

O popular e o erudito: a música nos contos de Machado de Assis

The popular and the erudite: the music in the tales of Machado de Assis

VALDEMAR VALENTE JUNIOR¹

¹Universidade Castelo Branco. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo: Este artigo tem por objetivo identificar elementos referentes à criação musical do século XIX na obra de Machado de Assis. Para esse fim, escolhemos os contos “O machete”, “Um homem célebre” e “Cantiga de esponsais”, que abordam a presença da música a partir de leituras distintas que têm em comum o aprofundamento de conflitos, em vista da música como elemento subjetivo capaz de mover as paixões interiores e instigar os instintos humanos. Além disso, esses três contos cumprem com extrema correção o papel de determinar os espaços referentes à música em suas vertentes popular e erudita, corporificando um tempo em que a indústria cultural e os meios de reprodução técnica ainda não tinham se manifestado em sua configuração definitiva.

Palavras-chave: criação musical; relações sociais; narrativa.

Abstract: This article aims to identify elements related to the musical creation of the 19th century in the work of Machado de Assis. To that end, we chose the short stories “O machete”, “Um homem célebre” and “Cantiga de esponsais”, which deal with the presence of music from different approaches that have in common the deepening of conflicts, in view of music as an element subjective ability to move the inner passions and instigate human instincts. Moreover, these three tales fulfill with extreme correctness the role of determining the spaces concerning music in its popular and scholarly aspects, embodying a time in which the cultural industry and the means of technical reproduction had not yet manifested itself in its definitive configuration.

Keywords: musical creation; social relationships; narrative.

Introdução

O Rio de Janeiro como cenário de ação da narrativa de Machado de Assis apresenta-se em sua condição de centro para onde converge parte expressiva da incipiente produção cultural do país, por ser capital da Corte, e em seguida, da República,

potencializando suas expectativas de mercado. Nesse lugar, ainda precário, a atividade cultural estabelece distinções significativas, no que tange aos espaços de definição da música como elemento que se adensa à fruição do desejo coletivo. Assim, a produção musical atende à diferença de gosto das camadas sociais que usufruem



tanto da expressão erudita quanto da popular. Nesse aspecto, o mercado corresponde às casas especializadas em instrumentos e partituras, onde o piano pontifica na hierarquia do que se estabelece em torno de sua aceitação como sinônimo de bom gosto. As partituras impressas contemplam a escolha música erudita, do mesmo modo que da música fácil, oriunda do extrato popular, a partir de polcas, valsas e modinhas que animam os saraus burgueses dos casarões de Botafogo e logo se tornam sucesso, cantadas pelas vielas estreitas do Centro antigo da cidade. Por esse meio, a ausência de aparelhos de reprodução técnica não impede que canções nascidas da inspiração popular transitem pelo ambiente da classe média e retornem ao seu lugar de origem pela via cantora do povo que as reabsorve, a partir da chancela que lhe confere o consumo das classes superiores.

O mercado de música, portanto, concorre para que a atividade cultural no Rio de Janeiro solicite cada vez mais o intercurso de artistas que encontram espaços onde se situam como expressões da necessidade que as camadas médias têm de usufruir desses objetos da cultura. Desse modo, os eventos sociais solicitam a participação de músicos e compositores que atendem ao deleite de um público burguês que busca distanciar-se do gosto da população das ruas, constituída por escravos e seus descendentes. O gosto das ruas manifesta-se através de uma oralidade que não estabelece intermediação com outros setores sociais, não havendo a quem recorrer como filtro cultural. Por sua vez, a música circunscrita aos meios mais elevados, incluindo-se a estratificação precária que nesse contexto inviabiliza a definição do que representa a classe média, negocia

seu espaço de pertencimento através da música das ruas pelo crivo de sua condição de classe. Essas classes, do mesmo modo, recorrem à música religiosa, tocada nas igrejas, em missas e casamentos, à música de concerto, em recitais, ou à música apresentada companhias estrangeiras nas óperas em cartaz. Há que se pensar também que o lundu, a modinha e a polca, de extrato social popular, são expressões que ganham significado a partir dos espetáculos de revista que passam a ter lugar na segunda metade do século XIX, representando um espaço de intermediação do popular pela via do erudito, uma vez que se utiliza de músicos com essa formação.

Por conta disso, a obra de Machado de Assis de algum modo busca concorrer como elemento capaz de trazer à luz da ficção a observação acerca da fixação da música como termo capaz de configurar o desejo e a inquietação em torno das pessoas como elemento mobilizador de suas paixões mais profundas. Nesse sentido, a capacidade de observação desse mestre da frase concorre para que em alguns de seus contos a música supere a condição de manifestação inserida no tempo histórico para se confirmar como parte integrante de uma expressão de subjetividade que induz ao descompasso da vontade humana com relação ao que cada um possui ao afirmar-se no mundo. A análise que Machado de Assis promove acerca dos espaços recônditos da condição humana convoca a música como meio de promover um debate que desagua no conflito entre o ser e o mundo, caracterizando uma situação de que todos são reféns, por não conseguirem se libertar do condicionamento onde se refugiam. Daí a música funcionar como expressão que se impõe para além da condição de termo acessório, na medida em que acrescenta

ao cotidiano a mobilização de aspectos da interioridade emocional como meio através do qual o sentimento humano não tem como se libertar.

Assim, “O machete”, “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre” funcionam como contos que colocam em evidência a necessidade da música como um pão de cada dia que alimenta o espírito, podendo variar a forma e a sofisticação com que isso se apresenta aos diferentes paladares. Por tanto, as oscilações entre o popular e o erudito confirmam um espaço de transição, no que se refere à definição do consumo da música como produto cultural que mais tarde chegaria ao seu ápice. No entanto, o olhar de Machado de Assis se interessa especificamente pelo que a música representa como elemento que se situa mais além de sua condição de produto, ainda que sua narrativa incida na observação a partir de um núcleo social representado pelo Rio de Janeiro como centro que catalisa as manifestações incipientes da cultura, em vista do cenário inerente à condição de um país periférico de economia dependente. As ações que têm efeito como condição precípua a cada um dos contos representam os lugares da afirmação humana como condição para qual a vida acena, sendo a música um meio possível à eternização da memória, na medida em que seu registro confere perenidade diante do fato de que o barro de que todos são feitos um dia acaba por se quebrar. Na ausência de elementos inerentes à sociedade de consumo que hodiernamente se configura, há que se relativizar a presença da música em sua manifestação possível ao espaço onde ela se encerra.

Ainda que não sejam detectados elementos históricos como marcas do

que Machado de Assis consigna, a partir de uma análise de teor psicológico, não há como não se possa estabelecer diferenças, no que tange ao registro social que as expressões do popular e do erudito propiciam. Os respectivos músicos que se apresentam como personagens desses contos são representações de um estrato social popular, da forma como são vistos, de um modo geral. A música popular, por esse tempo, ainda não se confirmara como elemento de afirmação de um sentido de nacionalidade que abrangeria uma série de outros elementos, o que somente ocorreria a partir do início do século XX. Assim, suas manifestações ainda se viam circunscritas aos espaços domésticos de uma cidade marcada pelas limitações que o tempo e as condições do país ofereciam. Por sua vez, a manifestação erudita, em contraposição à popular, coloca-se como uma expressão do requinte que reafirmava valores de consagração e respeito, tendo como escopo a possibilidade de ascensão diante do que se faz representar como música inerente a uma sociedade desigual. Há que se perceber que as personagens vivem exclusivamente da música, abrindo mão de uma possível genialidade criadora, em vista da sobrevivência que os obriga a negociar sua permanência precária em espaços de prestígio da música de concerto restrita aos recitais em teatros e dirigida a uma plateia seleta e interessada.

Desse modo, “O machete”, “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre” traduzem situações que dizem respeito à fixação da música como termo que preenche as lacunas interiores de cada um, concorrendo para deflagrar o lugar do artista diante do impasse representado pelo sentido essencial da criação. Através da música, o espírito de sua criação coloca-se

em situação oscilante, fragilizado pelas imposições de um mundo que o empurra para lados opostos, no sentido de atender às demandas que lhes são exigidas, ao recorrer a meios diversificados, do mesmo modo que respondendo ao desejo pessoal do reconhecimento e da modéstia. A distinção entre as formas da música que nesse recorte de tempo se apresentam como opções dizem respeito à oferta de produtos culturais como parte do incremento da cultura de massa que ganharia contorno definitivo no século XX. Por sua vez, ao recorrer aos meios da cultura disponíveis, Machado de Assis disponibiliza ao leitor as formas da música compatíveis com o mercado, em vista de como isso se apresenta. A esse mesmo argumento é acrescido o lugar da arte como termo capaz de unir e separar a um só tempo, a partir da ordem dos conflitos que povoa o espírito das personagens como representações que superam sua mera condição de seres de papel.

Dois lugares diferentes

A discrepância que se apresenta em “O machete” diz respeito às expressões do popular e do erudito como termos divisores da cultura. A partir de uma cidade que expõe sua diversidade, em vista da convivência entre escravos e homens livres, bem como de classes sociais distintas, as expectativas de transformação encontram na cultura uma referência. Desse modo, a linha limítrofe que demarca as distinções de classe aprofunda as distinções de gosto, havendo uma deliberada posição de confronto que estigmatiza a cultura popular como fenômeno da barbárie que caracteriza, na visão das classes superiores, os povos supostamente selvagens e

incultos, a exemplo do preconceito contra africanos e ameríndios. Por isso, a distinção que se estabelece entre o violoncelo e o machete contempla a supremacia do primeiro como instrumento ligado à música erudita como forma de uma percepção requintada, ao contrário do último, como veículo de manifestação do deleite vulgar de um populacho que não tem como concorrer em condições de igualdade como o desejo das elites. Em vista disso, John Gledson concorre com sua opinião: “Por muito que Machado apreciasse a música, porém, sua arte não aspira a esse tipo de pureza” (1998, p. 49). Daí a música sintetizar situações de prestígio e demérito a que a sociedade do Rio de Janeiro se refere como indefinição que agrava a marca de singularidade tanto do violoncelo quanto do machete como alegorias que se transpõem da música para as relações sociais.

Por esse meio, Inácio confirma seu desejo de ser músico, a exemplo de seu pai, músico da imperial capela, com quem aprende os rudimentos de sua profissão. Ao iniciar-se, tem a rabeca como instrumento. No entanto, a passagem pelo Rio de Janeiro de um músico alemão o fez adotar o violoncelo, tendo desse mestre as primeiras lições do instrumento que o acompanharia pelo restante da vida. A morte dos pais, seguindo-se de seu casamento com Carlotinha e do nascimento do filho, reforçam nele o desejo de compor, a partir da inspiração que a formação da família lhe confere. O ciclo dos fatos tem efeito em vista do inusitado como referência que altera a ordem estabelecida. O acaso faz com que dois estudantes de direito em férias passem à porta de sua casa. Chamavam-se Amaral e Barbosa, sendo que o último revela ser músico, ainda que

execute um instrumento menos sublime, o machete. Como esclarecimento, machete é o nome do instrumento a que chamamos de cavaquinho. Assim, coloca-se em questão o antagonismo entre o violoncelo, executado pelo artista profissional, e o machete, executado pelo artista amador. Às relações pessoais, no âmbito da narrativa machadiana, Alfredo Bosi acrescenta: “O objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império”. (1999, p.11-12). Retornando ao conto, nada impediu que o machete executado por Barbosa tenha roubado a cena em uma festa na vizinhança, despertando em Carlotinha a memória do subdelegado do lugar, cujas atribuições da profissão não mais lhe permitiram tocar esse instrumento.

Diante disso, o ciúme envolvendo o nível de prestígio dos dois instrumentos estende-se à hipótese de um concerto para violoncelo e machete que não se efetiva, culminando na loucura de Inácio, em decorrência de Carlotinha ter ido embora com Barbosa, como se o machete se impusesse ao violoncelo. Por esse meio, as entrelinhas do conto confirmam a discrepância de estilos como registro de um *status quo* que sofre forte abalo, na medida em que o instrumento de concerto acaba preterido pelo instrumento popular, capaz de emitir uma sonoridade mais espontânea. A observação de Machado de Assis ainda repousa sobre elementos que induzem a pensar nas formas da cultura musical como território próprio às negociações que passariam a ter lugar com a ampliação de sua importância e significado como escritor ao longo do tempo. A isso, Manuel Cavalcanti

Proença acrescenta: “Decorrência da mestria artesanal de Machado de Assis, utilizada para aferir de sua própria obra, é a conclusão a que chegaram alguns críticos, situando o contista acima do romancista”. (1974, p.141). Desse modo, o espaço destinado à execução de música, seja popular, seja erudita, corresponde às limitações de um tempo marcado pelo atraso nas relações, em decorrência do prolongamento do estatuto da escravidão, o que se faz evidente na separação que essas instâncias tendem a corporificar do ponto de vista social. O violoncelo e o machete antagonizam posições quando Machado de Assis indica a supremacia do instrumento que traduz o gosto da massa como vitória do que estaria por ser confirmado no século vindouro.

Diante do que se pode perceber a respeito de como Machado de Assis conduz seu projeto de escritor, seria relevante acreditar que nele não tivesse lugar uma solução convencional, no sentido da reiteração de lugares-comuns que não traduzissem o nível de inquietação correspondente ao espaço de atuação de sua obra. O que poderia resultar do suposto alheamento político que parece pesar sobre sua obra repercute em análise sofisticada que supera o retrato realista de configuração estritamente social para compor um quadro de feição psicológica que perpassa uma série de outros elementos. A música apenas atende a mais um apelo que pode a um só tempo funcionar como instrumento responsável pelo agrupamento das pessoas ao meio social ou interferir na intimidade de quem a cria e a executa como elemento desagregador de uma interioridade que se desorganiza e se desorienta. Nesse sentido, “O machete” indica o modo através do qual a realidade do mundo pode vir a

pregar sucessivas peças nos que acreditam na permanência do que se possa apresentar como condição imutável. Acerca da composição dos contos de Machado de Assis, Luciana Stegagno-Picchio observa: “O segredo, porém, é o de não ter uma fórmula: de trabalhar cada conto de modo diferente, autógeno, sugerido aqui e acolá pela própria matéria” (2004, p.289). Em vista disso, Machado de Assis adianta-se à constatação do que deixa de fazer sentido diante das possibilidades múltiplas que se consignam como expressões de um mundo em processo. A opção de Carlotinha por Barbosa, ao preferir o machete ao violoncelo, confirma-se com tendência relativa a tudo quanto possa representar o inusitado diante da ordem estabelecida.

A situação que move o artista a fazer da arte uma segunda natureza concorre como sentimento e marca definida que o acompanha até o fim. Desse modo, a música atua como elemento inseparável, do ponto de vista da paixão que representa. Por esse meio, o violoncelo e o machete são expressões relativas à forma como cada indivíduo enxerga e situa-se no mundo, concorrendo o primeiro para aprofundar um determinado grau de sofisticação de sua presença como símbolo a delimitar relações de classe e projetos de ascensão. O último, ratifica o desprendimento ligado ao extrato popular, na medida em que a música espontânea se impõe como sinal de uma mudança que terá efeito em breve tempo. A marca de representação da música em “O machete” vai além do que significa seu título, uma vez que sugere diferentes leituras do momento em que se configura, a partir de uma concepção que possa sugerir apenas a presença da música. Sobre o processo de criação de Machado de Assis, Massaud Moisés acrescenta outros

termos à questão: “Sem fazer introspecção, que conturbaria o andamento da narrativa, Machado sonda a intimidade de uma situação-chave no *continuum* humano. Assim, alcança a razoável parcela de objetivismo preconizado no tempo, dirigindo-o para o mundo subjetivo” (2000, p. 284). O resultado disso repercute nas sugestões que o conto oferece, uma vez que fica clara a desconstrução apresentada como forma de reiterar a crise de valores que se agudiza.

Assim, confirma-se em “O machete” a condição singular da obra de Machado de Assis como instrumento de reflexão acerca da variabilidade humana, a partir do instante em que os instrumentos musicais traduzem a forma de ser e estar da cada um. Inácio e Barbosa se aproximam e se distanciam, a partir dos pontos incomuns que separam o violoncelo do machete, sendo que a diferença entre os dois instrumentos resulta em perda e separação, para um, e vitória e afirmação, para o outro. Por esse meio, a disputa entre partes desiguais acaba dando azo ao que Machado de Assis coloca como situação em aberto, conferindo ao leitor a condição de quem deva emitir uma conclusão acerca do que não se explicita. Daí a fuga de Carlotinha com Barbosa concorrer para desagregar o sentido hegemônico do violoncelo a que o machete, observado como instrumento sem prestígio, consegue superar. A isso, pode ser acrescida a análise precisa de Alfredo Bosi: “Menos que pessimismo sistemático, melhor ver como suma da filosofia machadiana um sentido agudo do relativo: nada valendo como absoluto, nada merece o empenho do ódio ou do amor” (2007, p.182). A situação que se impõe como transição do processo de valorização das manifestações da cultura

popular tem em “O machete” um efetivo sinal. A situação de um país cujas classes sociais não parecem definidas encontra na análise de Machado de Assis um ponto de destaque do que está por vir.

O sarau e o concerto

O conto “Um homem célebre”, ao estabelecer a divisão entre diferentes posições, no que se refere à música no contexto da classe média do Rio de Janeiro, concorre para que o caminho de seu protagonista oscile em sua definição. Assim, Pestana corresponde ao lugar do artista que se vê obrigado, por imposição da sobrevivência, a reproduzir o gosto médio do consumo da época. O apelo da música rápida, representado pela modinha, pela valsa e pela polca, encontra no piano um instrumento de entretenimento que se notabiliza. Os saraus burgueses, na ausência do que possa animar o ambiente, recorre a um pianista que se reveza em residências onde o piano permanece fechado à espera de quem possa tocá-lo. Nesse sentido, Raymundo Faoro expõe elementos acerca da situação social nesse tempo: “Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida” (1974, p.14). Do mesmo modo, o trabalho dos músicos os faz receber encomendas dos editores para quem compõem peças a serem comercializadas em partitura. Daí os músicos alternarem a execução de partituras para piano em casas especializadas e em residências, onde são solicitados como elementos indispensáveis, na medida em que a música preenche os espaços referentes à projeção de um desejo coletivo.

Em vista disso, Pestana encarna, na condição de personagem, alguém para

quem a música se constitui em algo que vai além de uma profissão. As polcas que executa ao piano resultam no ponto mais elevado de seu talento de músico e compositor, em vista do sucesso que alcançam junto ao público. No entanto, sua pretensão artística deposita-se na elaboração de uma obra de conteúdo clássico que se contrapõe ao sentido da música popular, onde reside seu verdadeiro talento. Assim, a inconformidade que se estabelece entre o artista e sua obra serve para que se definam lugares determinados no âmbito do popular que lhe serve de ganha-pão, e o erudito, que lhe alimenta o espírito. A incompatibilidade entre essas formas de expressão da música situa-se como uma instância que transtorna o espírito do artista que não consegue enxergar-se no que lhe possibilita viver, constituindo-se em medida do que lhe consigna a condição e o valor. A respeito de algumas das personagens machadianas, Lúcia Miguel-Pereira traça o seguinte perfil: “Criaturas sem unidade interior, várias e complexas, as suas como que têm medo de si, não conseguem entender os impulsos que as governam, e por isso só se sentem bem quando se apegam a alguma coisa de tangível”. (1957, p.90). Diante disso, a consagração nada representa, uma vez que Pestana não se reconhece como pianista que compõe e executa polcas destinadas ao entretenimento em festas familiares onde seu trabalho é solicitado. A dimensão crítica que impõe a sua obra corresponde ao desejo de ser músico e compositor de concerto, residindo nesse ponto o conflito que dele se apodera.

No plano da relação do artista com o mercado cultural, a criação musical na segunda metade do século XIX encontra arrimo nos saraus burgueses e na venda

de partituras cifradas. No entanto, para Pestana, o trabalho e o espírito se conflitam, uma vez que ao pianista não serve de consolo a música de salão que lhe paga as contas, mas outro gênero que não tem como lhe referendar o que deseja, atendendo ao íntimo de sua vocação. O exemplo de Pestana não encontra resposta em seu talento, por não corresponder a seu desejo de afirmação como músico erudito, não tendo como se realizar, por conta de sua falta de aptidão para esse exercício, em vista de um mercado que se mostra sem alternativas. A isso acrescenta-se a necessidade de uma autopunição diante do que sonha em ser e não consegue almejar. Assim, a opinião de Ayrton Marcondes nos acrescenta: “Nas origens do escritor estaria a chave para o seu negativismo e ódio aos seres humanos aos quais visa punir em seus livros” (2008, p. 215). Do mesmo modo expõe a fragilidade da relação entre o *status* de que a música erudita desfruta em contraste com o desprestígio da música popular. Mesmo em face de seu ingresso em um ambiente residencial, e talvez por conta disso, esse gênero restringe-se ao deleite festivo, sem condições de ombrear com a exaltação do espírito que corresponde à música erudita.

Em casa, cercado de retratos dos mestres da música, não consegue ir adiante, ao buscar inspiração em Mozart, Beethoven, Bach e Schumann, limitando-se a interpretá-los sem nada de original que lhe possa ocorrer. No entanto, ao levantar-se pela manhã, logo lhe toca a vontade de correr às teclas do piano e compor uma polca ao gosto do público e do editor que lhe compra os direitos, esgotando rapidamente a edição da partitura impressa que se torna um sucesso na cidade. Assim, o que para outros músicos poderia significar

um espaço de consagração, para Pestana representa mais um empecilho a estorvar sua carreira de compositor clássico. A divisão do que em Machado de Assis traduz o conflito interior presente em várias de suas personagens é reiterada a partir da observação de José Aderaldo Castello: “Nos seus registros, o escritor buscava sempre o sentido da existência, acentuando aquele dualismo: do equilíbrio tranquilo e realizado dos impulsos de amor e de glória às tensões inconciliáveis entre ambos” (1999, p. 381). A vocação para a polca, que anima o gosto médio, além das aulas de piano, que lhe completam o orçamento, são expressões de um sentimento fugaz que não se consubstancia como síntese de um desejo que toca no fundo de sua alma de artista.

As tentativas de Pestana em se firmar como compositor clássico, abandonado a condição de compositor de polcas, resulta no malogro para o qual a música concorre, mesmo que a falta de aceitação do que se apresenta como vocação não tenha um termo que se mostre positivo. Resta a Pestana a amargura de seu destino para o qual Machado de Assis aponta como parte da irresolução como termo essencial ao conjunto de sua obra. A isso acrescenta-se um sentido de brasilidade e humor que difere da negação do que poderia ser uma escrita localista, como sugere a observação de José Guilherme Merquior: “O seu humorismo não se limitou a abrir a nossa cultura à visão problematizadora, vocação mais forte da estética moderna: ela abraçou profundamente essa mesma visão problematizadora” (1977, p. 187). O lugar do homem diante de um mundo onde se faz preciso enfrentar o que se mostra em posição contrária, no âmbito de seu desejo, configura a inadequação para

o qual não há qualquer alternativa. O que Pestana pleiteia como manifestação de sua vontade destoa do que de fato se configura como significado de sua vocação. A música popular, por sua vez, não possui o mesmo nível de aceitação da música erudita, sendo relacionada à ideia de abastardamento do sentido sublime da arte, uma vez que evidencia uma conjuntura social de baixa cotação. Por isso, a vontade de se sobrepor à própria vocação fala mais alto diante do que Pestana pretende sem êxito.

A presença de Pestana como representação da música incide na condição de um país às voltas com a adequação de seu lugar no mundo da cultura. Ao pontificar como escritor de talento irrefutável, Machado de Assis coloca-se em uma posição incômoda, face ao descompasso diante do atraso social de um país alijado das decisões dos centros de importância mundial. A isso, Roberto Schwarz acrescenta: “Voltando a Machado de Assis, vimos que sua fórmula narrativa atende meticulosamente às questões ideológicas do oitocentos brasileiro, ligadas à posição periférica do país” (1990, p.225). O argumento de que se utiliza em “Um homem célebre” identifica um impasse, no que diz respeito a um lugar desigual, na medida em que a Pestana resta a insatisfação de não ocupar o de fato sonha no campo da criação artística. A música erudita comparece em sua vida como um termo a que não tem como negar, uma vez que nesse ponto reside sua verdadeira paixão. Por sua vez, a incapacidade de ombrear ao lado dos retratos dos mestres da música que coleciona em sua sala o leva a sofrer a dor de limitar-se a compor e executar apenas as polcas que se fazem notar como uma moda passageira.

O tempo como matéria

O conto “Cantiga de esponsais” enseja o lugar que a música ocupa na vida de Mestre Romão, quando em 1813 sua profissão se restringia às missas e solenidades religiosas. Daí a igreja do Carmo ser o palco onde atua como regente, assumindo o comando da música sacra a que se dedica, e retornando à casa onde mora, em companhia de um escravo que dele cuida. Além do escravo, a casa não tem mais ninguém que lhe sirva de companhia, excetuando-se um cravo na sala modesta onde toca e estuda. A música, portanto, se constitui em um dos poucos elementos de entretenimento do Rio de Janeiro de uma data que remete à presença da Família Real, conferindo ao conto uma condição que difere do que décadas mais tarde se faz notar como espaço de fruição dos saraus em família e das festas públicas. Acerca desse aspecto temporal, a afirmação de Wander Melo Miranda mostra-se oportuna: “No nível da escrita, parar a progressão linear do tempo é, de alguma forma, desencadear o acontecimento revolucionário do descentramento do sujeito” (2010, p.39). Assim, a presença do Mestre Romão no cenário musical do início do século XIX, quando a produção cultural no Rio de Janeiro lentamente se incrementa, acrescenta-se às solenidades onde a música torna-se indispensável. Por isso, o velho músico participa das celebrações religiosas concorrendo com seu talento, ainda que a isso se sobreponha a amargura que o faz prosseguir na sucessão dos dias.

O dilema de sua vida tem lugar com a desilusão decorrente da morte prematura de sua esposa, o que em “Cantiga de esponsais” se converte na expressão da dor que acompanha o Mestre Romão. Isso o

faz optar pela reclusão e pela dedicação ao trabalho como forma de se proteger contra o sofrimento que a perda de sua esposa lhe causa. Desse modo, a melodia que celebraria sua condição de recém-casado fica incompleta, sem que lhe seja possível dar o sentido final do que se dispersou junto com a vida da esposa, do mesmo modo interrompida. A música, portanto, referenda uma sequência da vida que não tem como prosseguir, refletindo-se na posição de quem assume uma existência de recolhimento, uma vez que o ir e o vir entre a igreja do Carmo e sua residência modesta se constituem nos únicos espaços onde busca o sentido do que se perdeu no tempo. A isso corresponde um jogo de luz e sombra a que Afrânio Coutinho recorre como forma de caracterizar a trajetória da ficção machadiana: “A evolução de Machado de Assis revela uma independência em relação aos postulados do Naturalismo positivista que o conduz ao mesmo clima impressionista, característico de sua fase final” (1970, p.228). O cotidiano do Mestre Romão restringe-se ao que sobrou da morte da esposa, sendo a música uma tábua de salvação a que se apega como um naufrago à deriva. Do mesmo modo, sua tristeza acrescenta-se à dificuldade em expressar-se através de algo que seja de sua autoria, ainda que possua na memória um enorme repertório de canções e óperas.

Diante disso, colocar-se um outro termo à condição da música como manifestação da alma dos que não conseguem criá-la, ainda que tragam consigo uma infinidade de melodias que não transpõem o sentimento em direção à ação. Mestre Romão deixa incompleta a cantiga esponsálica, uma vez que a inspiração que o assoma não se faz suficiente para efetivar-se nas teclas do

cravo ou na pauta em pentagrama. O dilema do criador diante da criação confirma-se a cada instante em que a alma do artista expõe a si mesma a criação em seu sentido inacabado, em vista do que as diferentes peças se encaixam dando sentido ao que se situa no plano da arte como expressão da vida. Diante disso, Sonia Brayner nos acrescenta: “Os elementos retóricos de que Machado lança mão são guias para o leitor produzir o significado do texto, não estando isolados na dinâmica transformadora geral” (1979, p.84). Assim, “Cantiga de esponsais” mostra como a narrativa de Machado de Assis mais uma vez deflagra o que se configura como lacuna para a qual não encontra um termo. O exemplo de “Cantiga de esponsais” concorre para que o preenchimento desse espaço representado pela condição inconclusa do canto que celebraria as núpcias do Mestre Romão se efetive tendo como etapa seguinte a morte de quem lhe daria um sentido definido.

Diante do que “Cantiga de esponsais” representa, a música assume uma dimensão que se mostra anterior a seu fenômeno como produto de consumo das camadas médias do Rio de Janeiro. O lugar que Mestre Romão ocupa como músico ainda diz respeito ao meio religioso como espaço de onde emanam as relações de convivência com uma sociedade sem as mesmas opções de lazer e cultura que teriam efeito muito mais tarde. Acerca do espaço singular ocupado por Machado de Assis, Harold Bloom acrescenta: “Machado de Assis é uma espécie de milagre, mais uma demonstração da autonomia do gênio literário, quanto a fatores como tempo e lugar, política e religião, e todo o tipo de contextualização que supostamente produz a determinação dos talentos humanos”

(2003, p.688). Assim, na concepção do escritor, o tempo atua de diferentes formas, uma vez que o episódio narrativo remete a uma situação passada, ainda que em determinado momento Mestre Romão recorra à possibilidade de que sua cantiga esponsálica possa vir a ser tocada em 1880, época em que o conto provavelmente foi escrito, o que remeteria o ouvinte futuro à sua história. A isso diz respeito a trajetória que vai do casamento à morte do Mestre Romão, período que se consigna como referência do sentido explícito do que esse conto representa. O impasse que se estabelece tem início, meio e fim, uma vez que isso fundamenta não apenas o fluxo narrativo como também a conclusão da cantiga e seu significado essencial.

Em “Cantiga de esposais”, pode-se observar a simplicidade através da qual o enredo se desenvolve como expressão do que o Mestre Romão representa, na condição de quem abdica do que a existência propicia para fruir da música o que lhe possa tocar as cordas da alma. A renúncia em favor de uma vida simples faz da música uma profissão que dele exclui qualquer expressão de sucesso, implicando na simplicidade de quem faz dela apenas uma manifestação do espírito em sua condição mais íntima. A música compõe um cenário necessário à existência de quem tem em sua execução a presença de um público restrito às missas como forma mínima de sentir-se parte do mundo. Acerca dessa posição de Machado de Assis, pode ser acrescida a opinião crítica de Antonio Candido: “Estilo que mantém uma espécie de imparcialidade, que é a marca pessoal de Machado, fazendo parecer duplamente intensos os casos estranhos que apresenta com moderação despreocupada” (1995,

p. 29-30). No entanto, a incompletude da aspiração do compositor, segundo o autor, não tem como chegar a um termo, dependendo do momento final, quando seu desejo se concilia ao que a vida lhe confere. Por conta disso, a linguagem que se impõe como registro assume em “Cantiga de esposais” um tom menor, de acordo com o que corresponde a forma de ser do Mestre Romão.

A inspiração do que falta ao Mestre Romão para a conclusão de sua cantiga lhe chega através de um casal que se unira há poucos dias. Diante da felicidade que demonstram, observa pela janela vizinha a jovem esposa cantando estribilho de uma melodia que se encaixa de modo perfeito na cantiga que busca compor ao longo dos anos. Assim, sua missão parece cumprir-se, ao expirar o sentido da cantiga que se insere em ondas sonoras que se perpetuam no tempo. A memória do que se configura a partir de uma história passada concorre como ponto de fixação do que a música representa, no sentido do que permanece de modo subjetivo. Diante das posições que a narrativa assume, Silviano Santiago acrescenta o que para a crítica situa-se como monotonia e repetição: “Certa crítica que se fazia à monotonia da obra de Machado, à repetição em seus romances e contos de certos temas e episódios, ocasionando desgaste emocional por parte do leitor (ou do crítico impressionista), tem de ser também urgentemente revista”. (2000, p. 27). Daí “Cantiga de esposais” significar a medida de uma situação para além do que sua aparência possa representar. A música do Mestre João insere-se no rol das coisas que se identificam a um sentido de permanência como tecido cerzido pelas mãos de um tempo que não se faz refém da pressa.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2 v.
- BOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigmado olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira, INL, 1979.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1970.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1974.
- GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. Tradução de Fernando Py. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 2 v. p. 15-55.
- MARCONDES, Ayrton. *Machado de Assis: exercício de admiração*. São Paulo: A Girafa, 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Estudos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro, Brasília: José Olympio, INL, 1974.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

Recebido: 8 de outubro de 2018

Aceito: 18 de dezembro de 2018

VALDEMAR VALENTE JUNIOR

Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Pós-Doutorado em Literatura Brasileira pela UERJ. Professor Assistente da Universidade Castelo Branco e da Faculdade Paraíso nas áreas de Literatura e Cultura Brasileira.

 <http://orcid.org/0000-0001-6190-989X>

<valdemarvalente@gmail.com>