

Memória musical em Machado de Assis

Profa. Dra. Marly Gondim Cavalcanti Souza¹ (UESPI)

Resumo:

Este trabalho explora a presença da música como elemento da memória do século XIX em contos de Machado de Assis, especificamente em: “O Machete”¹, “Cantiga de Esponsais” e “Um homem Célebre”. A memória no sentido de “um ‘reviver efetivo’; como uma representificação (atualização) do passado ou de parte do passado”, conferido pelo professor Mauro Rosa (2008, on line), trazida pela música descortinada na obra desse escritor em tom maior é tão real no seu tempo de escritura contista que suporta registro da evolução da arte dos sons nas terras do pau-brasil. A metodologia adotada para o desenvolvimento da pesquisa foi levantamento bibliográfico e a análise das obras pela ótica da história da música brasileira.

Palavras-chave: contos, Machado de Assis, música, memória.

A humanidade está sempre a caminho, rumando para frente no tempo, porém, não se faz menos importante a memória construída do passado: o passado é parte do presente. Ao mesmo tempo em que as pessoas sempre se deslocam para frente no tempo, com o próprio passar dos dias isso ocorre, também elas assimilam e arquivam fatos e sentimentos na memória. Portanto, os movimentos de seguir em frente e olhar para trás são constantes e simultâneos na existência humana.

Antes de adentrar especificamente na análise dos contos pela ótica da memória musical neles contida, conceitua-se memória como o professor Mauro Rosa² o faz na sua pesquisa “Juan Valera e Machado de Assis: um diálogo possível” (2008, p. 86, on line):

Memória como reconhecimento dos fatos e circunstâncias do passado; como o recordar no seu sentido de “reprodução de estados anteriores”; como um “reviver efetivo”; como uma representificação (atualização) do passado ou de parte do passado; como continuidade da pessoa que recorda; como história e tradição; como continuidade da pessoa.

É exatamente esse trazer de recordações que se pretende desenvolver ao longo deste artigo, apresentando o resultado de pesquisas feitas no sentido de verificar na obra machadiana a representação da música como fato também relatado na história registrada da música do período em que se passa a narrativa contista selecionada. Nesse sentido, a memória seria um fator externo à ficção quando focaliza o leitor contemporâneo a contemplar a narrativa em paralelo à história registrada da música brasileira. Haveria, ainda, a memória musical interna à obra literária quando personagens recordam fatos do passado, revivem o passado ou parte do passado.

Esta pesquisa amplifica-se a partir das vozes de Luiz Piva (1990), primeiramente, quando provoca o olhar e a análise de obras literárias pela ótica da música. A história e os elementos da

¹ Machete é conceituado pelo DICIONÁRIO de Música, de Zahar Editores (1985), como: “Instrumento de cordas dedilhadas, de origem portuguesa, maior que o cavaquinho e menor que a viola, embora tenha, como esta, cinco cordas duplas. É utilizado na música folclórica”.

² Mauro Márcio de Paula Rosa é professor da FALE – Faculdade de Letras da UFMG e pesquisador da obra de Machado de Assis.

música, grafados nas obras de Tinhorão (1998) e Mário de Andrade (1991, 1999). Sobre a relação que Machado de Assis estabelece com a música em seus textos, ouvem-se as vozes de Wehrs (1997) e de Pritsch (1993).

Reconhece-se que literatura e música são linguagens através das quais os homens comunicam significados e sentimentos. Ambas as artes se utilizam uma à outra, como fato composicional. Exemplos desse intercâmbio são listados em Piva (1990) quando dedica dois capítulos de seu livro *Literatura e Música* à relação de contribuição entre as duas.

A música, sendo um sistema de comunicação, traz no seu íntimo a carga memorial do compositor; assim também se comporta a literatura ao expressar conotativamente uma realidade através da criação ficcionista. Quando elementos de composições musicais (título de obras, formas, ritmos) se instalam no seio de uma obra literária, essa música traz às claras a mesma feição memorial de quando foi composta; ela traz o rosto musical de uma época. E a imagem musical na obra literária se torna grande aliada para percepção de um contexto sócio-musical-literário visto que indivíduo e coletividade se interconectam diretamente, relação bem resumida por Mário de Andrade (1991, p. 14):

O desenvolvimento técnico da coletividade exerce função absolutamente predeterminante no aparecimento do indivíduo musical; e, historicamente, se aquela nos explica este, por sua vez o indivíduo musical nos fornece dados importantes para aquilatarmos aquela.

O artista multifacetado Machado de Assis, cujo centenário de morte é celebrado no ano em curso (2008), brinda seus leitores com um magnífico registro de fatos da história da música brasileira.

No mar de produções sobre a obra do bardo brasileiro, buscou-se, primeiramente, por outros trabalhos acadêmicos já desenvolvidos sobre o assunto: música na obra de Machado de Assis. No Banco de Teses da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (2008, *on line*) – foi possível encontrar, dentre os 339 (trezentos e trinta e nove) entre teses e de dissertações, disponibilizadas na página eletrônica da instituição, apenas três referentes ao tema geral aqui firmado, datadas duas de 2006: a tese “Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras” (2006), cuja autora é Auristela Crisanto da Cunha e a dissertação de mestrado de Margareth Ramos Teixeira Miyamoto, “A Máscara da Ópera em Dom Casmurro”; além da tese “A Temática Musical em Contos de Machado de Assis”, de 2004, de autoria de Anaína Clara de Melo. Há, ainda a dissertação de mestrado de Eliana Pritsch, “Uma lira no coração: literatura e música em Machado de Assis”, de 1993, defendida na Universidade Federal do Rio grande do Sul, cujo texto impresso nos foi disponibilizado pela autora.

Além dos trabalhos acadêmicos, destaque para os livros: “Machado de Assis e a Magia da Música”, de Carlos Wehrs, de 1997, trazendo informações sobre “A música na vida particular do escritor” (p. 23-43) e também “‘Música’ nos textos de ficção: contos e romances” (p. 45-87); e “Por um novo Machado de Assis”, de John Gledson (Companhia das Letras, 2006), especificamente o capítulo 1. O machete e o violoncelo (p. 35-69), fonte de inúmeras informações de base para a composição deste trabalho.

Machado de Assis foi tachado por muitos de “alienado e despolitizado” (GIRON, 2008, *on line*), além de ser também “acusado de não olhar atentamente para sua pátria” (Ibdem). Talvez por isso não se tenha encontrado nenhum material no sentido exato da proposta desta pesquisa, e, para um enriquecimento da possibilidade de leitura do grande escritor carioca não se poderia deixar de focalizar essa interface com a memória musical.

Os contos selecionados para este estudo foram: “O Machete”, “Cantiga de Esponsais” e “Um Homem Célebre”, coletados do livro “Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular”, de

Flávio Moreira da Costa (2006), que, por sua vez, pinçou-os da famosa antologia de Machado de Assis – *Contos: uma antologia*, de John Gledson (1998, vol.1 e vol.2). “O Machete” foi o primeiro deles a ser publicado, em *Outros Contos* (OC), de 1878; “Cantiga de Esponsais”, datado de 1884, foi publicado em *Histórias sem Data* (HSD); de 1888, “Um Homem Célebre”, publicado no livro *Várias Histórias* (VH). Embora tenham sido publicados nas datas citadas, os contos se passam em épocas diversas das suas publicações: “O Machete” não faz referência explícita à época em que acontece. “Cantiga de Esponsais” começa a narrativa em 1813, cita um fato que iniciou em 1779 e faz previsão para fato que pode acontecer em 1880. “Um Homem Célebre” é uma narrativa de dez anos: começa em 1875 e conclui em 1885.

Para um entendimento temporal do contexto social da produção contista machadiana aqui selecionada, embora não abranja por completo a amplitude de publicação dos três contos selecionados, toma-se como referência a afirmação de Giron (2008, *on line*):

O professor inglês John Gledson, em Machado de Assis - Ficção e História, demonstrava que o escritor quis oferecer, em sua ficção, uma visão completa da História do Brasil, da Independência (no romance Memórias Póstumas de Brás Cubas), passando pela crise da Regência e da Maioridade, entre 1839 e 1840 (na novela Casa Velha), pela Lei do Ventre Livre, de 1871 (em Dom Casmurro), até a Abolição da Escravatura, em 1881 (em Memorial de Aires). Tudo isso sem se render ao retrato direto. Em vez disso, ele buscou o experimentalismo que antecipou a modernidade.

Giron detalha aquilo que Gledson afirma sobre a relação entre Machado e a sociedade brasileira e carioca por excelência: “boa parte do sabor desses contos provém de sua íntima relação com o Brasil, e em particular, com o Rio de Janeiro” (GLEDSON, 2006, p. 36). Portanto, concorda-se com outra afirmação de Gledson (loc. cit.): “Por meio deles (contos) penetramos também no mundo cultural e literário desse extraordinário escritor.”. Relacionar os textos literários de Machado com a história da música é mais uma porta que se abre para uma leitura da riqueza desse dragão da literatura brasileira.

A análise dos três contos propostos dá-se partindo de elementos registrados na história da música para a evidência nos contos. A linha de desenvolvimento da música brasileira pode ser considerada aquela sucintamente determinada por Mário de Andrade (1991, p. 15) e que será o fio condutor dessa análise: “Em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade.”. Claro que o período “nacionalidade” não corresponderá em tempo exato ao que Mário de Andrade referia-se – o nacionalismo – nas artes musicais brasileiras, o que somente ocorre no início do século XX, mas é já o prenúncio desse momento. Adota-se essa divisão temporal de Mário de Andrade por ser mais detalhada em relação ao enfoque estudado. Jairo Severiano (2008, p. 9), por exemplo, divide a música popular brasileira em quatro períodos, porém os três contos machadianos aqui estudados estariam no primeiro: a formação, de 1770 a 1920, o que seria bastante abrangente na linha temporal e limitativo, no conteúdo, visto tratar somente da música *popular*, o que foge ao objetivo do presente trabalho que visa focalizar a música, indistintamente.

Portanto, na primeira fase, aborda-se a presença da música religiosa e elementos a ela relacionados por excelência nas narrativas do autor fluminense.

E a primeira evidência da **música voltada para Deus** está exatamente no início da narrativa “O Machete”, publicado em “Jornal das Famílias” (COSTA, 2006, p. 35-49), o primeiro conto na linha cronológica deste trabalho: “Seu pai, músico da imperial capela, ensinou-lhe os primeiros rudimentos da sua arte, de envolta com os da gramática de que pouco sabia.” (Ibid., p. 35).

O conto “Cantiga de esponsais” (COSTA, 2006, p. 29) começa com a frase: “Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos.”. A citada Capela Imperial, hoje a Igreja do Carmo, foi construída em 1770 e teve uma importância ímpar na vida musical e política do Rio de Janeiro Real e, posteriormente, Imperial. De acordo com o texto: “Lugares do Rio que (quase) ninguém conhece: a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo” publicado no Diário do Rio de Janeiro de 6 de outubro de 2007 (LUGARES do Rio..., 2007):

Como Capela Real, a Igreja do Carmo foi palco de importantes eventos, como a sagração de D. João VI como Rei de Portugal, em 20 de março de 1816, após a morte de D. Maria I. Aqui também se casaram o príncipe D. Pedro, futuro Imperador do Brasil, com D. Leopoldina de Áustria, no dia 6 de novembro de 1817. (...) A Igreja do Carmo teve muita importância no desenvolvimento da música erudita no Rio de Janeiro, tendo sido regentes e compositores da Capela Real, o brasileiro Padre José Maurício Nunes Garcia e o português Marcos Portugal.

Os dois contos: “O Machete” e “Cantiga de esponsais” enfatizam o contexto musical no Rio de Janeiro do século XIX através da música religiosa usada nas celebrações: a missa, “Conjunto de peças litúrgicas do serviço religioso da Igreja Católica”. (ANDRADE, 1999, p. 338), muito praticada nesses tempos. A missa era cantada e acompanhada por uma orquestra, regida por um regente, a quem era atribuído o título de ‘mestre’: “Quem rege a missa é mestre Romão” (COSTA, 2006, p. 30). Tão situada na época, “Cantiga de Esponsais” coloca como instrumento musical usado por mestre Romão Pires, o cravo (Ibid., p. 30), “instrumento característico da época” (PRITSCH, 1993, p.85). O cravo é um instrumento de cordas beliscadas por plectros, de sonoridade suave, bem próprio para os ofícios sacros.

Continuando a evidenciar a presença da música religiosa na obra de Machado, tem-se em “O Machete” a presença do artista dedicado a esse tipo de música: “Era um pobre artista cujo único mérito estava na voz de tenor e na arte com que executava a música sacra.” (COSTA, op. cit., p. 35). O pai de Inácio Ramos está inserido no contexto econômico-social do Rio de Janeiro não como membro da burguesia, mas como representante da classe mais humilde, de gente modesta, que executava música sacra. Era, pois, um autêntico representante da primeira fase musical brasileira, em acordo com o pensamento de Mário de Andrade.

Para completar a memória musical de Machado de Assis nesse item, Carlos Wehrs (1997, p. 24-25) traça um comentário pertinente entre a vida do próprio Machado de Assis e a vida musical no Rio de Janeiro de sua época:

Dadas às condições modestas, em que nasceu e cresceu Machado de Assis, não se pode sequer imaginar ter ele conhecido salões de música ou teatros desde pequeno; (...) tendo funcionado como sacristão, ou coroinha, como admitem outros, é certo, porém ter o futuro autor de *Quincas Borba* iniciado contato com essa difícil arte quase na aurora da vida. Tudo faz crer tenham impressionado seus ouvidos cedo os acordes de flautas, harmônio, rabecas³ ou órgão, ou, ainda, o coro nas igrejas.

Seria essa condição social do pai de Inácio Ramos um indicador de verossimilhança do conto e da vida do autor?

Ainda inserido no item de música voltada para Deus, o nome de um compositor que está na origem da música brasileira, Padre José Maurício Nunes Garcia, é citado simplesmente como “José Maurício” no conto “Cantiga de Esponsais”: “Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que

³ “Rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil.” (ANDRADE, 1999).

ele rege agora no Carmo é de José Maurício” (COSTA, 2006, p. 30). O músico é perfeitamente identificado porque o conto trata de um compositor de missa, no Rio de Janeiro, no ano de 1813 (José Maurício viveu de 1767 a 1830). Naquela época, não havia outro senão o “primeiro músico renomado no Rio de Janeiro” (PRITSCH, 1993, p. 85).

Observa-se, ainda, no trecho evidenciado acima, a menção à importância da música no cenário social brasileiro do século XIX. A formação musical podia ser condição especial em dois aspectos: primeiramente, na educação das moças – uma moça prendada era sonho de todos os pais; em segundo, para ascensão social dos menos favorecidos. Com o surgimento da burguesia, a evidência nos meios sociais através da arte musical poderia ser sinônimo de apresentações e de rendimento. Exemplo desse fato da história da música na obra machadiana é o seguinte trecho de “Um Homem Célebre”:

Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano. Finda a quadrilha, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular. _ Diga, minha senhora. _ É que nos toque agora aquela sua polca ‘Não bula comigo, Nhonhô’. Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. (COSTA, op. cit., p. 18).

A música era ainda extremamente praticada como entretenimento: “E ficou dentro de pouco tempo um rabequista de primeira categoria.” (COSTA, op. cit., p. 36). Isso corrobora com a idéia lançada anteriormente de que havia uma distinção entre as classes sociais e os instrumentos musicais tocados: o estudo do piano e do violino era para as classes mais favorecidas, enquanto que cavaquinhos, violões, flautas, *oficlides*⁴ e rabeca estavam dentre os instrumentos praticados pela classe social menos favorecida.

Barbosa, um transeunte que, um dia, parou para ouvir a música do violoncelo de Inácio, tocava machete! Instrumento popular, cuja cena foi descrita por Machado de Assis no texto mesmo do conto, da seguinte maneira:

Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. Ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. (COSTA, op. cit., p. 43).

Observe-se que, apesar de popular, o instrumento é colocado no centro da sala. Por outro lado, o autor não desmerece a perícia do instrumentista: o instrumento é que é menor.

Não pode passar despercebido o fato do subdelegado, personagem do conto “O Machete”, ter abandonado o machete por causa de suas “funções elevadas” (COSTA, op. cit., p. 44). Isso confirma o preconceito de que o machete era instrumento para classes baixas.

O **nome de compositores** é um recurso usado pelo monstro sagrado da literatura e que faz memória. Aqueles são citados como ilustres em qualquer texto sobre artistas construtores de peças musicais. Especialmente nomes de compositores da história da música européia são evocados nos contos analisados. Isso demonstra a ligação estreita que havia entre a sociedade musical brasileira com a prática dessa arte na Europa. Era comum (e ainda não é?) os jovens brasileiros mais abastados dirigirem-se para a Europa a fim de estudar. Também os artistas iam bastante ao velho mundo para aprender técnicas de vanguarda ou apresentar trabalhos artísticos.

No conto “Um Homem Célebre”, tem-se a evocação de compositores principalmente do período Clássico da história da música (exceção para Schumann que é essencialmente Romântico):

⁴ *Oficlides* é conceituado como uma grande trompa com chaves, semelhante a um fagote.

Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Schumann e Haydn, todos como participantes do cenário da música erudita, tão importante para Pestana. Esse personagem do conto machadiano sonhava fazer música “ao sabor clássico” (COSTA, 2006, p. 23) como os compositores “daquelas páginas imortais” (Ibd., p. 21), mas, confirma a estirpe mestiça brasileira e torna-se famosíssimo pelas polcas⁵ que compõe. Apesar de Machado de Assis não citar os maiores compositores de polca, encontrou-se essa referência no texto “HISTÓRIA da Música Brasileira 1” (2008, *on line*), e dentre outros, lá está o próprio Pestana, cujo nome completo é Miguel Emídio Pestana, e cujo período de vida não é definido exatamente; só é dito que ele viveu na transição do século XIX para o século XX.

A memória musical interna à obra literária se evidencia, primeiramente, na passagem em que Inácio Ramos casa-se com Carlotinha e, novamente, a música entra em cena como elemento de recordação pessoal do personagem:

A primeira vez que ele troou aquele suspiro fúnebre foi oito dias depois de casado, um dia em que se achava a sós com a mulher, na mesma casa em que morrera sua mãe, na mesma sala em que ambos costumavam passar algumas horas da noite. Era a primeira vez que a mulher o ouvia tocar violoncelo. Ele quis que a lembrança da mãe se casasse àquela revelação que ele fazia à esposa do seu coração: vinculava de algum modo o passado e o presente. (COSTA, op. cit., p. 37).

Inácio Ramos é o personagem da memória no conto quando compõe uma elegia para a mãe falecida e quando deseja trazer a memória da mãe, através da música executada no violoncelo, para o momento de amor com sua esposa.

E o conto “O Machete” evidencia mais ainda a memória pessoal de Inácio Ramos quando, cedendo ao desejo da esposa de vê-lo tocar violoncelo,

O artista travou do instrumento, empunhou o arco e as cordas gemeram ao impulso da mão inspirada. Não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embebia-se todo em um mundo de harmonias celestiais. A execução durou vinte minutos. Quando a última nota expirou nas cordas do violoncelo, o braço do artista tombou, não de fadiga, mas porque todo o corpo cedia ao abalo moral que a recordação e a obra produziam. (COSTA, op. cit., p. 38).

A lembrança da mãe, recordação forte na vida do personagem, somada à excitação pela execução da peça musical levam o artista a uma perturbação de ânimo provocada pela emoção comovente da memória aliada à música.

Outra passagem evidenciadora de memória interna no conto “O Machete” é quando “As famílias do lugar tinham ainda saudades de um célebre machete que ali tocara anos antes o atual subdelegado, cujas funções elevadas não lhe permitiram cultivar a arte. Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado.” (COSTA, op. cit., p. 44). Desta feita é a própria sociedade que ao ouvir o machete tocado por Barbosa, remete-se ao passado, quando o atual subdelegado também tocava o instrumento; é uma ação coletiva, portanto.

⁵ Dança rústica da Boêmia – parte do império austro-húngaro e atual província da Checoslováquia –, a polca chega à capital Praga em 1837, e se transforma em dança de salão. Depois da primeira apresentação brasileira, no Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, no dia 3 de julho de 1845, a polca vira a nova febre carioca com a formação da Sociedade Constante Polca, em 1846. Além de dança de salão, o gênero invade teatros e ruas, tornando-se popular através dos próximos grupos de choro e grupos carnavalescos. Os maiores compositores de polca são Ernesto Nazaré (1863-1934), Calado (1848-1880), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Irineu de Almeida (1890-1916), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e **Miguel Emídio Pestana** (fins do séc. XIX e inícios do séc. XX). Foi o gênero básico de apoio para outras fusões musicais com o lundu, o fadinho e os motivos militares. (Grifo nosso). (HISTÓRIA..., 2008, *on line*)

Passando para a segunda fase da história da música brasileira, das três citadas por Mário de Andrade (1991, p. 15): **o amor**, José Ramos Tinhorão (1998, p. 122-123) explicita a mudança de foco na arte musical brasileira:

Ora, se desde a metade do século XVIII não faltavam vozes populares nas cidades para a interpretação à viola de modinhas e lundus [...], certamente subordinados à evolução rítmico-melódica popular espontânea, não haveria por que estranhar a explosão das canções seresteiras na segunda metade do século seguinte.

O próprio título do conto machadiano, “Cantiga de Esponsais”⁶, indica a fase andradiana da história da música brasileira. É a época das modinhas.

Às vésperas do segundo reinado⁷ o romantismo surgiu com sua proposta de um maior apelo às emoções individuais, levando os poetas a encontrar na pieguice antecipadora das modinhas cheias de ais e suspiros o clima ideal para o derramamento lírico que caracterizaria a escola no Brasil, estava tudo pronto para o aparecimento – sob a forma eclética das modinhas em parceria – da moderna música popular urbana destinada ao consumo das camadas amplas e indeterminadas, que mais tarde se chamaria de massa. (TINHORÃO, 1998, p. 131).

É o anúncio da transformação da sociedade. A Igreja deixa de ser o centro, cedendo lugar para o comércio. O próprio Mario de Andrade (Ibid., p. 18) continua a afirmar que “agora esta música religiosa não é mais víscera, é epiderme. Não é mais baixa, é elevada. Não é mais popular, mas erudita e nobre”. Com o aparecimento da modinha⁸, o comportamento da arte musical muda de direção na terra Brasilis. E é Mário de Andrade (Ibid., p. 19) quem, mais uma vez, define o perfil da música no Brasil:

Com o Império, o batuque místico já não bastava mais para acalmar o nativo consciente de sua terra e de sua independência, e com os interesses voltados para a posse do seu purgatório. Deu-se a nossa Ars Nova. A música profana começou a predominar em duas manifestações especificamente características de sensualidade sexual: a modinha de salão, queixa de amores, e o melodrama, válvula de escape das paixões.

Essa mudança possui eco no conto “O Machete” no momento em que Carlotinha, “toda ela uma índole, mundana e jovial (...) naturalmente faceira e amiga de brilhar” (COSTA, op. cit., p. 39), deixa-se levar por uma paixão desenvolvida por um músico de “cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião.” (COSTA, op. cit., p. 43), abandonando o marido que se põe louco, embora admitindo a mudança de valores ocorrida com sua esposa: “Ela foi embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; o machete é melhor.” (COSTA, op. cit., p. 49).

Trecho também relacionado à música composta sob a inspiração do amor encontra-se em “Um Homem Célebre” (COSTA, 2006, p. 24-25):

Desde logo, para comemorar o consórcio, teve a idéia de compor um noturno. Chamar-lhe-ia Ave Maria. A felicidade com que lhe trouxe um princípio de inspiração; não querendo dizer nada à mulher, antes de pronto, trabalhava às escondidas; cousa difícil, porque Maria, que amava igualmente a arte, vinha tocar

⁶ “Relativo ou pertencente a esposos” (FERREIRA, 1999).

⁷ A coroação de Dom Pedro II aconteceu no dia 18 de julho de 1841. (WEHRS, 1997, p. 107).

⁸ De origem confusa (alguns autores, como Henrique Autran Dourado (2004, p. 209), datam do fim do século XVII e outros, como José Ramos Tinhorão (1998, p. 115) e Mário de Andrade (1991, p. 19), datam do fim do século XVIII) a modinha teve caráter diferente no Brasil e em Portugal. Em Portugal, ela é referida como “cantigas ‘de salão’, ouvidas e tocadas por ‘gente fina’.” (ANDRADE, 1999, p. 347). No Brasil, “pelo menos desde o fim do século XVIII, quando a palavra modinha aparece se referindo a uma forma especial de canção em língua portuguesa, é do domínio da gente popular.” (ANDRADE, loc. cit.).

com ele, ou ouvi-lo somente, horas e horas, na sala dos retratos. (...) Um domingo porém, não se pode ter o marido, e chamou a mulher para tocar um trecho do noturno; não lhe disse o que era nem de quem era. De repente, parando, interrogou-a com os olhos.

- Acaba, disse Maria; não é Chopin?

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin.

O trecho reproduzido acima é denso de informações para a música de amor. Primeiro, a composição que Pestana deseja fazer para sua amada, em comemoração à felicidade que vivia por ter o amor de Maria. A segunda informação é que Pestana não conseguiu compor uma música de originalidade: de tanto querer ser como os consagrados compositores europeus, terminou executando nada menos que um noturno de Chopin (1810-1849), imagem de um artista virtuoso romântico. A terceira informação é a própria memória musical colocada na personagem Maria, quando executa a peça de Chopin.

Machado de Assis evidencia ainda a mudança nos costumes musicais no sentido da **música nacionalista**, uma música própria, identificada tão somente com o povo brasileiro, embora, como bem escreve Machado em seu livro *Crônicas* (apud PRITSCH, 1993, p. 99):

Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,

.....
Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,

.....
Pusemos-lhe a melhor graça,
No título, que é dengoso

Esta crônica em versos, escrita em 20 de janeiro de 1887, portanto, antes da publicação do conto “Um Homem Célebre”, confere à polca o caráter de música importada, mas completamente assimilada e reestruturada pela cultura brasileira de então. Esse caráter abramileirado da polca, conferido por Machado, confirma o que Jairo Severiano (2008, p. 28) afirma sobre o processo de nacionalização das danças importadas:

Submetidas desde a chegada a um processo de nacionalização, as danças importadas seriam fundidas por nossos músicos populares a formas nativas de origem africana, conhecidas pelo nome genérico de batuque. (...)Parentes próximos, os três gêneros teriam em comum o ritmo binário e a atualização da síncope afro-brasileira, além da presença da polca em sua gênese.

O conto “Um Homem Célebre” confere lugar de destaque a polca como produto genuinamente brasileiro que chega a caracterizar o personagem. Pestana, como verdadeiro nativo mestiço brasileiro, apesar de estudar e de sentar-se horas a fio, tentando compor como os clássicos que lhe serviam de modelo, compõe naturalmente polcas porque estas são frutos de sua formação étnica, de sua cultura:

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca, buliçosa como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. (...) Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao

céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (COSTA, 2006, p. 22).

O compositor é autônomo na sua obra: não precisa pedir nada a Deus e nem aos seus modelos clássicos de compositor. Apenas deixa brotar a vida e a graça de sua alma, de seu íntimo, que é uma “fonte perene”.

Ainda no mesmo conto (Ibd., p. 22), um relato sobre outro elemento pertencente ao contexto da polca: a comercialização da produção musical:

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: *Pingos de Sol*. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, - ou por alusão a algum sucesso do dia, - ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: *A lei de 28 de Setembro*, ou *Candongas não fazem festa*.

- Mas que quer dizer *Candongas não fazem festa*? Perguntou o autor.

- Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.

Como se observa, os títulos deveriam ser chamativos e atuais, embora não tão significativos em termos de sentido. Bastava que fossem jocosos, simples, fáceis de aceitação por parte do consumidor.

Comprova-se o registro das três fases da história da música brasileira, citadas por Mário de Andrade, que norteou a análise dos contos neste trabalho, além dos tipos de memória, propostos no início deste artigo: memória como fator externo e como fator interno da ficção.

Embora não tendo formação musical sistemática, Machado demonstra através da participação ativa e efetiva na sociedade na qual se inseria um conhecimento se não técnico, suficiente e profundo da origem, da evolução e, principalmente, da relação que se estabelecia entre a sociedade e a arte musical, com os valores e a política para a sua prática e na sua criação. Conhecedor da natureza humana, comparado com Shakespeare, o considerado maior ficcionista brasileiro envereda pelo íntimo não somente de seus personagens, mas da sociedade como um todo, seus sentimentos diante não somente da criação mas da interpretação e apreciação da música, imprimindo à narrativa créditos de veracidade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília-DF]: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BANCO de teses. Disponível em: <www.capes.org.br>. Acesso em: 28 de março de 2008.

COSTA, Flávio Moreira da. *Aquarelas do Brasil: contos da nossa música popular*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

CUNHA, Auristela Crisanto da. *Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras*. 2006. 175f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em:

<<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese=200620523001011013P0>>. Acesso em: 28 de março de 2008.

GIRON, Luis Antônio. Machado de Assis - O antiufanista. *Revista Época* (Especial). Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR75287-6014,00.html>>. Acesso em: 20/07/2008.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HISTÓRIA da Música Brasileira - I. Disponível em:

<http://www.unicruzeiro.org.br/1294/146701.html?*session*id*key*=*session*id*val*>. Acesso em: 22 de abril de 2008

LUGARES do Rio que (quase) ninguém conhece: a Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo. *Diário do Rio de Janeiro*, de 6 de outubro de 2007. Disponível em:

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://diariodorio.com/wp-content/uploads/2007/10/sagracaopedroi-debret.jpg&imgrefurl=http://diariodorio.com/2007/10/06/&h=408&w=640&sz=131&hl=pt-BR&start=3&tbnid=ia1AqrnqSmc7iM:&tbnh=87&tbnw=137&prev=/images%3Fq%3D%2522Igreja%2Bdo%2BCarmo%2522Rio%2Bde%2BJaneiro%26gbv%3D2%26hl%3Dpt-BR%26sa%3DG>>. Acesso em 15 de abril de 2008.

MELO, Anaína Clara de. A Temática Musical em Contos de Machado de Assis. 2004. 190f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de João Pessoa, João Pessoa. Disponível em: <<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese=200421924001015026P7>>. Acesso em: 28 de março de 2008.

MIYAMOTO, Margareth Ramos Teixeira. A Máscara da Ópera em Dom Casmurro. 2006. 87f. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://servicos.capes.gov.br/capesdw/resumo.html?idtese=2006433005010029P0>>. Acesso em: 28 de março de 2008.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musimed, 1990.

PRITSCH, Eliana Inge. Uma lira no coração: literatura e música em Machado de Assis. 1993. 184f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ROSA, Mauro. Juan Valera e Machado de Assis: um diálogo possível. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/prosa45a.pdf>>. Acesso em: 21/03/2008.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a Magia da Música*. Rio de Janeiro: [s.n], 1997.

Autora

¹ **Marly GONDIM CAVALCANTI SOUZA, Profa. Dra.**

Universidade Estadual do Piauí (UESPI) / Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL)
E-mail: marlygondim@ig.com.br