
E a música ia ajudando a ficção: intermedialidade e o debate cultura erudita *versus* popular em Machado de Assis

Et la musique aidait la fiction : l'intermédialité et le débat entre culture savante et culture populaire chez Machado de Assis

And the Music Helped the Fiction: Intermediality and the Debate Between High Culture and Popular Culture in Machado de Assis

Sara Grünhagen

**Edição electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/iberical/1640>

ISSN: 2260-2534

Editora

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Refêrencia eletrónica

Sara Grünhagen, « E a música ia ajudando a ficção: intermedialidade e o debate cultura erudita *versus* popular em Machado de Assis », *Iberic@I* [Online], 24 | 2023, posto online no dia 01 dezembro 2023, consultado o 29 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/iberical/1640>

Este documento foi criado de forma automática no dia 29 de agosto de 2024.



Apenas o texto pode ser utilizado sob licença CC BY-NC-ND 4.0. Outros elementos (ilustrações, anexos importados) são "Todos os direitos reservados", à exceção de indicação em contrário.

E a música ia ajudando a ficção: intermedialidade e o debate cultura erudita *versus* popular em Machado de Assis

*Et la musique aidait la fiction : l'intermédialité et le débat entre culture savante
et culture populaire chez Machado de Assis*

*And the Music Helped the Fiction: Intermediality and the Debate Between High
Culture and Popular Culture in Machado de Assis*

Sara Grünhagen

NOTA DO AUTOR

Este trabalho é fruto de uma comunicação apresentada no painel “*Ut musica poesis: diálogos interartes na Literatura Brasileira*” no quarto congresso da ABRE — Associação de Brazilianistas na Europa, em Lisboa, em setembro de 2023.

- 1 Em um conto de Machado de Assis intitulado “Trio em lá menor”, publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias*, em 1886, vemos uma moça que se sente dividida entre dois partidos amorosos opostos, entre, de certa forma, dois ritmos muito diferentes: por um lado, Maciel, belo, jovem e vivaz, mas superficial a ponto de rapidamente se tornar cansativo; por outro lado, Miranda, velho e feio aos olhos dela, mas atraente nas palavras e ideias cadenciadamente elaboradas, um homem “engenhoso e fino e até profundo”, sem o pedantismo do primeiro. Não sabendo a quem escolher, Maria Regina, uma “esquisita” muito imaginativa, segundo o narrador, idealiza uma combinação dos dois homens que resultaria numa “criatura perfeita e única”. Assim, em meio aos serões musicais familiares, e enquanto tocava sonatas, a

personagem completava “um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada¹”.

- 2 O conto e esta última frase de Machado sintetizam parte da elaborada relação que se estabelece entre a literatura e a música e o modo como esta pode ajudar aquela em mais de um nível, seja para definir ou recuperar uma dada época, seja para traçar certas características das personagens, como a sua classe social, o seu gênero, a sua idade e a sua educação, seja ainda para estabelecer comparações e antecipar enredos, como se num jogo de espelhos. Machado não é o único escritor brasileiro do século XIX a ter se servido desses recursos, que revelam algo da cena cultural oitocentista brasileira, com destaque para o Rio de Janeiro, e que são igualmente marcantes, por exemplo, em obras de Martins Pena, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar². Fruto também do seu trabalho como jornalista, já se disse que Machado, em especial, “fez uma grande contribuição para o desenvolvimento do gosto musical, e [...] a leitura das suas obras pode servir muito bem para o estudo da história da música no Brasil³”.
- 3 Não há dúvidas de que o diálogo com a música é destacado no conjunto da obra de Machado, sendo o ponto de partida de mais de um conto e tema recorrente em novelas e romances. A presença da música e a elaboração que dela resulta podem ser lidas a partir da intermedialidade, que tem sido conceptualizada sob a ótica da transgressão narrativa. Irina Rajewsky e Werner Wolf definem o conceito, respectivamente, como “aquelas configurações relacionadas a um cruzamento de fronteiras entre *media*” e como “qualquer transgressão de fronteiras entre *media* convencionalmente distintos⁵”.
- 4 “Trio em lá menor” é exemplar do que está em jogo quando se fala em intermedialidade, a começar pelas suas referências explícitas, como à ópera *Norma*, de Bellini, muito ao gosto da avó de Maria Regina e do público aristocrata carioca de maneira geral. Tal conto também se destaca pelas suas referências implícitas, que incluem a reprodução parcial, a evocação ou a imitação dos efeitos de outro *medium*⁶, como ocorre na musicalização da ficção estudada por Wolf⁷. Pode-se dizer que esse conto é, de fato, musicalizado, no sentido de que ele busca não apenas referenciar ou comparativamente se associar a uma arte tão diferente da literatura, como também emular a sua estrutura, construindo-se como uma sonata pouco usual, mas que reflete as expectativas e os amores frustrados de Maria Regina. Nesse sentido, o conto é dividido em quatro partes, que corresponderiam aos quatro momentos da sonata e da história da protagonista: I. *Adagio cantabile*, II. *Allegro ma non troppo*, III. *Allegro appassionato*, IV. *Minuetto*.
- 5 Convém fazer um parêntesis para sublinhar que o debate sobre a relação de Machado com a música não é de hoje. A presença dessa arte específica na sua obra tem sido assinalada desde os primeiros trabalhos que lhe foram dedicados, mas foi Raymond S. Sayers, em seu ensaio “A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis”, de 1968, quem primeiro analisou tal tema de maneira mais atenta e sistemática⁸. Desde então, houve uma série de outras análises com ênfases diferentes, mas o estudo de Sayers permanece sendo uma referência. O crítico norte-americano interessa-se particularmente pela música erudita e pela presença de Wagner em Machado, cuja obra revelaria um percurso de aprendizagem musical:

[O] interesse [de Machado pela música], que se ia desenvolvendo durante sua vida, é evidente na crítica musical que fez no início da sua carreira, e nas frequentes referências à música nos primeiros livros, e o seu desenvolvimento é patenteado mais tarde em contos em que procura simbolizar problemas de estética, nas suas

tentativas para imitar formas musicais em outros contos, e, finalmente, no seu último romance, *Memorial de Aires*, que dá a impressão de ser uma refundição em prosa do drama musical de Wagner *Tristan und Isolde*. Se Machado não é o ficcionista brasileiro que mais intimamente conhecesse a música, devemos reconhecer que não há outro, salvo Mário de Andrade, que a tenha amado mais ou que tenha dado mais provas na sua obra de seu interesse por todos os aspectos da música⁹.

- 6 Sayers sublinha que Machado não era músico nem tinha qualquer formação teórica na área, o que o teria levado a cometer erros, inclusive no conto “Trio em lá menor”, que, por se construir como uma sonata de quatro movimentos, não deveria terminar com um minueto¹⁰. Outras análises recentes vão ser mais generosas nesse sentido e deter-se na complexa elaboração do texto de Machado, que joga, por exemplo, com as convenções sobre tonalidades em modo maior, interpretadas como alegres e divertidas, e em modo menor (aquela do título do conto), sentidas como tristes e melancólicas¹¹. José Miguel Wisnik chega a ver a composição “Trio em lá menor” como uma “anti-sonata¹²”, e é importante lembrar que narrativas intermediáticas costumam ser tão ricas porque, na sua exploração de recursos de *media* intrinsecamente distintos, são capazes de apresentar uma criação nova, algo que não existe e que pode mesmo ser impossível na prática, mas não nas palavras e nos desejos: uma sonata e uma história que misturam homens e movimentos, que juntam o rápido e o dançante com o lento e o brando, o jovem com o velho, o ontem com o hoje.
- 7 Em meio a esse debate, e buscando trazer um elemento que carece de aprofundamento, ressalta a abordagem não raro paródica, irônica e cômica de Machado quando trata de música, de compositores, intérpretes e apreciadores de música de maneira geral. Já foi extensamente analisado o humor de Machado, em particular na reflexão sobre a sua genealogia literária e os autores favoritos da sua biblioteca — os humoristas ingleses, Xavier de Maistre, Almeida Garrett, entre outros¹³. Quando, porém, o ponto de partida é o seu diálogo com a música, aquele aspecto crucial do estilo e do narrador metaléptico de Machado¹⁴ não se destaca. A música em si costuma ser exaltada ou mesmo tratada como uma arte maior, sobretudo quando entra em questão a chamada música erudita: já se disse que, para Machado, como para Schopenhauer, a música “é ‘o coração das coisas’, a potência inspiradora, a semente anterior a todas as coisas¹⁵”; ou então que, para o bruxo do Cosme Velho, a música, como “arte pura”, “movia-se num plano superior ao da literatura”, a ponto de Machado ser diretamente identificado com o conselheiro Aires, “o velho que não sabia música” e que sofre por não tê-la estudado¹⁶.
- 8 É bastante comum o tratamento elogioso da música em análises do diálogo que a ficção estabelece com ela, o que nem sempre é produtivo; mais ainda, segundo Wolf, em vez de se explorar o seu potencial heurístico, “a ‘musicalidade’ da literatura em geral tem sido com frequência mal utilizada no discurso da crítica literária como um mero termo laudatório de metaforicidade questionável¹⁷”. Tudo isso tem que ver com uma já tradicional hierarquização das artes e mesmo dos gêneros artísticos, que o conceito de intermedialidade, como a ficção de Machado, permite colocar em debate.
- 9 No contexto teórico-narratológico, a preferência recente pelo termo intermedialidade, em comparação, por exemplo, com “relações interartes”, tem que ver tanto com a não pressuposição da existência de uma criação mais “elevada” quanto com o caráter marcadamente interdisciplinar das pesquisas que têm sido feitas nesse domínio, que vão se interessar igualmente por *media* mais jovens e diálogos menos conspícuos¹⁸, como aquele entre a literatura e o jornal, tão importante na ficção de Machado.

- 10 Ao longo da sua obra, o escritor brasileiro promove uma constante reflexão sobre a arte, suas narrativas e efeitos e suas funções sociais. Não significa que, em Machado, a música não tenha um lugar de destaque e valor, como muitos críticos já sublinharam. Ocorre que ele se interessa também pelos muitos aspectos e personagens envolvidos quando se fala em música, termo propositadamente utilizado aqui numa acepção bastante ampla, de maneira a contemplar o caminho que vai da criação à interpretação e à recepção, que inclui a música em si, a letra, uma série de gêneros musicais e o público que os consome.
- 11 Machado debruça-se sobre o modo como lidamos com a arte de maneira geral; daí que não se trata de hierarquizar, de supor que uma forma de arte é superior à outra, mas de narrar e refletir sobre a presença e as funções da literatura, do teatro, da ópera, da canção popular etc. na sociedade do seu tempo. O olhar agudo de Machado associa-se ao seu humor no desenho de personagens que, com frequência, parecem representar os seus papéis, que jogam o jogo social repetindo-se em gestos artificiais e em gostos musicais e literários, e isso menos por amor à arte e mais por afetação e encenação.
- 12 A ópera é um bom exemplo, tendo se tornado uma paixão e sobretudo um hábito aristocrático a partir da segunda metade do século XIX no Brasil¹⁹. As personagens machadianas com frequência vão à ópera, um lugar incontornável mormente pelo que pode acontecer fora do palco. É no Teatro Lírico que a protagonista do conto “Confissões de uma viúva moça” (1865), bastante aborrecida com o espetáculo a que assistia, mas sem se dar por vencida diante do marido, encontra um admirador que alimenta a sua vaidade e por quem se apaixona. No mesmo lugar encontram-se e reencontram-se as personagens de “A mulher de preto” (1868), e em ambos os casos os espetáculos em si pouco importam para aquelas figuras ficcionais: é o espaço social da música que interessa a essas narrativas²⁰.
- 13 Há casos em que referências a obras específicas espelham e completam a ironia de determinada história, como no desfecho do conto “Luís Soares” (1869), sobre uma personagem mundana que empobrece e tenta reaver a sua vida de luxo, pondo os olhos ora na herança de um tio rico, ora em um casamento de conveniência com uma prima outrora por ele rejeitada. O severo tio de Luís Soares chega a resumir nestes termos a sua desconfiança com o sobrinho e os hábitos da época: “se não é sincero podes ir embora; há muito tempo que não frequento a casa da ópera: não gosto de comediantes”. As empreitadas de Luís Soares são frustradas, e o seu fim, trágico; os seus companheiros de vida noturna, comentando a notícia, combinam de ir ao café-teatro Alcazar Lyrique assistir à então recente ópera bufa *Barbe-Bleue* (1866), de Offenbach, sobre uma personagem que casa com as mulheres para então mandar matá-las, o que enseja quiproquós e reviravoltas narrativas. A conclusão do conto de Machado é bufa: “a canção de *Barbe-Bleue*” é cantarolada pelo camarada de Luís Soares, que “não teve outra oração fúnebre dos seus amigos mais íntimos²¹”.
- 14 Por melhor que seja a composição, o espetáculo e os(as) intérpretes, o público nem sempre está à altura nas narrativas de Machado, que pinta personagens cômicas, quando não caricatas. A já referida avó do conto “Trio em lá menor”, que se considera grande apreciadora de música clássica, acaba cochilando toda vez que a neta se põe a tocar sonatas ao piano²². No conto “As bodas de Luís Duarte” (1873), o fastio é mais evidente, com uma personagem que é “inimigo de tudo o que cheirava a literatura”, o oposto do irmão, um romântico burlesco “que na sua qualidade de poeta devia amar a música”. As artes e os estereótipos a elas ligados caminham juntos para estas

personagens, e Calisto Valadares não suporta nada disso; ele é descrito como alguém que “suspeitava que houvesse uma omissão nas Escrituras, e vinha a ser que entre as pragas do Egito devia ter figurado o piano. Imagine o leitor com que cara viu ele sair uma das moças do seu lugar e dirigir-se ao fatal instrumento²³”.

- 15 Não faltam exemplos de maus espectadores em Machado, ou do esforço em aparentar erudição pela arte, e isso não tem que ver só com a música. Em *Quincas Borba*, um grande romance sobre as muitas formas da vaidade, Sofia lê pouco e mal, mas quando uma das “elegantes do tempo, casada com um senador” pergunta-lhe se ela está “lendo o romance de [Octave] Feuillet, na *Revista dos Dois Mundos*”, ela prontamente responde que sim, “é muito interessante”, precipitando-se para assinar a revista no dia seguinte: “leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos os que lera ou ia lendo²⁴”.
- 16 Talvez o mau espectador e mau intérprete por excelência da obra de Machado seja Dom Casmurro. É conhecida a cena do protagonista num teatro carioca sentindo-se demasiado identificado com os ciúmes de *Otelo*, de Shakespeare, um jogo de espelhos intermediático recorrente na literatura e que requer um leitor atento; Flaubert, por exemplo, já tinha feito Madame Bovary assistir em Rouen à ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, antes da sua tragédia²⁵.
- 17 Helen Caldwell analisou a fundo os paralelos entre a história de Dom Casmurro e Capitu e a de *Otelo* e *Desdêmona*²⁶, e para o caso aqui convém sublinhar o quão pouco atento é, na verdade, Bento Santiago neste e em outros episódios, sem entender que o ciúme da peça é injustificado e comportando-se em casa como se estivesse no teatro, com atitudes e gestos dramáticos: “quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar²⁷”. A personagem narradora identifica-se em especial com a metáfora de que a vida seria uma ópera feita por um velho e amargurado tenor italiano: “agora é que eu ia começar a minha ópera. [...] Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*”, diz Bento no início do livro²⁸. Mais adiante, é com o pensamento em “Desdêmona inocente” que Bento, como se num palco, ensaia e interrompe os gestos para matar a si e ao filho que passara a abominar²⁹.
- 18 Já criança Bentinho era mau intérprete, incapaz de perceber a sutileza das letras de música e das situações. No contexto de uma discussão sobre o futuro reservado ao rapaz no seminário, aparece um vendedor de cocadas a cantar um pregão, que se associa à Capitu: “Chora, menina, chora, / Chora, porque não tem / vintém”. A menina — ela, sim, atenta, perspicaz e boa leitora — recusa a cocada que Bentinho lhe oferece e acaba por comer sozinho, e ela lembra a seguir da riqueza e das soluções que não têm: “se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa³⁰”. Anos depois, casados, Bento chega a se incomodar com o fato de que a mulher não recorda aquele pregão para tocá-lo no piano: como assim ela não se lembra “nem das palavras”? Quando o marido lhe apresenta a transcrição, Capitu, adulta e capaz de autoironia, “achou à toada um sabor particular³¹”.
- 19 A presença da música e de músicas em Machado não é, portanto, meramente circunstancial nem se limita a um “efeito de real”, com um valor funcional indireto que serviria para dar consistência histórica à narrativa³². Nos diversos elementos que concerne, a música permite ainda um debate sobre a arte erudita *versus* a arte popular, sobre a cultura europeia *versus* a brasileira, sobre classes e convenções sociais. Associam-se nesse sentido os contos “Cantiga de esponsais” (1883) e “Um homem célebre” (1888), ambos sobre personagens que ambicionam criar composições que,

supõem, seriam mais elevadas do que aquilo que sabem fazer. No primeiro caso, mestre Romão é um “bom músico” e um regente amado por todos, mas que sonha em ser um “grande compositor” e não consegue fazer nada por isso; ao final, o seu esforço inspira uma moça apaixonada, que o ouvia da janela, “a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida³³”.

- 20 O segundo conto, já bastante estudado, retoma a figura histórica de Miguel Emídio Pestana, um autor de polcas amadas e assobiadas por muitos, mas que prefere a música clássica e envergonha-se de não ser capaz de “compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann”. Será inútil o seu esforço de compor um réquiem para a mulher falecida, mas, nesse ínterim, ele cria não poucas polcas de sucesso, que recebem títulos políticos do editor, para quem “os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade — ou por alusão a algum sucesso do dia, ou pela graça das palavras”. O criativo editor dá-lhe duas sugestões para uma polca que de imediato se tornaria célebre:

- *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 logo³⁴.

- 21 A narrativa tem uma boa dose de humor e ironia, e este é o ponto defendido aqui: tal abordagem de Machado se destaca mesmo quando se trata da angústia da criação, um tema tão romântico, mesmo quando está em pauta a problemática questão da hierarquia de gêneros e culturas. A ênfase machadiana não está na áurea da música e da sua criação nem na suposta superioridade ou inferioridade de uma ou outra forma de arte, mas no modo subjetivo como elas são percebidas e vividas, nas mazelas e mesmo injustiças por que passam compositores e intérpretes — o mestre Romão, por exemplo, vem de um contexto pobre —, e em certo ridículo das convenções e afetações demasiado humanas.
- 22 A visão de Machado sobre a cultura popular já foi alvo de debates, e é verdade que, em “Notícia da atual Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), o escritor chega a utilizar os adjetivos “decadência” e “perversão” para qualificar o “gosto [teatral] do público” de então: “a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores³⁵”. No entanto, também é certo que a obra de Machado é atravessada por elementos da cultura popular, entre os quais a música se destaca; não só isso, o bruxo do Cosme Velho, como se viu, trata de maneira irônica a relação romantizada de certas personagens com a dita alta cultura. Entende-se, assim, conforme Idelber Avelar, que “o quadro que sua ficção nos oferece é o do desmoronamento da possibilidade de separação clara entre a arte sancionada como esteticamente válida, por um lado, e o entretenimento, por outro³⁶”.
- 23 Por essa chave irônica pode ser lido o conto “O machete” (1878), e isso na contramão de análises como a de José Miguel Wisnik, que o interpreta como um texto que “acena para um leitor no mínimo medianamente culto, que dividiria com o ponto de vista narrativo o pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar³⁷”, uma visão que Machado só teria superado ou atenuado posteriormente, em contos como o já citado “Um homem célebre”, publicado dez anos depois. Tal leitura pode ser questionada se o fio condutor interpretativo for uma categoria da narrativa crucial para a análise da criação machadiana: a personagem, frequentemente construída de maneira relacional. Nesse sentido, os dispositivos de figuração da personagem, conforme conceptualizados por Carlos Reis, são úteis para

sublinhar a necessidade de se levar em conta, na análise de uma figura ficcional, elementos que vão muito além da sua caracterização³⁸.

- 24 Para reforçar, portanto, o argumento da recorrente abordagem paródica e irônica de Machado quando trata de música e cultura eruditas, e isso de maneira a incluir alguns dos seus textos da década de 1870, convém pôr uma lupa sobre o conjunto de personagens de “O machete”, que começa apresentando a trajetória daquele que poderia ser considerado o seu protagonista: Inácio Ramos, uma figura apaixonada pela sua arte, mas também muito rigorosa nos seus costumes e hábitos. Filho de um músico da Capela Imperial (a igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo), e desde criança manifestando “decidida vocação musical”, o artista fluminense, com muito empenho e trabalho, torna-se “um rabequista de primeira categoria”, até descobrir, graças à passagem pelo Rio de Janeiro de um velho artista alemão, o instrumento que realmente correspondia “às sensações da sua alma”: “Inácio nascera para o violoncelo³⁹”. A rabeca torna-se a sua profissão, Inácio vive de dar aulas e concertos em teatros, salões e igrejas, mas o tempo que lhe restava “empregava ao estudo do violoncelo”. Sem ser alvo, portanto, de uma descrição detalhada, é sobretudo no modo como se relaciona com a música e os instrumentos que toca que o perfil de Inácio se desenha:

Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. A rabeca, que ele ainda amava como o primeiro veículo de seus sentimentos de artista, não lhe inspirava mais o entusiasmo antigo. Passara a ser um simples meio de vida; não a tocava com a alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu ofício. O violoncelo, sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo. Tocava a rabeca para os outros, o violoncelo, para si, quando muito para sua velha mãe⁴⁰.

- 25 Inácio vai sendo assim figurado sobretudo a partir de dispositivos de conformação acional, que correspondem àqueles “comportamentos humanos implicados numa ação narrativa e nela desenvolvidos. Tais comportamentos indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, o perfil psicológico, ideológico ou moral de uma personagem”, envolvendo-se conjuntamente, nesse processo, “personagem e ação, tempo e eventos singulares que localizamos na dita ação⁴¹”. E é sobretudo diante de determinados eventos e da oposição que se estabelece com outras personagens, inclusive sua mulher, que a personalidade de Inácio se revela.
- 26 Inácio casa-se com uma “mocinha de dezessete anos [...], rosto amorenado, olhos negros e travessos”, “toda ela uma índole mundana e jovial”, à diferença do esposo: “aqueles olhos, expressão fiel da alma de Carlota, contrastavam com o olhar brando e velado do marido⁴²”. À Carlota faltaria o gosto refinado do marido e da falecida mãe deste, “boa e santa senhora, cuja alma parecia superior à condição em que nascera, tão elevada tinha a concepção do belo⁴³”.
- 27 Inácio não consegue reproduzir com a mulher os serões caseiros e musicais que outrora passava com a mãe, “sós os dois, com o instrumento e o céu de permeio”, “alheios à sociedade que os cercava e que os não entendia”. Quando pela primeira vez toca violoncelo para Carlota, ele escolhe a elegia que havia composto após a morte daquela mulher idealizada: “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”. Carlota, porém, decepciona na sua reação: “em vez de um aplauso ruidoso, ele preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra — duas lágrimas que fossem — duas, mas esprimidas do coração, como as que naquele momento lhe sulcavam o rosto⁴⁴”.

- 28 É marcado o “contraste entre a índole de um e outro”, o que contribui para tornar mais nítido o retrato de um Inácio que, como o seu instrumento, é melancólico, severo e austero, assumindo, com seu “despeito de artista, que nele dominava tudo”, posicionamentos rigorosos sobre a arte e a vida. Assim, prestes a ser pai, Inácio projeta um futuro musical para o bebê, consoante o gênero: “Se for menino, dizia ele à mulher, aprenderá violoncelo; se for menina, aprenderá harpa. São os únicos instrumentos capazes de traduzir as impressões mais sublimes do espírito⁴⁵”.
- 29 A família cresce, o artista sente-se inspirado e compõe outros cantos menos fúnebres, também graças ao incentivo da mulher, mas todo esse idílio e mesmo a posição superior em que Inácio e sua arte parecem ser inicialmente colocados serão a seguir abalados por um outro evento e por outras personagens: “a vida correria assim monotonamente bela, e não valeria a pena escrevê-la, a não ser um incidente, ocorrido naquela mesma ocasião⁴⁶”. Dois desconhecidos, atraídos pelos sons do violoncelo de Inácio, interrompem o serão familiar, e são figurados a partir da mesma oposição que, de certa forma, já se estabelecera entre os anfitriões da casa, entre o gosto erudito de um e o gosto popular do outro:
- Estes dois personagens assim entrados na sala eram dois amigos que o acaso ali conduziu. Eram ambos estudantes de direito, em férias; o entusiasta, todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica, e era nada menos que um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna; o companheiro era apenas um espírito medíocre, avesso a todas essas coisas, não menos que ao direito, que aliás forcejava por meter na cabeça. Aquele chamava-se Amaral, este, Barbosa⁴⁷.
- 30 Barbosa também é músico, descrito pelo amigo como “um pouco menos sublime” que o violoncelista, uma vez que toca machete, um tipo de cavaquinho que dá título ao conto e que vem questionar a autoridade do instrumento clássico e seu intérprete. É nesse sentido que não subscrevemos à análise de Wisnik, para quem “faz-se uma clara afirmação da superioridade moral, intelectual e espiritual do violoncelista sobre o cavaquinista⁴⁸”. Wisnik recupera em detalhes o contexto histórico oitocentista e sublinha a fratura que o conto de Machado revela entre “o repertório da música erudita, que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes, e a emergência de um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria⁴⁹”. Tal fratura certamente é colocada em cena nas personagens e nos antagonismos de “O machete”; não obstante, entendemos ser problemática a conclusão de que “o texto supõe e promove a identificação positiva com o mundo representado pelo violoncelo, em clara oposição ao mundo representado pelo cavaquinho⁵⁰”.
- 31 Se é certo que os poucos adjetivos aplicados a Barbosa e seu cavaquinho nem sempre são lisonjeiros, também não o é a figuração caricatural de Inácio e seu violoncelo, que é muito mais detalhada e que precisa ser vista como uma construção progressiva, como um retrato pintado aos poucos e em marcado contraste com outros, como é próprio da ficção machadiana. Recorde-se o exemplo das duas personagens masculinas do conto “Trio em lá menor”, que dividem as atenções de Maria Regina, e o mesmo acontece com a personagem Flora de *Esau e Jacó* (1904), oscilando entre o afeto dos irmãos Pedro e Paulo, que em tudo se opõem, da cultura à política⁵¹: num caso como no outro, a narrativa de Machado encena o conflito, sublinha o que há de caricato em cada extremo, mas não necessariamente toma partido.

32 A personalidade de Barbosa ressalta, mais uma vez, por ser o oposto de outra, sem grandes pretensões artísticas, sem dramatismo, mas igualmente apaixonado pela arte que conhece e domina. Sobretudo na sua performance, Barbosa destaca-se e alcança o que Inácio nem se permite alcançar, ao limitar-se a compor e interpretar só para si: “escreveu para o violoncelo uma elegia que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal. Compô-la para si; durante dois anos ninguém a ouviu nem sequer soube dela”. Inácio recusará apresentar-se no teatro, também porque nutre uma imagem demasiado alta da sua mestria: “sabia que a sociedade não chegaria talvez a compreendê-lo como ele desejava ser compreendido⁵²”. Já Barbosa, consciente da posição que ocupa e da música que lhe cabe, aceita expor-se e, ao fazê-lo, impressiona:

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. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo⁵³.

33 Intermediática, a cena é ritmadamente descrita e compõe uma espécie de clímax no conto, coroando o sucesso de Barbosa e seu machete. A partir de então, tudo muda, pois, tal sucesso altera a dinâmica das relações entre as personagens; o êxito de Barbosa incomoda e é tido como “perigoso” porque intérprete e instrumento rapidamente se tornam populares, agradando à vizinhança e à mulher de Inácio, que “achara infinita graça e vida naquela outra música, e não cessava de o elogiar em toda a parte⁵⁴”.

34 Diante desse cenário, Inácio e Amaral surgem como figuras anacrônicas, que propositadamente se distanciam do seu entorno, “os únicos alheios ao entusiasmo do machete. Conversavam eles, ao pé de uma janela, dos grandes mestres e das grandes obras da arte⁵⁵”. Inácio, em especial, tem algo do romântico incorrigível Eduardo Valadares, o oposto do irmão, do já citado “As bodas de Luís Duarte”. Tal conto também data da década de 1870 e é igualmente revelador da ironia característica de Machado na sua narração de personagens, diálogos e costumes burgueses, na sua figuração de um poeta que se comporta como se estivesse a representar a sua personagem, inclinando-se sobre o piano “na posição melancólica de um homem que conversa com as musas”, recostando-se à janela como se a “meditar um suicídio⁵⁶”.

35 As personagens tornam-se, metonimicamente, aquilo que representam e fazem, e o desenlace da trama de “O machete” alinha-se às preferências daquelas figuras ficcionais, ao brilho de Barbosa e ao apagamento autoinfligido de Inácio, que explica nesses termos por que Carlotinha acaba por abandoná-lo: “ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor⁵⁷”.

36 O conto não é “um melodrama ligeiramente absurdo⁵⁸” nem “desemboca [...] no apelo do dramalhão⁵⁹”, mas acentua o melodrama que é intrínseco apenas à figura de Inácio e às suas escolhas amarguradas e parodicamente românticas, e não à narrativa em si nem às outras personagens: uma hora depois de revelar a Amaral o que se passara, e depois de tentar tocar para ele o violoncelo, o artista enlouquece. Ressalte-se que mesmo Amaral toma certa distância da postura e da atuação melodramáticas de Inácio, tão próxima da de outras personagens machadianas já citadas, e que vão se tornar ainda

mais caricatas no contexto anacrônico em que se revelam. Diante dos ciúmes exacerbados de Inácio com o sucesso de Barbosa, Amaral, por muito que admire o amigo, não pode deixar de notar a sua extravagância: “Não podias ser perfeito, dizia Amaral consigo; tinhas por força um ponto fraco; infelizmente para ti o ponto é ridículo⁶⁰”.

- 37 Marcado pela ironia refinada e por temas caros ao conjunto da ficção de Machado, como o adultério, o ciúme, a vaidade e a relação subjetiva que estabelecemos com a arte, “O machete” coloca em primeiro plano um instrumento e um estilo de música que se tornariam emblemáticos da cultura popular brasileira, e o leitor da época provavelmente reconheceria na narrativa e na performance de Barbosa os ecos sutis de um gênero que então causava alvoroço, o nunca mencionado maxixe, filho bastardo da polca e precursor do samba⁶¹. É certo que, conforme Avelar, “seria um exagero ver em Machado qualquer traço de celebração triunfante da entrada do cavaquinho aos nossos salões de elite, mas foi ele quem primeiro compreendeu a dimensão do que aquela introdução representava⁶²”. A música ajuda, de fato, a ficção de Machado, mas o contrário também é verdade, na medida em que a sua obra permite-nos voltar no tempo e, graças à intermedialidade, convida-nos a escutar os ritmos do passado, a reconhecer composições, personagens e estilos de outra época e a perceber certas tensões culturais e sociais como tais apresentadas e encenadas.

NOTAS

1. ASSIS, Machado de, “Trio em lá menor”, *50 contos*, seleção, introdução e notas de John Gledson, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 393, p. 397-398.
2. Cf. SOARES, Marcus Vinicius Nogueira, “Literatura, música e o ‘Trio em lá menor’”, *Matraga*, v. 15, n° 23, 2008, p. 157.
3. SAYERS, Raymond S., “A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis”, *Machado de Assis em linha*, v. 12, n° 26, 2019, p.8. 14 de dezembro de 2023. doi.org/10.1590/1983-6821201912261.
4. “Those configurations which have to do with a crossing of borders between media”. RAJEWSKY, Irina, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, Université de Montréal, n° 6, 2005, p. 46. Todas as traduções são nossas.
5. “Any transgression of boundaries between conventionally distinct media”. WOLF, Werner, “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n° 3, 2011, p. 3.
6. Para um breve estado da arte e uma tipologia do conceito, ver WOLF, Werner, “Intermediality”, in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (dir.), New York, Routledge, 2005, p. 252-256.
7. WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, especialmente p. 35-46.

8. O ensaio de Sayers foi originalmente publicado na *Revista Hispánica Moderna*, v. 34, n° 3, julho de 1968. A versão citada aqui foi recuperada por Marcelo Diego para um número da *Machado de Assis em linha*. SAYERS, Raymond S., “A caminho de Bayreuth...”, *op. cit.*
9. *Ibid.*, p. 8.
10. “Há indicações na ficção machadiana de ele não ter nunca procurado aprender a teoria ou a técnica de qualquer instrumento. No máximo, terá possuído algumas ideias sobre as formas musicais, colhidas da conversação de músicos que conhecia ou dos concertos que assistia” (*ibid.*, p. 12).
11. A esse respeito, para além do trabalho de SOARES, Marcus Vinicius Nogueira, “Literatura, música e o ‘Trio em lá menor’”, *op. cit.*, ver também a análise de RUTHNER, Simone Maria; NUÑEZ, Carlinda Fragate Prate, “Trio em lá menor e a Vontade em si...”, *Soletras*, n° 29, 2015, p. 17-19. 14 de dezembro de 2023. www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/14785.
12. WISNIK, José Miguel, *Sem receita: ensaios e canções*, São Paulo, Publifolha, 2004, p. 88.
13. Ver, por exemplo, os estudos de GOMES, Eugênio, *Machado de Assis: influências inglesas*, Rio de Janeiro, Pallas, 1976; SENNA, Marta de, “Machado de Assis, alguns ingleses e um alemão” e “Fielding, Sterne e Machado: uma linhagem”, *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 13-21, 23-34; e SANDMANN, Marcelo, *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*, 490 páginas, tese de doutoramento em Teoria e História Literária, Campinas, Unicamp, 2004.
14. Aprofundo o debate sobre o estilo metaléptico de Machado em GRÜNHAGEN, Sara, “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa: metalepse em Machado de Assis”, *Machado de Assis em linha*, v. 13, n° 29, 2020, p. 190-200. 14 de dezembro de 2023. doi.org/10.1590/1983-68212020132914.
15. RUTHNER, Simone Maria; NUÑEZ, Carlinda Fragate Prate, “Trio em lá menor e a Vontade em si...”, *op. cit.*, p. 29.
16. SAYERS, Raymond S., “A caminho de Bayreuth...”, *op. cit.*, p. 14, 23-24.
17. “The ‘musicalness’ of literature in general has often been misused in the discourse of literary criticism as a merely laudatory term of questionable metaphoricality”. WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction...*, *op. cit.*, p. 4, ver também p. 71.
18. Cf. WOLF, Werner, “Intermediality”, *op. cit.*, p. 252.
19. SOARES, Marcus Vinicius Nogueira, “Literatura, música e o ‘Trio em lá menor’”, *op. cit.*, p. 160.
20. ASSIS, Machado de, “Confissões de uma viúva moça” e “A mulher de preto”, *Machado de Assis.net: Referências na ficção machadiana*, Marta de Senna (dir.), 2021. 14 de dezembro de 2023. machadodeassis.net.
21. *Id.*, “Luís Soares”, *Machado de Assis.net...*, *op. cit.*
22. *Id.*, “Trio em lá menor”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 394, 398.
23. *Id.*, “As bodas de Luís Duarte”, *Machado de Assis.net...*, *op. cit.*
24. *Id.*, *Quincas Borba*, *Machado de Assis.net...*, *op. cit.*
25. FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Folio/Gallimard, 2020, p. 242-249.
26. Ver CALDWELL, Helen, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a Study of Dom Casmurro*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1960.
27. ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro*, Lisboa, Guerra e Paz, 2021, p. 214.
28. *Ibid.*, p. 28, p. 32.
29. *Ibid.*, p. 219.
30. *Ibid.*, p. 47. Capitu é descrita como alguém que lê bastante no cap. XLII: “estava abatida [...]; a mãe contou-me que fora excesso de leitura na véspera”. *Ibid.*, p. 87.
31. *Ibid.*, p. 186-187.
32. BARTHES, Roland, «L’effet de réel», *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 167-168.
33. ASSIS, Machado de, “Cantiga de esponsais”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 200-201, p. 203.

34. *Id.*, “Um homem célebre”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 421.
35. *Id.*, *O remédio é a crítica: coletânea de escritos*, Porto Alegre, Concreta, 2015, p. 56.
36. AVELAR, Idelber, “Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 37, 2011, p. 183.
37. WISNIK, José Miguel, *Sem receita...*, *op. cit.*, p. 25.
38. Entende-se que a figuração é “um macrodispositivo mais amplo, englobante e consequente do que a caracterização”. REIS, Carlos, “Figuração”, *Dicionário de estudos narrativos*, Coimbra, Almedina, 2018, p. 166.
39. ASSIS, Machado de, “O machete”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 21.
40. *Ibid.*, p. 22.
41. REIS, Carlos, “Figuração”, *Dicionário de estudos narrativos*, *op. cit.*, p. 168.
42. ASSIS, Machado de, “O machete”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 23-24.
43. *Ibid.*, p. 22.
44. *Ibid.*, p. 22-23.
45. *Ibid.*, p. 23-25.
46. *Ibid.*, p. 25.
47. *Ibid.*, p. 26.
48. WISNIK, José Miguel, *Sem receita...*, *op. cit.*, p. 22.
49. *Ibid.*, p. 24.
50. *Ibid.*, p. 25.
51. Veja-se, entre outros, o capítulo LXIX de *Esau e Jacó*, intitulado “Ao piano”, que permite associar a personagem de Flora à história de Maria Regina. ASSIS, Machado de, *Esau e Jacó*, *Machado de Assis.net...*, *op. cit.*
52. *Id.*, “O machete”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 22, p. 25.
53. *Ibid.*, p. 27.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*, p. 27-28.
56. ASSIS, Machado de, “As bodas de Luís Duarte”, *Machado de Assis.net...*, *op. cit.*
57. *Id.*, “O machete”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 31.
58. GLEDSON, John, “Uma breve introdução aos contos de Machado de Assis”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 11.
59. WISNIK, José Miguel, *Sem receita...*, *op. cit.*, p. 26.
60. ASSIS, Machado de, “O machete”, *50 contos*, *op. cit.*, p. 29.
61. Para uma análise mais detalhada desse gênero e da sua presença na obra de Machado, remetemos, mais uma vez, ao estudo de AVELAR, Idelber, “Entre o violoncelo e o cavaquinho...”, *op. cit.*, p. 171-188.
62. *Ibid.*, p. 186.

RESUMOS

Este trabalho analisa o diálogo frequente que Machado de Assis estabelece com outras artes, em especial a música, de maneira a enfatizar que o seu estilo paródico, irônico e cômico também se destaca quando aborda a chamada alta cultura e retrata compositores, intérpretes e apreciadores de música de maneira geral. Em diálogo com parte da já extensa crítica machadiana, trata-se,

num primeiro momento, de recuperar algumas das árias e sonatas favoritas das personagens de Machado, mas também as polcas e canções populares que atravessam romances e contos, numa constante reflexão sobre a arte, suas narrativas e funções sociais. Um destaque será dado ao conceito de intermedialidade, que permite uma abordagem não hierarquizada das artes e que constitui uma importante chave de leitura para revisitar a ficção de Machado. Por fim, o conto “O machete” será alvo de uma análise mais detalhada, pelo modo como coloca em cena o debate sobre cultura erudita *versus* popular.

Ce travail analyse le dialogue fréquent que Machado de Assis établit avec d’autres arts, en particulier la musique, afin de souligner que son style parodique, ironique et comique se distingue également lorsqu’il traite de la soi-disant haute culture et lorsqu’il dépeint des compositeurs, des interprètes et des mélomanes en général. En dialogue avec une partie de la critique déjà abondante consacrée à Machado, il s’agira, dans un premier temps, de retrouver certains des airs et des sonates préférés des ses personnages, mais aussi les polkas et les chansons populaires qui traversent ses romans et ses contes, dans une réflexion constante sur l’art, ses récits et ses fonctions sociales. L’accent sera mis sur le concept d’intermédialité, qui permet une approche non hiérarchique des arts et constitue une clé de lecture importante pour revisiter l’œuvre fictionnelle de Machado. Enfin, le conte « O machete » sera analysé plus en détail en raison de la manière dont il met en scène le débat entre culture savante et culture populaire.

This paper analyzes the frequent dialogue that Machado de Assis establishes with other arts, especially music, in order to emphasize that his parodic, ironic and comic style also stands out when he addresses the so-called high culture and depicts composers, performers and music lovers in general. In dialogue with some of the already extensive critical literature devoted to Machado, our aim is initially to explore some of the favorite arias and sonatas of Machado’s characters, but also the polkas and popular songs that appear in novels and short stories, thus promoting a constant reflection on art, its narratives, and social functions. Emphasis will be placed on the concept of intermediality, which allows for a non-hierarchical approach to the arts and constitutes an important reading key for revisiting Machado’s fiction. Finally, the short story “O machete” will be the subject of a more detailed analysis, due to the way it brings into play the debate on erudite culture versus popular culture.

ÍNDICE

Palavras-chave: Machado de Assis, música, intermedialidade, cultura erudida, cultura popular, crítica machadiana

Keywords: Machado de Assis, music, intermediality, erudite culture, popular culture, Machado criticism

Mots-clés: Machado de Assis, musique, intermédialité, culture savante, culture populaire, critique machadienne

AUTOR

SARA GRÜNHAGEN

Université Sorbonne Nouvelle — CREPAL EA 3421

Universidade de Coimbra — CLP