



TEMATHIS

Um percurso musical em *Um Homem Célebre* e *Trio em Lá Menor*, de Machado de Assis

A musical career in Um Homem Célebre and Trio em Lá Menor, by Machado de Assis

Louise Ribeiro Cruz¹

orcid.org/0000-0002-2503-4915
literatura2017a@gmail.com

Recebido em 05 set. 2019.

Aceito em: 04 fev. 2020.

Publicado em: 20 jul. 2020.

RESUMO: O artigo vasculha os contos *Um Homem Célebre*² e *Trio em Lá Menor*, ambos de Machado de Assis tendo como foco abordagem comparatista entre literatura e música. Sob esse foco, analisam-se elementos musicais constantes dos textos, com os propósitos de identificá-los como: elementos estruturantes do enredo, caracterizadores dos personagens e indicadores do período da formação da identidade musical brasileira. Para consecução dessas finalidades, expõem-se: conhecimentos sobre o contexto musical da segunda metade do século XIX vivido pelo autor; e a influência da música sobre os dois contos machadianos. Por fim, com base nos aspectos e comentários apresentados, conclui-se acerca da contribuição que os elementos musicais existentes nos dois contos fornecem à estrutura do enredo e à caracterização de personagens.

Palavras-chave: *Um Homem Célebre. Trio em Lá Menor.* Machado de Assis. Elementos. Musicais.

ABSTRACT: The article searches the short stories *Um Homem Célebre* and *Trio em Lá Menor*, both written by Machado de Assis, focusing on a comparative approach between literature and music. Under this focus, musical elements contained in the texts are analyzed, with the purpose of identifying them as: structuring elements of the plot, characterizing the characters and indicators of the period of the formation of the Brazilian musical identity. To achieve these goals, the following are exposed: knowledge about the musical context of the second half of the 19th century experienced by the author; and the influence of music on the two Machado's tales. Finally, based on the aspects and comments presented, we conclude about the contribution that the musical elements in the two short stories provide to the plot structure and the characterization of characters.

Keywords: *Um Homem Célebre. Trio em Lá Menor.* Machado de Assis. Elements. Musicals.

1 Introdução

Um dia quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálice (e enchia-o novamente), este cálice é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...

(Machado de Assis, in *Dom Casmurro*, Cap. IX A Ópera).



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

² Publicado, pela primeira vez, em 29 de junho de 1888, no jornal *Gazeta de Notícias*.

1.1 O contexto musical do século XIX

Machado de Assis era leitor ávido e arguto observador de sua época. A vida cultural do século XIX não passou despercebida diante de seus olhos críticos. No que tange especificamente à música praticada no Brasil, ela estava dividida entre a popular (as polcas³, por exemplo) e aquela apreciada pela elite (a música clássica europeia e as óperas⁴) (WISNIK, 2004). Na Europa reinavam canções românticas (valsas, mazurcas, polcas e polonaises). Tais canções também se inseriram na cultura brasileira por intermédio de óperas e concertos aqui realizados por companhias europeias. Além dessas companhias, os teatros de revista da Praça Tiradentes (Rio de Janeiro, RJ) exibiam espetáculos com músicos difusores de tangos, maxixes⁵ e habaneras⁶.

A diversidade musical que se apresentava no país era acentuadamente rica. De sua parte, nosso governante, o Imperador Pedro II, era grande apreciador da música e, em face disso, incentivou vários artistas brasileiros a estudarem na Europa, entre eles Carlos Gomes⁷ (1836-1896).

O povo tocava violão, cantava músicas e fazia batuques. Assim, influências europeias e africanas amalgamavam-se no cadinho cultural brasileiro. Consequência disso, ao longo do ano, conjuntos de música popular eram formados por brancos e mestiços de classe média para tocarem em festas familiares; e seresteiros cantavam lundus e modinhas. Além de se apresentarem em residências de cidadãos de posses com seus violões, os seresteiros escandalizavam a população inserindo temas sensuais nos elegantes salões. No

Carnaval, bandas tocavam nos bailes, clubes e coretos os variados estilos musicais.

Essa foi uma das formas como as vertentes, clássica e popular, da música dividiram o mesmo espaço e afeição de diferentes classes sociais brasileiras. Com os intelectuais nacionais da época não foi diferente, pois há registros históricos que, com frequência, Machado de Assis e José de Alencar reuniam-se na editora do compositor Arthur Napoleão⁸ e na livraria de Paula Brito⁹. Naqueles locais, Machado e Alencar conversavam e divertiam-se ouvindo canções, modinhas e poesias de seresteiros ávidos por mostrar seus trabalhos àqueles intelectuais, entre outros que compareciam às reuniões.

Como aponta Antonio Candido (1959), imerso em tal efervescência cultural, por ser um observador arguto do que ocorria à sua volta, e por ser um grande admirador das artes, Machado envolveu-se com a música¹⁰ assinando críticas musicais em periódicos, traduzindo livretos de óperas e incorporando tal forma de arte como tema e inspiração de romances e contos, como é o caso dos dois contos vasculhados no presente artigo. Ratifica esse entendimento o uso, não raro, de personagens tocando instrumentos musicais, cantando trechos de óperas e dançando valsas. Devido à apreciação pela música, Machado

Impregnou musicalmente suas produções literárias, parecendo essa impregnação musical mais recurso de composição e análise do que propriamente emoção profunda. Usando-a em *Trio em Lá Menor* como terminologia irônica e como revestimento admirável do tema da perfeição em *Um Homem Célebre* (CANDIDO, 1959, p. 27).

³ No livro *Machado Maxixe: O Caso Pestana*, José Miguel Wisnik aborda as origens de dois ritmos dançantes, a polca – um estilo musical e de dança de salão importada – e a música de escravos brasileiros que, misturadas, dão origem ao maxixe. Ele era propagado entre ambientes africanizados e elitizados, oferecendo a mistura entre o popular e o erudito. Com implicações múltiplas para a cultura urbana, o gênero transformou a moderna música popular brasileira.

⁴ Eram conhecidos no Brasil os músicos clássicos Bellini, Donizetti e Rosini.

⁵ O maxixe (também conhecido como Tango brasileiro) é um tipo de dança de salão criada pelos negros. Tal dança esteve em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX no Rio de Janeiro. Dançava-se acompanhado da música de mesmo nome. Contemporânea da polca e dos princípios do choro, a música Maxixe teve compositores como Ernesto Nazareth e Patápio Silva. O maior nome na composição de maxixes foi, sem dúvida, o da maestrina Chiquinha Gonzaga.

⁶ A habanera (ou havaneira, como registrado em algumas traduções para o português) é um estilo musical criado em Havana (Cuba). Foi o primeiro genuinamente afro-latino-americano. Levado para salões europeus por volta do século XVII, arranjos elaborados por músicos europeus inserem alterações na estrutura básica do estilo. Modificado, o estilo retorna ao continente americano com os imigrantes portugueses e espanhóis. É nesse momento que derivam ritmos como o maxixe brasileiro e o tango argentino.

⁷ Maior compositor brasileiro do século XIX. Carlos Gomes compôs óperas e canções, a maioria em italiano e algumas em português.

⁸ Arthur Napoleão dos Santos (Porto, Portugal, 06/03/1843 - Rio de Janeiro, 12/05/1925) foi um pianista, compositor, editor de partituras musicais, professor e comerciante. Viveu a maior parte da vida no Brasil.

⁹ Francisco de Paula Brito (Rio de Janeiro, 02/12/1809 - 05/12/1861), que escrevia sobre o nome de Paula Brito, foi um editor, jornalista, escritor, poeta, dramaturgo, tradutor e letrista carioca.

¹⁰ Machado chegou a assumir a presidência do Clube Beethoven, o principal clube musical da corte brasileira. O autor frequentava-o para ouvir música erudita e jogar xadrez, seu *hobby* predileto.

É assim que, a nosso entender, Machado foi incorporando e robustecendo a participação da música em sua produção literária, no que concerne à forma e ao conteúdo. Tanto que o escritor permaneceu ligado aos círculos musicais até seu falecimento, ocorrido em 1908. Ele era uma pessoa frequentemente vista nas récitas de óperas e nos concertos instrumentais. Sua opinião era procurada e respeitada por artistas.

Feita tal introdução, passamos a esmiuçar a utilização da música em cada conto.

2 Desenvolvimento

2.1 Um Homem Célebre

Nesse conto (1883 in *Várias Histórias*, 1893), Machado transmite ao leitor a insistente busca de um maestro pela realização pessoal plena, destacando o duelo musical entre o erudito e o popular. Para tanto, utiliza-se do conturbado compositor e maestro Pestana – personagem talentoso, mas infeliz e inconformado por só conseguir direcionar sua virtude para a composição de polcas, e não para a música clássica (WAJNBERG, 2008). Leitura atenta do conto permite-nos observar que Pestana até sente-se envergonhado por ter êxito somente com esse tipo de produção popular.

Ainda, vemos que, entre o sublime e o prosaico, Pestana é um homem intimamente dilacerado pela incapacidade de tornar-se um compositor clássico inesquecível. Tanto que o personagem adorava Bach, Beethoven, Mozart e Chopin e queria compor uma obra erudita, pois desejava ser um sonatista. Nada obstante, por falta de dinheiro, Pestana compõe polcas e é surpreendido pela fama rapidamente conferida por uma delas. Porém, o protagonista fica frustrado porque queria compor uma obra erudita imortal (CASTELLO BRANCO, 2008; AVELAR, 2006). A nosso juízo, a insatisfação do compositor e maestro é, também, um 'indicador das novas regras' – abordaremos-lo no parágrafo seguinte – que já se colocavam no âmbito da arte e que, com hábil visão prospectiva, Machado de Assis identificava e, escritor arguto, habilmente expunha aos seus leitores.

Nesse sentido, a presença do editor no conto – representada pelos momentos em que Pestana

realiza a escolha do título das polcas – denota a divisão interior do compositor. Entretanto, se inicialmente como leitores, somos tentados a posicionar o compositor e o editor em pontos extremos diametrais de uma escala de valores; posteriormente, analisando com maior detalhe, percebemos que o conflito daqueles dois personagens tende a desaparecer. Ambos parecem-nos peças de uma mesma engrenagem e o sofrimento interior do protagonista atenua-se tendo em vista o sucesso obtido com o público apreciador de suas polcas.

Nada obstante, a importância do editor sobre o destino das polcas acentua-se cada vez mais no conto, chegando à situação de os títulos (a forma) aparecerem antes das composições (o conteúdo propriamente dito). Observemos que, a princípio, Pestana estranha, mas sempre concorda com a direção adotada. Endossa nosso entendimento anotação de Mario Curvelo, “o editor despreza os títulos românticos de Pestana e com o olho no lucro, escolhe os títulos de acordo com o **gosto da massa**” (apud BOSI, 1982, p. 457-461, **grifo nosso**).

A pesquisa realizada fez-nos entender que o 'gosto da massa' está intimamente relacionado ao processo de consumo que começava a se delinear e fortificar no Brasil entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Ao inserir em sua obra menções a esse dado novo – denominado no parágrafo anterior 'indicador das novas regras' –, visionariamente Machado antecipa um procedimento que nasce a partir do século XX e vigora até os dias de hoje na cultura de massa.

Outra consideração a acrescentar na análise comparatista entre literatura e música na obra machadiana é a existência de uma dualidade a ser resolvida pelo protagonista, assim sumarizada: realizar-se artisticamente com uma obra clássica ou financeiramente com populares polcas (KALIFE JUNIOR et SILVA, 2009). É o que vemos na citação de Idelber Avelar (2006):

Machado cifra na figura de Pestana a imagem do compositor desajustado que é, no entanto, notável e singular em seu desajuste. Formado nos ideais do sonatismo beethoveniano, abençoado pelos retratos de 'Cimarosa', Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann' sobre o seu piano, Pestana sofria ao tentar

compor música clássica e ver que cada idéia que lhe aparecia era "eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar" (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 499). A originalidade de Pestana se devia ao fato de que no campo ao qual ele era explicitamente indiferente, senão hostil – o da polca popular – ele era ineludível, indispensável, exitoso. Pestana reagia 'vexado e enfasiado' ao sucesso crescente das suas próprias polcas, e mais de uma vez 'os mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos'. Depois do matrimônio com Maria, uma viúva de 27 anos, cantora e tísica, Pestana esperava 'engendrar uma família de obras sérias'. Justo a execução que realiza Maria de um noturno, Ave Maria, que Pestana acreditava ser de sua autoria, decide em definitivo a 'peteca entre a ambição e a vocação'. Pestana se dá conta de que se trata de um noturno de Chopin. Depois da morte da mulher, Pestana tenta em vão compor um réquiem durante um ano, e premido pelas dívidas, cede à tentação das polcas comerciais, aceita um contrato para canções de ocasião, compõe 'Bravos à Eleição Direta!' para celebrar a vitória dos liberais em 1878 e vive até 1886, deixando duas polcas, a solicitada para a volta dos conservadores e uma de reserva, 'para quando subirem os liberais' (AVELAR, 2006, p. 1).

E tal dualidade permite-nos, também, refletir e asseverar a existência de lacunas a serem preenchidas pelo olhar e pela imaginação do leitor. Na prática, tais lacunas representam dúvidas que instigam a curiosidade e desenvolvem o potencial imaginativo do leitor, assim como possibilitam perscrutar nuances da subjetividade de Pestana, uma vez que a música é instrumento comum de desvelamento da interioridade do protagonista.

Ainda, podemos inferir a música ser instrumento comum às duas alternativas na busca da solução do problema. Problema que, não resolvido, não satisfaz aquilo que Pestana deseja: o sucesso quer seja pessoal ou profissional. Posicionamento que, segundo o fio condutor do raciocínio levado a cabo neste artigo, dialoga – e até mesmo entrecruza-se – com a frustração do protagonista derivada da impossibilidade de compor uma obra erudita imortal (CASTELLO BRANCO, 2008; AVELAR, 2006). Assim entendemos: ele almejava apenas uma obra clássica de sucesso e as demais serviriam para satisfazê-lo financeiramente.

Outro aspecto a expor e analisar correlaciona-se ao título do conto. Mesmo que o compositor (e maestro) não se considerasse talentoso, ele

era célebre; posto que o povo o reconhecia como digno de admiração. Todavia, Pestana não se via assim; ele queria algo maior – aspirava à satisfação pessoal e ao reconhecimento coletivo pela criação de uma obra erudita imortal – resultado maior do que conseguia. Assim, ficava permanentemente frustrado, pois imaginava nunca atingir, segundo seus referenciais, a satisfação pessoal e o *status* de celebridade (WISNIK, 2003). No diapasão da frustração (de Pestana), essa chega a assumir proporções melodramáticas.

Nesse ponto, podemos expandir o sentimento de frustração delineado por José Miguel Wisnik com consideração de Ronaldo de Melo e Souza, a saber: "o drama encenado pelo narrador machadiano se notabiliza como tragicômico, na acepção originalíssima da mundividência dionisíaca, e não somente no sentido secundário da fusão do trágico e do cômico" (MELO E SOUZA, 2005, p. 2). Além disso, relevante agregarmos que tal frustração tragicômica acontece toda vez que o protagonista imagina ter criado uma peça musical de qualidade, mas acaba descobrindo ser mera imitação. O ápice da frustração – qualificada tragicômica por Melo e Souza – ocorre quando ao executar para a esposa a criação que ele julgava ser um noturno, a mulher, em reposta ao seu olhar inquiridor, pergunta: 'Não é Chopin?'

Outra consideração a agregar em nossa análise comparatista deriva de outro trabalho de Wisnik – profissional fundamentado em seu notório saber de pianista e de pesquisador da música brasileira – quando assevera o conto "como centro de sua leitura dos textos musicais de Machado, nos quais ele observa uma 'longa elaboração em movimento, cujos motivos são retomados, expandidos e concentrados, de texto para texto, através de um processo' que seria análogo ao 'da própria composição musical'" (WISNIK, 2004, p. 87). Concordamos com as assertivas que compõem a citação, uma vez que literatura e música, nos dois contos machadianos, têm similares percursos nos quais avultam pontos de encontro e, sobretudo, trocas, correspondências e entrecruzamentos entre essas duas formas de arte.

Nesse ponto servimo-nos, novamente, de Kalife

Junior e Silva (2009) para aditar (e entrelaçar) outro aspecto relevante à análise: há em *Um Homem Célebre* certo conhecimento acima da média sobre o mercado editorial brasileiro, acerca da formação da música popular. Ao nosso juízo, nesse conto, Machado de Assis mostra dois extremos que vivia a música difundida no Brasil, quais sejam: o sucesso exuberante das polcas e certa dose de fracasso da música clássica no seio da sociedade brasileira. Entendimento que, indo além, caminha ao encontro de "Machado mostra[r] a força da música popular que, embora estivesse ainda nos seus primórdios, já se impunha [sobre outros estilos musicais] e conquistava as ruas com sua beleza mestiça e seu ritmo contagiante." (CASTELLO BRANCO, 2008, p. 2, interpolações nossas).

Visionário, Machado de Assis percebia os novos rumos que a música brasileira assumia a partir do século XIX. E, em face disso, registrou sua percepção no conto *Um Homem Célebre*, história que expressa de forma muito clara as relações entre tal forma de arte e o gosto musical brasileiro.

O até aqui exposto permite-nos arrematar o presente subitem, asseverando que a temática básica de *Um Homem Célebre* está nucleada no conflito vivido pelo protagonista e trata da essência humana, da aniquilação dos sonhos, e do sentimento de impossibilidade. Contingências que, não raras, forçam os homens abandonarem ideais fazendo-os viverem em um mundo de aparências numa sociedade dominada pelo capitalismo.

Em maior escopo, o drama de Pestana representa o problema vivenciado por artistas divididos entre a vocação e a ambição. Circundando tal núcleo, mas não em menor relevância, o conto vasculha temas afetos à impotência criativa (i.e., incapacidade do protagonista criar algo original de elevado valor musical) e à imitação.

2.2 *Trio em Lá Menor*

O conto *Trio em Lá Menor* narra o que poderia ter sido uma história de amor não concretizada na qual a protagonista Maria Regina amava, simultaneamente, dois homens com idades bem distintas: Maciel (27) e Miranda (50). Nesse cenário, irrompe o triângulo amoroso.

O título instigou-nos iniciar busca de qual conhecimento musical vincula-se à análise do conto. Achamo-lo nos livros: *Elementos da Linguagem Musical* (Ed. Movimento, 1987), de Bruno Kiefer e *Introdução à Música* (Ed. Porto Alegre, 1959), de Luís Cosme.

No primeiro livro, aprendemos que nas escalas musicais há tons maiores e menores. Kiefer afirma que: os tons maiores – como o Lá Maior (Lá M) – transmitem alegria, júbilo, festividade e harmonia; e os tons menores – como o Lá Menor (Lá m) – são tristes e traduzem sentimentos de melancolia e tristeza. Ainda segundo Kiefer (1987), com o título *Trio em lá menor*, Machado nos antecipa valiosa informação: o conto não terá desfecho feliz.

Para alguns leitores, inicialmente, pode parecer inexistir correlação entre o texto e as expressões da teoria musical que Machado usou em sua narrativa. Entretanto, óticas aguçadas – enfatizamos: quanto à teoria musical para a realização de análise desse conto – identificam a cada ocorrência de um desses signos um corresponde sentido na urdidura das ações.

Tal trama (urdidura das ações) do triângulo amoroso ocorre nos quatro movimentos cujos subtítulos expressam os sentimentos das personagens por meio de termos musicais e direcionam o pensamento do leitor para o acontecimento seguinte: *Adagio cantabile*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro appassionato* e *Minueto* (CASTELLO BRANCO, 2008). No conto, consideramos que, por meio desses movimentos e tal como em uma partitura musical, são marcados os acontecimentos do triângulo amoroso.

Machado utiliza elementos da teoria musical no título, nos subtítulos e na sequência narrativa, correlacionando a linguagem musical ao significado do próprio conto. E tal correlação não se circunscreve apenas à forma (i.e., à composição), pois a música consegue também desvelar a interioridade das personagens (GHISLENI, 2008, p. 89). Tanto que, em cada passagem da narração, encontramos expressões musicais indicadoras de emoções e sensações da protagonista Maria Regina que delineiam características de seus sentimentos e de sua personalidade.

Com o intuito de aprofundar nosso conhecimento quanto à consideração constante no

parágrafo anterior de os subtítulos expressarem os sentimentos das personagens por meio de termos musicais, passamos a discorrer sobre eles.

No livro *Introdução à Música*, Luís Cosme leciona que, em linguagem musical, uma composição musical pode conter várias partes chamadas de movimentos, os quais podem ser escritos em distintas velocidades. O primeiro desses movimentos, o *Adagio*, refere-se a um andamento lento. Dentro de sua categoria, é o menos lento, mas próximo do moderado. Como primeira parte de uma música, o *Adagio* introduz (apresenta) o tema, i.e, a melodia que vai ser desenvolvida no próximo movimento.

De sua parte, Machado denominou a introdução do conto com o subtítulo de *Adagio cantabile* para introduzir (apresentar) ao leitor, sob a forma de canto, uma pequena amostra (pista) do problema configurado no triângulo amoroso. Tal como na música, são apresentadas 'pinceladas' sobre o assunto principal do conto. Os eventos surgem um tanto lentos, mas carregados de sentimentos como se estivessem sendo cantados. No conto, para tal apresentação, há um fundo musical que é cantarolado (em ritmo lento, como convém a um *Adagio*) por Maria Regina enquanto reconstitui cada palavra das conversas com seus dois amores. Assim, o *Adagio cantabile* é a melodia da sonata por ela executada ao piano momentos antes na sala, durante a visita.

Voltando nosso raciocínio ao livro de Kiefer (1987), expomos outra característica do *Adagio* ser a possibilidade de inserção de ornamentos, i.e, sons adicionais (fraseados) para embelezar (floreios) sem, no entanto, se sobreporem ou modificarem o tema; sequer terminá-lo. Assim, fica nitido para quem escuta o *Adagio* que a música ainda não terminou. É um movimento para o qual haverá sequência: o *Allegro ma non Troppo*; segunda parte do conto.

O *Allegro ma non troppo* inicia o desenvolvimento da história. Segundo a teoria musical com qual estamos embasando nossa análise, podemos expor duas significações:

A primeira refere-se ao andamento dos eventos. Sobre isso, é importante comentar que *allegro* é um andamento rápido. Todavia, a expressão

italiana *ma non troppo* significa "mas não muito". Assim, o andamento dos eventos que compõem a narrativa acontece ao compasso da música desse movimento. Esse andamento é percebido no conto pela sensação do leitor acerca dos fatos relatados não estarem encaminhando para a resolução do problema do triângulo amoroso.

A segunda significação, de acordo com Wisnik (2004), é a acepção mais conhecida do verbete italiano *allegro*: alegria. Nesse significado, a protagonista vai ascendendo em contentamento pelos atos corajosos de um de seus amados. Entretanto, tal sentimento não é consistente, o que pode ser correlacionado ao significado de *ma non troppo* (mas nem tanto). Isso já propicia gancho para a parte seguinte, ensejando que tal sentimento por um dos amantes (Maciel) vai se enfraquecendo.

Independente de qual seja a significação que escolhermos entre as opções, ambas ensejam o próximo (e terceiro) movimento musical: o *Allegro Appassionato*.

Allegro Appassionato é um andamento com alguma velocidade, em nitido tom apaixonado. Assim, esse terceiro movimento caracteriza-se pela capacidade de despertar e transmitir paixão àquele que o ouve (COSME, 1959; KIEFER, 1987). A continuação da visita que Maciel fez à Maria Regina na noite do dia do salvamento representa, a nosso juízo, o aludido movimento.

A quarta parte (e movimento) do conto é denominada *Minueto*. A teoria musical que embasa o conhecimento necessário à análise do texto ensina que *Minueto* é uma peça composta em compasso (de três por quatro) chamado ternário. No conto, *Minueto* inicia-se com a incerteza de tempo transcorrido e o reconhecimento da insuficiência individual dos dois homens. A indecisão da protagonista aborrece-os até que, perdidas as esperanças de conquistarem em definitivo o seu (dela) amor, ambos a deixam.

Para analisarmos esse trecho segundo a teoria musical, devemos lembrar que o conto mostra atos envolvendo os personagens do triângulo amoroso. No primeiro são transmitidos os eventos que consubstanciam o triângulo. No segundo ato, há uma tentativa infrutífera de solucionar tal pro-

blema. E, no terceiro momento, dois personagens (Maciel e Miranda) saem da história desfazendo o triângulo amoroso e devolvendo a protagonista (Maria Regina) a busca do amor. Perdidos seus amantes, duas estrelas do céu tornam-se os objetos de interesse da protagonista. A partir de então, Maria Regina pendula de uma para outra estrela sem, contudo, conseguir sentir-se satisfeita com qualquer delas. Em síntese, retorna-se à situação anterior com três elementos novamente em jogo.

Os três atos acima descritos podem ser correlacionados aos três compassos de um *Minueto* no qual as notas sucedem-se obedecendo a repetitivo compasso ternário. Analogamente, o mesmo ocorre no conto machadiano: inicialmente com três personagens da trama; para, no final, com a protagonista movendo-se continuamente – em eterna insatisfação – entre dois astros celestes.

Especificamente sobre o aspecto de insatisfação da protagonista, tal sentimento é representado na ânsia de perfeição que Maria Regina busca em seus namorados. E tal desejo pode, até mesmo, refletir a intenção de Machado de Assis em expor a insaciabilidade da natureza humana quanto ao alcance de seus objetivos. Uma possível observação crítica machadiana – diga-se, por oportuno, bem típica do autor quanto à análise da alma humana: pessoas com desmedidas ambições vivendo em uma sociedade imperfeita.

Nesse ponto, é relevante registrar o *Minueto* ser uma composição completa e não um andamento musical como são as outras partes do conto. De modo semelhante, na quarta parte de *Trio em Lá Menor*, Machado não alude a um andamento do triângulo amoroso, pois esse se extinguiu. Porém, o escritor fala da vida da protagonista que se move, de forma perene, entre dois objetivos. Assim, aborda o tema da eternidade, esboçando que, para Maria Regina – personagem exigente de perfeição e incapaz de sentir satisfação –, o ritmo da vida será sempre de três tempos tal qual um *Minueto*.

Como visto e analisado, ao longo de todo o conto, a execução de música insere-se como elemento valioso para o enredo. São exemplos de tais inserções: ocasiões em que a protagonista executa uma sonata ao piano; e momentos em

que a sonata é pano de fundo para a protagonista relembrar diálogos e fatos envolvendo-a com seus amantes. Não bastasse o emprego da música como exemplificado, Machado a utiliza (do absoluto) como fundo musical (permanente) para simbolizar a vida da protagonista que, insatisfeita, oscila continuamente entre dois objetos celestes. Tal como moral de uma história é a sonata absoluta a única companhia que resta à Maria Regina.

É assim que Machado de Assis serve-se da teoria musical com muita propriedade e, não por acaso, usa também sonata para sugerir perfeição. Nesse ponto, cabe expormos algumas considerações sobre a sonata, composição musical de três ou quatro movimentos tocada em instrumento de teclado. Suas diferentes partes têm começo, meio e fim, revelando-se completa. Ela é composta por partes denominadas Movimentos, que são escritos em diferentes andamentos, pois, dentro do mesmo tema, cada um deles tem algo diferente a comunicar. Os Movimentos formam um conjunto harmonioso, belo, completo, absoluto e perfeito.

Em *Trio em Lá Menor*, o som da sonata faz-se presente como pano de fundo para complementar o clima significativo dos eventos. A nosso juízo, os Movimentos são partes individuais e têm características próprias, mas, juntos, formam, como na sonata, um todo completo, com início, desenvolvimento e fim.

Podemos asseverar que Machado de Assis, deliberadamente, fez a música percorrer e permear toda a narrativa, deixando marcada a participação daquela arte tanto no plano do conteúdo quanto da forma. Belo exemplo de permeio ocorre nas ocasiões que a protagonista coloca-se em silêncio para recordar. Nesses pontos, as palavras calam, mas o som musical continua a ser escutado por Maria Regina como acompanhamento para seus pensamentos, acrescentando-lhes maior significância. Essa é uma amostra da intensa ligação de Machado e de suas personagens com a música e, nesse conto, com a sonata, em particular.

Tal técnica literária utilizada incorpora significado à urdidura dos acontecimentos, oferecendo aos leitores novos entendimentos e conhecimentos sobre as personagens. Com isso, a narrativa fica

mais rica, significativa e, sobretudo, não tolhida ao enredo, pois desvela mais do que o mero relato de fatos. E o leitor, ao enxergar através da ténue cortina que o autor conscientemente espria no ambiente que envolve seus personagens, abre uma miríade de interpretações e revela a música.

3 Conclusão

O presente artigo mostra-nos que a arte musical foi relevante na vida e na produção literária de Machado de Assis. Como leitor ávido, aquilo que ele aprendeu na música inseriu em, pelo menos, dois de seus contos. O que, desde já, nos permite sugerir posteriores investigações (e revisões sistemáticas) sob tal ótica comparatista.

Um Homem Célebre e Trio em Lá Menor mostram-nos que o autor fez o erudito beber nas águas populares e vice-versa, comprovando que a cultura não se cristaliza e, sob esse enfoque, cada cidadão não é exclusivamente popular ou erudito, mas sim um ser delineado por múltiplas condições de contorno. Utilizando-se da imbricação entre as duas formas de cultura, Machado perscruta o íntimo das personagens, desvelando suas interioridades e ampliando oportunidades para análise profunda da alma.

Como demonstrado ao longo da investigação, os aludidos contos permitem-nos reconhecê-los com um agregado de aspectos que atua sinergicamente sobre a formação (e transformação!) imagética e afetiva da música e da literatura. A música disponibilizou aos contos analisados não apenas sua matéria, mas atuou sobremaneira neles constituindo a individualidade das personagens – desvelando suas interioridades – e enriquecendo a essencialidade de cada conto nos quais podem ser destacados, em especial, as ricas subjetividades proporcionadas pelo entrecruzamento com a literatura. Daí advém a capacidade dessas artes se ampliarem e sobrevalorizarem, pois permitem ao escritor destacar-se como original criador, transformador do real e propiciador de novas e amplas experiências ao leitor.

Pesquisas como a do presente artigo alargam a discussão sobre a influência musical em parcela da obra machadiana. Nesse sentido, ressaltamos

os contos conquistarem maiores significâncias com a aludida influência, pois não ficam restritos aos respectivos enredos. Naqueles, a música amplia e fortifica: o rol de possibilidades e de transformações de uma miríade de encontros, trocas e/ou correspondências com a literatura; e a fruição do leitor em suas percepções estéticas, emocionais e sensoriais.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Trio em lá menor. In: ASSIS, Machado. *Várias Histórias*. São Paulo: Ed. Mérito, 1961. p.125-138.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. v. 3.

ATHAIDE, Tristão de. Machado de Assis: o crítico. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. (Obras Completas, v. 3.).

AVELAR, Idelber. Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis. In: *A obra de Machado de Assis*. [Brasília]: Ministério das Relações Exteriores, 2006. Ensaio premiado no 1º Concurso Internacional Machado de Assis. Disponível em: www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf. Acesso em: 31ago. 2019.

BAGNO, Marcos (org.). *Machado de Assis para principiantes*. São Paulo: Ática, 1999.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis: Antologia e Estudos*. São Paulo: Ática, 1982. p. 457-461.

CÂNDIDO, Antônio. Música e música. In: CÂNDIDO, Antônio. *O observador literário*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1959.

CASTELO, José Aderaldo. *Machado de Assis: crítica*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. (Coleção Nossos Clássicos, v. 38).

CASTELLO BRANCO, Leniza. Machado e a Música. *Revista Fronteira Z*, [s. l.], n. 2, . jun. 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12592/9165>. Acesso em: 04 set. 2019.

COSME, Luís. *Introdução à Música*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1959.

GHISLENI, Maria Inês W. Machado de Assis e a Música: uma análise do conto "trio em lá menor". *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 33, n. especial, p. 88-98, jul. 2008. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/611>. Acesso em: 04 set. 2019.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KALIFE JUNIOR, Luis Fernando; SILVA, Carolina V. da. Frustração pela música: uma análise dos contos "musicais" de Machado de Assis. In: SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA UFRGS, 10., 2009, Rio Grande. *Anais* [...]. Rio Grande: UFRGS, 2009. Disponível em: www.pucrs.br/.../71443-LUIS_FER-NANDO_KALIFE_JUNIOR.pdf. Acesso em: 31 ago. 2019.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

MELO E SOUZA, Ronaldo. *O Romance Tragicômico de Machado de Assis*. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). In: COLÓQUIO DE LITERATURA ORGANIZADO PELA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2005, São Gonçalo. *Anais [...]*. São Gonçalo: UERJ, 2005. Disponível em: www.letas.ufrj.br/posverna/docentes/61076-2.pdf. Acesso em: 31 ago. 2019.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

WAJNBERG, Daniel S. Um Homem Célebre. *Revista Istoé*, c2008. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/edicoes/451/artigo78750-1.htm>. Acesso em: 31 ago. 2019.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora 34, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n. 4/5, p. 14-79, 2003.

Louise Ribeiro Cruz

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, área de Concentração de Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Mestre em Estudos Literários na mesma área de concentração pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduada em Letras, com habilitação em Português-Literaturas também pela UFF. Atuou como bolsista de iniciação científica no Projeto Imagem e Representação na Narrativa de Maria Gabriela Llansol.