as imagens evocadas pelos "olhos de ressaca" de Capitu remetem à paisagem marinha, é a música que contribui para a caracterização e para a visão de mundo de Bento Santiago, o protagonista/narrador.

*Dom Casmurro* desvela, assim, um tecido duplamente intersemiótico, entrelaçando pintura e música. Renova-se o pacto imemorial entre as três artes. À pintura, arte do espaço, é facultado aliar-se ao literário, transcriar paisagens e narrativas apenas sugeridas pela descrição verbal. Da mesma forma, através de múltiplas relações intermediáticas,<sup>1</sup> implicando fusão, justaposição, imitação, descrição, ou simples referências metafóricas, a literatura pode evocar sua outra irmã, a música, filha do som e do tempo virtual. Há que se lembrar ainda a devoção pessoal de Machado a essa arte: em crônica publicada em *A Semana*, evoca sua frequência ao Clube Beethoven e a saraus de concertos de corda. Refletindo sobre o

esforço de recuperação do passado, conclui: "Só a música é capaz de dar a sensação destas ruínas" (*apud* BARRETO FILHO, 1992, p. 108).

O comentário assenta bem ao papel da música em *Dom Casmurro*, texto proustiano, onde Bento, narrador autodiegético, tenta, literal e metaforicamente, reconstruir em outro tempo e em outro lugar a casa de sua juventude. Nesse romance, música, pintura e literatura encontram-se na figura de Capitu. Personagem feminina das mais instigantes da literatura de todos os tempos, a dona dos "olhos de ressaca" não se associa apenas à paisagem marinha. O pendor para as artes faz parte de sua caracterização. Capitu cultiva a leitura, como também a pintura e a música. O capítulo XXXI de *Dom Casmurro* testemunha sua curiosidade pelas pinturas no teto da casa de Mata Cavalos. Interessa-se também pelo retrato de D. Glória e seu finado marido, pais de Bentinho. Chega a copiar o retrato do pai do namorado, atraindo o comentário elogioso do narrador: "Aprenderia facilmente a pintura, como aprendeu música mais tarde". Casada, Capitu aparece ao piano no capítulo CX. A pedido do filho, após alguma resistência, executa a toada que, na infância, ela e Bentinho haviam ouvido de um vendedor de doces. A relutância da pianista, que a princípio alega haver esquecido a melodia, comporta outra explicação: a jovem não deseja lembrar a toada cuja letra soa como um presságio da perda, que já se prenuncia, de sua vida ao lado de Bentinho:

chora, menina chora  
chora porque não tem  
vintém

Nesse ponto, longe vão os dias, lembrados pelo narrador, quando, recém-casado, ele se extasia com outra manifestação musical, a perfeita

<sup>1</sup> Refiro-me aqui ao conceito de intermedialidade proposto, entre outros, por Claus Klüver (2006).

junção entre o texto de São Paulo e a música executada durante a cerimônia nupcial: “A música ia para o texto como se tivessem nascido juntos, como numa ópera de Wagner...” (Capítulo LII, “No céu”).

Em contraste com a paisagem marinha, a presença da música é bastante explícita no romance. Nota-se logo o destaque a essa arte, sobretudo ao gênero operístico, especificamente ao *Otelo* de Verdi, bem como ao texto-fonte, a peça shakespeariana. O leitor de nossos dias pode se perguntar se Machado efetivamente conheceria a ópera, estreada no *Scala* de Milão em 1887, doze anos antes da publicação de *Dom Casmurro* (1899). Machado, amante da música, teria certamente informação sobre a ópera e teria ouvido pelo menos trechos dela. Para a recepção atual, o detalhe histórico importa pouco. Mas importa, e muito, o insistente convite feito pelo narrador à incorporação da música de *Otelo* à leitura do romance.

Na verdade, a imagem da ópera – não ainda especificamente a criação de Verdi, mas enquanto gênero vocal – desponta logo ao início do romance. No capítulo VIII, o narrador situa o verdadeiro início de sua existência no momento em que toma consciência de seu amor por Capitu. Compara essa etapa de sua vida à primeira cena de um espetáculo operístico, e à encenação teatral que ela implica:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano.

O capítulo seguinte, “A Ópera” (IX), é quase todo tomado pela longa citação da fala do tenor ita-



liano, de nome Marcolini. As primeiras linhas resumem a tese central:

A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...

A metáfora envolve muitos aspectos do texto. Concebida inicialmente como tentativa de reviver a tragédia grega, a ópera, especialmente a *grand ópera*, caracteriza-se por decorações elaboradas, grande coro, grande orquestra, balés obrigatórios, elevado número de personagens e desfecho trágico. Emblematicamente, convém à concepção trágica da vida humana – tão machadiana – como um espetáculo ostentoso e vão, inapelavelmente encerrado pela morte. Em particular, assenta ao desastroso desenlace da trama romanesca.

Sobre a origem da ópera, Marcolini expõe uma estranha mitologia. Atribui sua criação a uma dupla autoria: Deus seria o autor do libreto e Satanás, o da partitura. Para o novo gênero, o Senhor teria também inventado uma companhia inteira, incluindo coros e dançarinos. Após desentendimentos com Satanás, e cansado da bizarra parceria, o Criador teria finalmente concordado com a encenação da ópera, desde que apresentada fora do céu, num teatro criado para esse fim, o nosso planeta. A tese do tenor, aceita pelo narrador, resume a cosmovisão projetada pelo romance maduro de Machado: uma concepção trágica da vida, mistura grotesca de bem e de mal. Da colaboração entre deus e o demônio, preconizada pelo tenor, só poderia resultar o absurdo – antecipação machadiana da filosofia do absurdo, que marcaria tão fundamentalmente a literatura do século XX. Vislumbra-se algo desse absurdo no segundo ato da ópera de Verdi, repetidas vezes citada por Bentinho. Seu amigo Marcolini certamente assinaria as palavras da ária *Credo*, de *Otelo*, postas na boca de Iago pelo libreto de Arrigo Boito:

E credo l'uom gioco d'iniqua sorte / Creio que o  
homem é joguete da sorte iníqua,  
Dal germe della culla / Do gérmen do berço  
Al verme dell'avel. / Ao verme da tumba.  
– Vien dopo tanta irrision la Morte./ – Depois de  
tanto escárnio chega a Morte.  
– E poi? – La Morte è il Nulla.<sup>2</sup> / E depois? – A  
Morte é o Nada.

A semelhança das palavras de Iago com a fala de Marcolini não será mera coincidência. Outro aspecto da cosmovisão machadiana, bem como velada referência ao desenrolar da trama, subjaz à alusão do velho tenor às “obscuridades” da ópera humana: “O maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo

confuso”. Desponta aqui mais um tema caro à literatura do século XX: o da impossibilidade de se conhecer o real, de distinguir entre o acontecido e o apenas imaginado. Esse problema, que é de Bentinho, explica também a perplexidade do leitor em face da conduta de Capitu. Teria ela realmente traído o marido? Ou sua culpa existiria apenas na mente de Bentinho, narrador nada confiável, enlouquecido pelo ciúme? Nesse caso, tal qual a Desdêmona shakespeariana e sua recriação na ópera de Verdi, teria Capitu sido vítima da imaginação do marido?

Ao início do romance, Bentinho parece questionar a tese do velho tenor (“a perda da voz explica tudo”), mas logo passa a admiti-la, confrontando-a com sua própria história: “Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*...” (Capítulo X). A experiência do narrador confirma, assim, a função da ópera como metáfora da vida em geral. Segundo o tenor, a invenção do gênero resultou da rivalidade de Satanás com outros anjos – de ciúme, enfim. Tal seria a disputa do soprano pelo tenor e o barítono, presságio dramático do triângulo amoroso protagonizado por Capitu, Escobar e Bentinho.

A ópera como metáfora da vida perpassa outros pontos de *Dom Casmurro*. Lidas retrospectivamente, as referências do tenor Marcolini aos “desconcertos” da composição, aos “lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda”, prenunciam os desencontros na vida dos protagonistas, separados por acontecimentos diversos: a morte de Escobar, afogado, a do jovem Ezequiel, no Egito, o exílio de Capitu na Suíça, onde finalmente morre.

<sup>2</sup> Tradução da autora, *Otelo*, ato II, cf. [www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01](http://www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01), libreto de Arrigo Boito, acesso em 13/9/2008



O velho tenor refere-se ainda a outra peça shakespeariana, que também foi recriada como ópera, e que Marcolini associa ao grotesco: “As mulheres patuscas de Windsor”, que conhecemos como *As alegres comadres de Windsor* (*The merry wives of Windsor*). (A propósito, o tenor considera o poeta inglês “um plagiário: não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera” escrita pelo divino autor do libreto). A nós, leitores, resta lembrar que *As alegres comadres de Windsor* também inspirou a ópera homônima de Otto Nicolai, reescrita por Verdi como *Falstaff*. Essa cadeia de referências intertextuais amplia o leque de possibilidades interpretativas. Pode-se indagar se Bentinho é o trágico tenor, destruído pelo amor a uma Desdêmona inesperadamente adúltera, ou se não passa de um amante grotesco, vítima, como Falstaff, da própria imaginação.

Essa interpretação global do texto é complementada por importantes referências pontuais. O desenrolar da trama confirma o presságio implícito na analogia da ópera com a vida humana. Sucessivas referências ao *Otelo* de Verdi, ou à peça shakespeariana, pontuam momentos-chave da narrativa. Retomam a metáfora da vida humana como ópera do absurdo, composta a quatro mãos por Deus e pelo demônio. Junto ao texto shakespeariano, a apaixonada música de Verdi inunda o universo textual, como o mar que ronda a vida (e a morte) dos personagens. Não sem razão, o estudo de Helen Caldwell, defendendo, nos anos 1960, a hipótese de uma Capitu inocente, intitulou-se *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*.

Já no capítulo LXII, “Uma ponta de lago”, o título anuncia o tema do ciúme, quando, ainda no seminário, Bentinho angustia-se ao saber, por José Dias, que, apesar de sua ausência, Capitu

“tem andado alegre, como sempre”. Outra alusão à ópera trespassa o capítulo CXIII (“Embargos de terceiro”), decisivo para a condenação de Capitu pelo marido. Conforme relata o próprio Bentinho, embora casado há anos, ele continuava “cioso de Capitu”, tinha “ciúme de tudo e de todos”, um “vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro”... O capítulo narra a ida do protagonista a uma estreia de ópera, sozinho. A esposa não fora, “mas quis por força” que o marido fosse. “Receoso de Capitu, que ficara doente”, Bentinho sai ao fim do primeiro ato e, em casa, encontra Escobar à porta do corredor. Planta-se aí uma das sementes da fatal desconfiança do protagonista.

Pelo entrecruzar de referências, a ópera mencionada por Bentinho será forçosamente *Otelo*, identificada numa leitura retrospectiva do capítulo LXXII, “Uma reforma dramática”. O narrador afirma julgar preferível

que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona (...). Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, por que os últimos atos explicam o desfecho do primeiro, (...) e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor.

“Ela amou o que me afligira, eu amei a piedade dela”. As linhas traduzem as palavras de Otelo no texto shakespeariano: “She loved me for the dangers I had pass'd, and I loved her that she did pity them” (*Othello*, I, iii).

Na adaptação operística, Otelo canta: “E tu m’amavi per le mie sventure / Amaste-me por

minhas aventuras/ ed io t'amavo per la tua pietà / e eu amei a tua piedade.<sup>3</sup>

A referência é sintomática. Nesse ponto da ação, Otelo e Desdêmona, recém-chegados a Chipre, celebram o triunfo de seu amor. No capítulo de *Dom Casmurro* onde cita os dois versos, Bentinho ainda crê – ou deseja crer – na estabilidade de sua união com Capitu. No entanto, sua insistência na conveniência de se começar o espetáculo pelo trágico fim sugere que o protagonista já pressente um desenlace amargo e, para esquecê-lo, preferiria inverter a ordem da encenação. A apreensão de Bentinho harmoniza-se com o impacto do primeiro ato do *Otelo* de Verdi. Música e encenação ressoam com as notas de um sombrio presságio, compatível com o enredo de *Dom Casmurro*. Na ópera, ao se erguer a cortina, vê-se uma praia. Cercado de outros personagens, Montano, até então governador da ilha, aguarda ansioso o navio de Otelo, ameaçado por terrível tempestade. A orquestra sugere o troar do trovão, o estalar dos raios e o rugir do vento. Rápidas sequências do pícolo e da flauta precedem a poderosa música do órgão. Uma transição para o coro (“Dio, fulgor della befera”) evoca o “Dies irae” do *Requiem* de Verdi, composto em 1874. Apesar da tempestade, Otelo desembarca são e salvo. Estranhamente, ecoando o sombrio início da cena, o celebrado libreto de Arrigo Boito, entre as palavras de alegria cantadas pelo coro, introduz referências a um triste fim das histórias de amor:

Fuoco di gioia - rapido brilla! / Fogo de alegria - rápido brilha!  
Rapido passa - fuoco d'amor! / Rápido passa - fogo de amor!  
Splende, s'oscura, - palpita, oscilla, / Fulge, escurece - palpita, oscila  
L'ultimo guizzo - lampeggio e muor.<sup>4</sup> / Lampeja e morre - a última chama.



Encerra o ato um belíssimo dueto de Desdêmona e Otelo, que rememoram o início de seu mútuo amor. Inevitavelmente, incorporando a ópera à sua leitura de *Dom Casmurro*, o leitor não pode deixar de ver aqui uma referência ao “duo terníssimo” mencionado pelo narrador no capítulo X.

Próximo ao desfecho do romance, outro capítulo decisivo (CXXXV) é pontuado por mais uma referência a *Otelo*. Já convencido da traição da mulher, Bentinho assiste à peça, dessa vez até o fim. No último ato, obcecado por ideias de suicídio, e assistindo à morte da inocente Desdêmona, reflete que não ele, e sim Capitu, culpada, é quem deve morrer. Como sabemos, Bentinho renuncia tanto ao suicídio quanto ao assassinato. Mas sua obsessão com *Otelo*, ópera, peça e espetáculo teatral, reafirma o poderoso vínculo intertextual entre eles e *Dom Casmurro*.

A obsessão com a música de Verdi explica-se, por outro lado, pelo meio social requentado por Bentinho. Filho de viúva abastada, bacharel em direito, seu repertório cultural é o da literatura e da música erudita. Idealmente, o leitor implícito terá uma grade associativa semelhante à

.....  
Maria Malibran,  
intérprete de *Desdômona*  
e Francesco Tamagno,  
primeiro intérprete  
de *Otelo* de Verdi

<sup>3</sup> Tradução da autora de linhas do libreto de *Otelo*, ato I, cf. [www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01](http://www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01), acesso em 13/9/2008

<sup>4</sup> Tradução da autora. *Otelo*, ato I, [www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01](http://www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01), acesso em 13/9/2008.

do personagem: seu conhecimento do *Otelo* de Verdi contribuirá para a construção do texto. Em dois contos, “O machete” e “Um homem célebre”, Machado explora um grupo social diferente, o de uma modesta classe média, permeada por uma música que, originária do erudito, caminha para a criação popular. Ainda mais saliente que em *Dom Casmurro*, a presença da música leva a conclusões da maior pertinência para a história cultural brasileira. No romance, as alusões musicais limitam-se a contribuir para a caracterização das personagens e a pontuar momentos cruciais da trama. Nos dois contos, a composição musical ocupa o próprio núcleo temático, instaurando uma reflexão ficcionalizada sobre a recepção da

EM DOIS CONTOS, “O MACHETE” E “UM HOMEM CÉLEBRE”,  
MACHADO EXPLORA UM GRUPO SOCIAL DIFERENTE, O DE UMA  
MODESTA CLASSE MÉDIA, PERMEADA POR UMA MÚSICA QUE,  
ORIGINÁRIA DO ERUDITO, CAMINHA PARA A CRIAÇÃO POPULAR. (...)  
NOS DOIS CONTOS, A COMPOSIÇÃO MUSICAL OCUPA O PRÓPRIO  
NÚCLEO TEMÁTICO, INSTAURANDO UMA REFLEXÃO FICIONALIZADA  
SOBRE A RECEPÇÃO DA MÚSICA EUROPEIA NO BRASIL, DE SUAS  
METAMORFOSES E DE SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A CRIAÇÃO E  
REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.

---

música europeia no Brasil, de suas metamorfoses e de sua contribuição para a criação e representação da identidade nacional.

No contexto brasileiro, peças musicais eruditas, produto importado para uso das camadas sociais privilegiadas, não permanecem inalteradas. Transcriadas, africanizam-se, transformando-se em formas locais, como o maxixe, o tango brasileiro, o choro. Inicialmente associados a ambientes populares, boêmios ou marginais, esses gêneros

passam a exercer o papel, próprio da música popular, de atuar como ponto de encontro entre as elites e as classes desfavorecidas. Aos poucos vêm a constituir uma representação de nossa identidade, tanto quanto uma resposta à colonização cultural. Esse percurso, sulcado pela tensão entre o produto importado e sua transcrição brasileira, projeta-se emblematicamente em “O machete” (inicialmente publicado no *Jornal das Famílias*, em 1878) e “Um homem célebre” (1888).

Por sua vez, os dois contos assinalam momentos diferentes na elaboração do tema por Machado.

Em “O machete”, protagonista e autor implícito, imprensados entre a erudita herança europeia e sua descendência popular brasileira, afirmam, explícita ou implicitamente, a superioridade da música importada. O protagonista, o violoncelista Inácio Ramos, demonstra genuína vocação para a música erudita. Inveja, contudo, o tocador de machete – instrumento barato, próprio para execução de repertório popular – simplesmente porque este lhe seduz a mulher. Oportunisticamente, o violoncelista trai, assim, sua genuína vocação. Tanto quanto o personagem, o narrador implícito parece aceitar a crença na superioridade da música erudita.

“Um homem célebre” (*Várias histórias*, 1896), conto inicialmente publicado na *Gazeta de Notícias* em 1888, dez anos após “O machete”, assinala uma postura oposta. Como Inácio Ramos, o protagonista, o pianista Pestana, compositor prolífico, venera a criação europeia. Desesperadamente, almeja emulá-la em suas próprias composições. Só consegue, entretanto, compor polcas brejeiras de nomes sugestivos, como “Não bula comigo, Nhônhô” e “Candongas não fazem festa”, as quais são imediatamente editadas e vendidas. O sucesso popular e comercial, que anuncia a

futura indústria cultural de massas, não consola o frustrado compositor. Até o fim, luta em vão por compor uma peça erudita, ainda que um *Réquiem* por Maria, cantora tísica, sua esposa morta. Os protagonistas dos dois contos trilham, assim, percursos opostos. Ramos, de formação erudita, tenta passar ao popular. Pestana, popular, batalha por chegar ao erudito, embora a voz narrativa proclame a “vida, graça, novidade”, “a originalidade”, “a inspiração”, “a nota genial” de suas polcas. O pensamento contemporâneo perfilhou esse julgamento do narrador sobre o valor dessa música popular, que, em suas metamorfoses, erigiu-se em metáfora de nossa cultura.

A respeito da relação entre os conflitos de Inácio Ramos e de Pestana, John Gledson afirma que, no dilema entre a música popular e a erudita – o machete e o violoncelo – Machado projetou sua própria busca de um processo literário que exprimissem a conciliação entre o local brasileiro e o tradicional europeu. Nessa afirmação, Wisnik (2004, p. 29) aponta uma concepção implícita de cultura. Podemos acrescentar que as polcas abasileiradas constituem uma expressão precoce de nossa cultura antropofágica, profeticamente anunciada por Machado, quando alude a nosso “bicho ruminante”.

A propósito das angústias dos protagonistas de “Um homem célebre” e de “O machete”, José Miguel Wisnik (2004) traça toda uma história de formas musicais brasileiras, dos modelos europeus até o choro e o samba, em percurso iniciado com a introdução da polca no Brasil, entre 1844 e 1846. Dançada no Carnaval pela atriz Clara del Mastro, dois anos depois de lançada em Paris, essa dança representava a tradição europeia, embora numa versão ligeira. As “buliçosas” polcas, que compelem à dança os personagens de “Um homem

<sup>5</sup> Sobre a relação entre Nazaré e o compositor francês Darius Milhaud (1896-1974), cf. Wisnik, 1977, p. 39-50.

<sup>6</sup> A propósito, cf. [www.geocities.com/vienna/strasse.8454.nazare.htm](http://www.geocities.com/vienna/strasse.8454.nazare.htm), acesso em 5/9/2008.

célebre”, sugerem polcas abraileiradas, caracterizadas por deslocamentos rítmicos herdados da música africana. A propósito, vale lembrar algumas datas significativas coincidentes. Na década de 1870, quando Machado escreve “O machete”, a polca já se transformava em maxixe. Em 1877, um ano antes da publicação do conto, Ernesto Nazaré, nosso maior compositor de maxixes (que ele chamava de tangos brasileiros), compôs sua primeira peça. No mundo ficcional, o grande sucesso de Pestana, “Candongas não fazem festa”, data de 1871, ano da Lei do Ventre Livre. Não se pode deixar de notar a relação simbólica entre fatos de nossa história social e a musical, marcada pela criação do maxixe: transformava-se a herança musical europeia, ao mesmo tempo em que se metamorfoseava nosso tecido social.

O nome “maxixe” deriva de um legume barato, associado ao resto e ao lixo e, simbolicamente, à condenação moral. Era originalmente música e dança de negros, influenciada pelo lundu, dança africana. Ao lado do maxixe surgiram outras formas de música popular urbana, objetos de futura mercantilização e fetichização. Amaxixadas, as polcas brasileiras metamorfoseiam-se profusamente. “Polca” torna-se um termo geral, que inclui diversas variações – protótipos de nossas músicas dançantes: polca-lundu, polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira ou “polca de estilo brasileiro”. Aos poucos, foram penetrando as chamadas classes altas, lançando pontes para os ambientes populares da Cidade Nova. De lá, músicas tocadas e dançadas por negros eram levadas ao teatro de revista, aos ambientes boêmios ou de prostituição, acotovelando ritmos de escravos e dança de salão.

A música explorada em “Um homem célebre” tem tudo a ver com esse mundo da nascente

música popular urbana, marcada pela influência africana, através da sincopação da polca. A síncopa introduz uma nota não acentuada onde se esperaria o contrário, frustrando os lugares tônicos do compasso binário, próprio da polca europeia. Indicada no conto de Machado pelos requebros dos pares, a síncopa torna-se marca registrada da música popular brasileira.

O contraste entre “O machete” e “Um homem célebre” pode ser lido como uma profecia cifrada da evolução de nossa música popular e de seu papel como representação de nossa cultura, em contraposição aos padrões importados. Composições como as de Pestana e sua descendência musical, com sua dialética entre o popular e o erudito, tornam-se um marco na representação de nossa identidade musical e cultural. Nas palavras de Wisnik, “a música brasileira se desdobrou, do século 19 para o 20, sob o signo da Pestana” (2004, p. 102). Nossos grandes compositores, ambos mulatos (a miscigenação biológica evoca a estilística musical), José Maurício e Carlos Gomes, compuseram tanto óperas quanto modinhas. O trompetista mulato Henrique Alves de Mesquita, agraciado em 1857 com uma bolsa para o Conservatório de Paris, compôs operetas, suítes, abertura sinfônica, quadrilhas e polcas. Tivemos sobretudo Ernesto Nazaré, considerado o maior compositor brasileiro por Darius Milhaud,<sup>5</sup> que, a respeito de suas composições, afirmou: “Seu jogo fluido, desconcertante e triste, ajudou-me a compreender melhor a alma brasileira”.<sup>6</sup>

Nazaré dominava a composição erudita, compôs uma Marcha Fúnebre e um Improviso de Concerto, que dedicou a Villa-Lobos. Mas é lembrado por seus choros, polcas amaxixadas e maxixes (“tangos brasileiros”), que lhe valeram acirrada oposição dos conservadores. Para apresentar suas peças

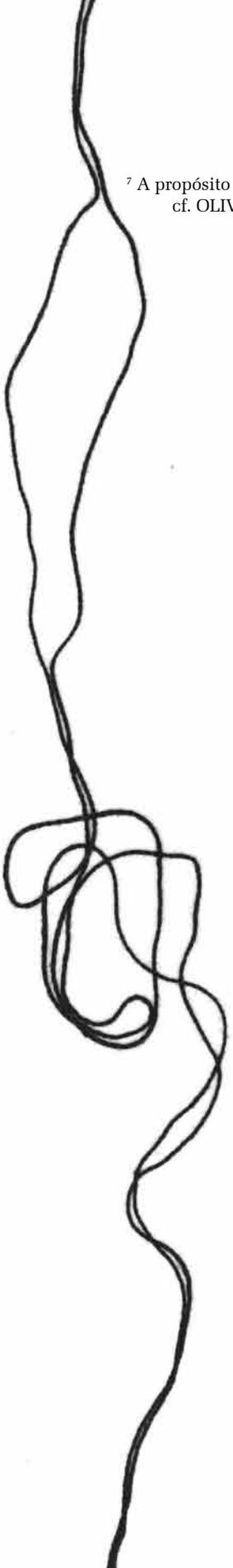
pianísticas (hoje repertório de concerto, clássicos erudito-populares) no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, precisou recorrer à proteção policial. Entretanto, “Nazaré é uma espécie de Pestana que deu certo pelo avesso”, resume Wisnik (2004, p. 103). Numa linha paralela, confirmando a interpenetração do clássico e do popular em nossa música, os notáveis *Choros* e *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos devem muito à sua convivência com os chorões, seresteiros e sambistas do Rio na década de 1910. Entre eles, o compositor tinha o sugestivo apelido de “Vilão clássico”.

Neste ponto, não se pode deixar de lembrar a história do choro, outro testemunho do encontro entre o clássico e o popular. Forma musical de difícil definição, nasce ao fim da era dos barbeiros, músicos amadores, autodidatas, surgidos no Rio de Janeiro e na Bahia em meados do século XVIII. O variado repertório dos barbeiros incluía fados, chulas, lundus e também canções, valsas e contradanças francesas. Por meio de uma execução lânguida e brejeira, que chamou a atenção de Debret, os barbeiros “sujavam” ou “choravam”, isto é, abrasileiravam as composições importadas. Ao final do século XIX, a decadência dos barbeiros coincide com o aparecimento dos grupos de choro, integrados pelas primeiras gerações de operários e pequenos funcionários da nascente era urbanoindustrial. Seu estilo de tocar, possivelmente herdado dos barbeiros, ilustrava, segundo José Ramos Tinhorão, “a maneira piegas com que as classes médias do Rio de Janeiro do século 19 interpretavam os transbordamentos do romantismo europeu” (TINHORÃO, 1990, p. 160). Incidentalmente, o aparecimento dos chorões no Rio de Janeiro ao fim do século XIX coincide aproximadamente com o conto de Machado e sua relação com as criações resultantes de deformações da polca europeia.

Com o tempo, o choro perdeu sua função inicial – animar festas e bailes em casas de famílias simples, pejorativamente apelidados de “forrobodós”, “maxixes” ou “chinfrens”. Em compensação, tornou-se quase um gênero instrumental, tratado de forma erudita e aceito pelas elites. Assinala-se, assim, o início do “coroamento de uma tradição secular de contatos” a serviço da “invenção da tradição” ou da “fabricação da identidade” nacional, nas palavras de Eric Hobsbawm e Richard Peterson. Não por acaso, investigando a história do choro, Henrique Cazes considera-o a matriz mais importante da música brasileira. No mesmo sentido, acrescenta Gilberto Mendes, o choro, como criação instrumental urbana, é a contribuição mais verdadeiramente original do Brasil para o repertório internacional.

Sub-repticiamente, “Um homem célebre” antecipa parte dessa história. À sua moda relutante e conflituosa, Pestana efetua o amálgama entre o erudito e o popular, a tradição clássica e as nascentes criações populares, ancestrais do samba e do choro, símbolos do nacional. Por outro lado, Machado parece-me também precursor de autores que, no século XX, celebram em nossa música uma resposta criativa aos modelos legados pela colonização. Refiro-me especialmente a Antonio Callado. *Reflexos do baile*, seu romance epistolar, faz do choro uma espécie de embaixador ficcional de nossa cultura.

O romance narra a tentativa de um grupo juvenil empenhado em desestabilizar a ditadura militar instaurada no Brasil pelo golpe de 1964. A descoberta da conspiração e o trágico fim dos conspiradores são acompanhados à distância por um dos personagens, Carvalhaes, embaixador português. Consternado com a prisão e morte dos jovens, especialmente de Juliana, que secretamente admira-



<sup>7</sup> A propósito da tipologia de Scher, cf. OLIVEIRA, 2002, p. 47-50.

va, o embaixador volta a Portugal, levando na bagagem discos com gravações de choros. O embaixador cedera à sedução do gênero desde o momento em que, durante uma visita protocolar a uma escola, ouvira um choro à distância. O trecho abaixo, exemplo de música verbal, segundo a tipologia de Steven Paul Scher,<sup>7</sup> registra a recepção da música por Carvalhaes:

Notas musicais puseram-se a estalar e crepitar como gomos de bambu deitados às chamas. Uma toada amorosa, cheia de requebros, mas enquadrada em composição sonora de tão alarmante rigor que perguntei ao meu descompassado coração se afinal cá existem dementes a tentar tudo começar de novo. Franziu o cenho o diretor da escola diante dos perigosos, dissolventes anjos que a música soltava entre as crianças de uniforme. (CALLADO, 1977, p. 18-19)

Transparece aqui a função emblemática do choro no romance. A toada mostra-se “amorosa”, “cheia de requebros” e, ao mesmo tempo, de sofisticada construção musical. Ela soa também “perigosa” e “dissolvente”, donde a reação irada do reacionário mestre-escola. No mesmo sentido, o embaixador parece associá-la à ideia de revolução: nos jovens conspiradores, identifica os “dementes a tentar tudo começar de novo”.

De volta a Portugal, onde logo vem a morrer, Carvalhaes recomenda que, no seu enterro, sejam tocados os choros trazidos do Brasil. Novamente, eles exercem sua função perturbadora: transformam a cerimônia fúnebre num improvisado e buliçoso baile.

As notas da melodia maldita, que começaram a soar sojigadas, entranhadas nas vísceras do disco como diabos nas dobras e pregas do negro ventre de quem os engendra, voaram em densos rolos pelas janelas da casa, pelas portas da Capela e até pela grimpada assanhada de abetos e choupos. Eram agudos punhais de música, (...) verrumas amarelas. (...) E (...) que fizeram os campônios e as raparigas, os trabalhadores da Quinta, fumo ao braço, os miúdos?

puseram-se a bailar, a dançar entre os ciprestes e à vista do caixão, a se enlaçarem as cinturas, a sapatear, às umbigadas, mãos nos quadris, possessos, endemoniados, nas roscas duma dança de São Guido. (CALLADO, 1977, p. 129-130)

À vista do bizarro espetáculo, um dos personagens explicita sua impressão da invasão cultural perpetrada pela sedutora música. Pergunta: “Quem provera às almas de nossa própria gente (...) que estala e se dispersa ao som do bandolim de uma ex-colônia?”

No romance de Callado, o papel do choro enquanto emblema de deformação criativa equivale ao das polcas amaxixadas de Pestana. A história do choro, como a do maxixe, enquanto representação do nacional, equivale à do compositor norte-americano Charles Edward Ives. Monstro sagrado da independência musical dos Estados Unidos, Ives é o autor de *Variations* (1891), construção paródica transcultural, calcada no hino nacional inglês. Primeira composição politonal conhecida, evidencia que a deformação do velho pode contribuir para a criação do novo e, ao mesmo tempo, emblemar a invenção de uma cultura nacional.

A tragédia de Pestana decorre de não reconhecer esse fato – erro que não comete o narrador de “Um homem célebre”. Quanto ao sofrimento de Carvalhaes, nasce de seu tardio reconhecimento das implicações da mensagem subversiva que confusamente apreendera ao ouvir um choro pela primeira vez. Não obstante, leva-o de volta a Portugal, reconhecendo nessa audição a experiência musical mais significativa de sua passagem pelo Brasil. Pela mão do embaixador, através da música, a ex-colônia inverte simbolicamente o roteiro de Cabral, invade e conquista a antiga metrópole. A descendência das criações de Pestana é muito mais vigorosa do que poderia imaginar seu frustrado compositor.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado. *Obra completa*. Dom Casmurro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. I. Romances, p. 809-944.
- ASSIS, Machado. O machete. Outros contos. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. II. Conto e Teatro, p. 856-865.
- ASSIS, Machado. Um homem célebre. Várias histórias. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. II. Conto e Teatro, p. 497-504.
- BARRETO FILHO, José. “O romancista”. ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. I, p. 97-114.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, 4. ed.
- CANDIDO, Antonio. Roger Bastide e a literatura brasileira. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 99-104.
- CANDIDO, Antonio. Machado de Assis de outro modo. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 105-109.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995, p. 17-39.
- CANDIDO, Antonio. Confluências. *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 23 e 24. Machado de Assis. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 46-48.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- CLÚVER, Claus. Inter textus/inter artes/inter media. *Aletria*. Revista de estudos de literatura, n. 14. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, jul-dez 2006, p. 11-41.
- MENDES, Gilberto. A música. In: ÁVILA, Afonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e*

*música*: modulações pós-coloniais. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 5. Salvador, 2000, p.93-100.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminho S.A., 1990.

[www.geocities.com/vienna/strasse.8454.nazare.htm](http://www.geocities.com/vienna/strasse.8454.nazare.htm), sobre Ernesto Nazaré. Acesso em 5/9/2008.

[www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01](http://www.columbia.edu/itc/music/reserves/cd264/text/act01), libreto de Otelo de Verdi, ato I e II, acesso em 13/9/2008.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Sectur, 1977.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 15-105.