

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO — UFOP
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS — ICHS
DEPARTAMENTO DE LETRAS — DELET

Sonora Pestana: Música & Filosofia
em Machado de Assis

Pablo Augusto Sathler Pedrosa

Mariana
2025

PABLO AUGUSTO SATHLER PEDROSA

Sonora Pestana: Música & Filosofia em Machado de Assis

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Emilio Maciel

Mariana – MG

2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
COLEGIADO DO CURSO DE BACH. EM LETRAS -
ESTUDOS LITERÁRIOS



FOLHA DE APROVAÇÃO

Pablo Augusto Sathler Pedrosa

Sonora Pestana: Música & Filosofia em Machado de Assis

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Estudos Literários da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel

Aprovada em 18 de março de 2025

Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Maciel - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Carolina Anglada (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Alexander Agnolon - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Emílio Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 05/04/2025



Documento assinado eletronicamente por **Emílio Carlos Roscoe Maciel, COORDENADOR(A) DO CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS**, em 10/04/2025, às 14:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0893997** e o código CRC **E10BB609**.

Sumário

Introdução	4
1.1 — Considerações Teóricas	5
1.2 — Música e Machado de Assis	10
1.3 — Música e Literatura em Machado de Assis	14
2.1 — <i>Trio em Lá Menor</i> e a Metafísica da Música	17
2.2 — <i>O Machete</i>: Popular & Erudito	21
2.3 — <i>O Homem Célebre & Cantiga de Esponsais</i>: inspirações geniais	26
Considerações Finais	40

Introdução

Promover debates entre dois ou mais campos de estudo é uma ligação bastante perigosa. O desejo de pertencer a universos distintos, embora convergentes, está, geralmente, mais ligado a noções egóicas do que à disciplina transpirante. Dominar o objeto em sua aparente totalidade ou imprimir-lhe múltiplas perspectivas faz com que a pesquisa se converta em uma disputa pujante, onde “a necessidade da competência dupla provoca a dispersão de forças do investigador¹”. Quando nossa perspectiva captura o objeto por múltiplos modos, como pretendemos, a estratégia para lidar com os flancos dessa batalha, se torna, no mínimo, dupla. Resta saber como irá soar o arranjo quando lidamos de maneira concomitante com *Letras e Filosofia* e recorreremos à *Música* para emprestar cadência ao compasso desta valsa.

De saída, importa perguntar: qual a metodologia? Embora sejam vistos como campos congêneres ou estejam reunidos sob o rótulo das humanidades, o rigor metodológico diante de estudos interdisciplinares necessita de extrema precisão, uma vez que cada área admite certas idiossincrasias que escapam às suas irmãs. Recorrer a múltiplas incidências pode tornar o debate enfadonho pela extração de consequências semelhantes por diferentes origens. A solução para tal contenda está em tomar o conteúdo suscitado pelo texto literário como ponto de partida para elucubrações filosóficas ou musicais, garantindo assim, soberania literária ao escrutínio do objeto.

Assim, *Literatura e Música* (2002) de Solange Ribeiro é tomada como fundamento para equalizar as artes supracitadas fundamentando toda a discussão. Em seguida, Machado de Assis e os contos *Trio em Lá Menor*; *Machete*; *Cantigas de Esponsais* e *O Homem Célebre* serão investigados a fim de estabelecer relações entre *Música*, *Filosofia* e *Literatura*, na qual, cada uma das narrativas serão tomadas por diferentes perspectivas. Respectivamente, a primeira delas, procura investigar relações formais entre a *Música* e a *Literatura*; a segunda, sob o signo da cultura erudita *versus* cultura popular, pretende esmiuçar certas questões relativas à categorização desses universos, bem como suas convergências, divergências, fronteiras e limites; e a última, talvez a mais importante deste escrito, pretende examinar, sob a rubrica da inspiração e do gênio, conceito caro ao romantismo e ao debate sobre a arte no século XVIII e XIX, certas vinculações entre *Filosofia*, *Música* e *Literatura*. Para tanto, lançaremos mão das obras *O Nascimento da Tragédia* (1872) e *Humano, Demasiado*

¹ Oliveira, 2002, p.36.

Humano (1878) de Friedrich Nietzsche (1844–1900) para vincular o debate a questões exclusivamente filosóficas. Com um olhar múltiplo, pretendemos estabelecer certo vínculo entre os três contos mencionados e questões filosóficas, musicais e literárias.

Por fim, toda a discussão será encaminhada tendo em vista duas chaves de leitura: a metafísica da música e o conceito de gênio. O conto *Trio em Lá Menor* será abordado junto ao primeiro tema e os contos *O Homem Célebre* e *Cantiga de Esponsais* serão regidos pelo gênio.

1.1 — Considerações Teóricas

Relacionar determinado suporte artístico a outro não é nada novo e são inúmeros os exemplos desta operação. Encontramos na arte grega, sobretudo nos poemas homéricos, associações notáveis entre música e a arte da palavra², tanto quanto apropriações dos mitos de Orfeu, Apolo e Dionísio pela Filosofia a fim de trilhar caminhos que levam à verdade ou a sua invenção³. Embora desassociar uma arte de outra seja relativamente recente, quando imaginamos a figura do aedo, ela parece estar mais próxima do músico que empunha seu instrumento e faz soar as mais belas melodias para o deleite de quem o ouve do que o compositor ou o autor que trancados em seu gabinetes constroem mundos possíveis.

Objetos ligados a dado suporte artístico podem facilmente ser descritos em outros moldes mediante procedimentos associativos factíveis, ainda que pouco explícitos em termos descritivos. Os *Quadros de uma Exposição* (1874) composta por Modest Mussorgsky (1839–1881) pretende, como o próprio nome indica, um passeio por uma exposição guiada através do piano. Encontramos no *Prelúdio à tarde de um fauno*, “composição de Debussy, inicialmente destinada à encenação do poema homônimo de Mallarmé⁴”, outra associação entre artes distintas. Neste caso, podemos dizer que tanto Monet quanto Debussy pertencem ao mesmo movimento artístico, embora o material usado por cada um seja distinto. Tintas e sons não carregam absolutamente nenhuma relação entre si, mas em termos subjetivos essa associação é facilmente aludida. Assim, encontrar equivalência entre as artes pode parecer forçoso, afinal, como o pianista pincela seus quadros para aquela exposição? Ou ainda: como soa a flauta que, em princípio, é descrita em versos pelo poeta francês?

² Férnio, na corte de Ítaca e Demódoco a serviço de Alcínoo.

³ *Invenção da Verdade*. Olímpio Pimenta, UFMG, 1999.

⁴ Oliveira, Solange, 2002, p.23.

Segundo a filosofia, a especificidade de cada arte não resulta das técnicas e meios materiais usadas, mas de algo que ela denomina “ilusão” ou “aparência material”, isto é, uma dimensão espacial da experiência, uma imagem particular da realidade, que é uma **criação mental, não encontrada no mundo exterior** (*grifo nosso*, Oliveira, 2002, p.29).

A arte dos sons ocorre em um tempo mediante objetos sonoros em movimento⁵. A pintura, por outro lado, se projeta por meio de um suporte espacial, no qual volume e perspectiva são elementos que lhe dizem respeito. Por outro lado, os atributos sonoros são outros: andamento, unidade métrica, timbre, etc. No entanto, quando criamos mentalmente esses vínculos, determinado suporte artístico não perde sua unidade formal. Mesmo quando a música é combinada com a poesia, gerando assim, a canção, a primeira não deixa de ser sonora. Ou quando certa pintura suscita em nós conteúdos filosóficos, gerando assim, a alegoria, o quadro não deixa de pertencer às artes plásticas. Assim, consideramos o que aparece primeiro em nós para depois criarmos outras associações. “Susanne Langer acrescenta à noção de aparição primária um princípio geral subjacente à unidade das artes: a associação obrigatória de uma por outra, quando combinadas na mesma.” (Oliveira, 2002, p.31). Tal associação é fruto, sobretudo, de relações culturais reunidas sob o mesmo objeto e expressadas em conjunto através da linguagem, seja ela verbal, pictórica, sonora, etc.

No entanto, existem obras complexas que admitem efeitos de outros suportes artísticos de modo exemplar, como em “*Four Quartets* de T.S Eliot, poema que atua semelhantemente a um quarteto de cordas, e *Arabesque*, composição musical de Schumann, que evoca arabescos árabes” (Oliveira, 2002, p.32). A apreensão sensível de formas simultâneas em suas respectivas nomenclaturas como “desenho melódico”, “cores orquestrais”, “escala cromática”, ou “linha melódica” são usadas sem grandes entraves. Reconhecer a origem de cada nome a fim de empregar maior clareza nos debates sobre as diferentes artes e suas possíveis associações é tarefa importante, pois “a pesquisa interdisciplinar enfrenta a exigência fundamental de toda crítica, literária ou musical: ultrapassar o nível da pura descrição de estruturas” (Oliveira, 2002, p.36).

A diferença de linguagens complexifica ainda mais a discussão porque “na literatura, a linguagem é da ordem do geral, na música, da ordem da diferença” (Oliveira, 2002, p.37). Enquanto a primeira acontece somente na presença dela mesma e se sustenta por si só; a literatura quando pretende descrever o som recorre à voz humana, “seja ela audível, ou silenciosa e mental”⁶. Talvez por isso, as definições das normas e dos estilos em literatura

⁵C.f. Hanslick, 1994.

⁶ Oliveira, 2002, p. 37.

sejam, por vezes, imprecisas, enquanto as definições em música sejam bem mais nítidas, afinal, esta é mais abstrata que aquela e por isso seu rigor formal é bem maior.

Outro modo de enxergar essas oposições está relacionado à representação. Em música temos puras abstrações formais com vistas a representar afetos ou estados de espírito. Por outro lado, a literatura parte do representacional sugerindo ou suscitando outros elementos.

Daí resulta a tensão interna das duas artes: ambas buscam transcender seu elemento natural. O literário, inicialmente representativo, parte para o presentativo; o musical, essencialmente presentativo aponta na direção do representativo (Oliveira, 2002, p.38).

Sem embargo, há pelo menos um elemento parcialmente comum a ambas as artes: o som. Seja através da grafia musical em uma partitura ou por meio de letras impressas, o som corresponde ao som articulado por si só ou articulado verbalmente pela linguagem. Com isso, o ritmo articulado em um discurso literário, seja em prosa ou poesia, e o ritmo percebido na música se torna elemento comum. Temos outra confluência exemplar entre os suportes artísticos, como nos romances *Contraponto* (1930) de Aldous Huxley e o *Doutor Fausto* (1947) de Thomas Mann, nos quais “um ritmo musical peculiar altera a estrutura que, como em qualquer romance, já seria inicialmente musical”⁷.

Assim, a própria análise das obras, seja pelo ponto de vista da música ou da literatura, contribui para própria história e cultura desses produtos, uma vez que eles sempre estão historicamente condicionados, mesmo que as mais variadas perspectivas sejam adotadas pelo pesquisador.

Também é muito comum localizarmos objetos literários cujo tema central é a música ou textos que admitem formas musicais como modelo. Existem pelo menos três categorias que contemplam tal relação: 1) a música *na* literatura; 2) a literatura *na* música e 3) literatura *e* música. Sumariamente, a primeira delas engloba elementos originalmente musicais, mas que tenham incidência em textos literários ou objetos literários. O clássico mito de Orfeu ou o canto das sereias enfrentado por Ulisses funcionam como exemplos dessa categoria ou a forma datilográfica de *On the Road* que pretende simular os improvisos *bebop* de Charlie Parker. Esses são objetos que podem “contemplar ainda referência à música como recurso dramático, ou como metáfora literária” (Oliveira, 2002, p.44).

A segunda categoria é o inverso da primeira, na qual certos temas que, inicialmente pertencem aos estudos literários, são projetados na música. Exemplo disso é o

⁷ Oliveira, 2002, p.39.

narrador onisciente na ópera de Wagner; do solista como protagonista; o estudo da imitação de estilos literários pela música — como a linguagem musical do Iluminismo e o *Sturm und Drang*; o uso de citações em composições musicais; formas de diálogo identificáveis na música de câmara e na sinfonia (Oliveira, 2002, p.44).

No Brasil podemos citar a *Crônica da Casa Assassinada* do álbum *Matita Perê* (1973) de Tom Jobim, cujas músicas, *Trem para Cordisburgo*; *Chora Coração*; *O Jardim Abandonado* e *Milagre e Palhaços* constroem a suíte homônima à narrativa de Lúcio Cardoso escrita dez anos antes do lançamento álbum.

Por fim, há um conjunto misto e equivalente, na qual ambas as artes possuem a mesma importância, criando assim, outro objeto. O ritmo provocado pela cadência das palavras em um poema, “a ópera, o *lied* e o teatro musical de Wagner⁸” constituem a última categoria. Nesse caso, os elementos destacados pertencem às duas artes, mas a análise do material é analisada “partindo sempre do material usado pela literatura, a linguagem verbal. Em síntese, a abordagem músico-linguística parte da literatura para a música”⁹.

Portanto, são inúmeras as possibilidades de entrelaçamento entre literatura e música. Em termos sintéticos, podemos eleger pelo menos quatro pontos abrangentes, conforme nos mostra Oliveira (2002, p.46): (1) Estudos de tipo histórico, técnico ou estético, investigando afinidades analogias e paralelos ou divergências estruturais entre artistas e obras diversas; (2) Estudos de textos conjugando elementos musicais e verbais, com a ópera e o *lied*; (3) Estudos considerando a influência da música sobre a literatura, resultando em recriações literárias de obras musicais, ou no uso de técnica ou efeito musicais pela literatura e (4) Estudos da utilização do texto literário pela música, com destaque para a chamada música programática.

De forma sumária, podemos destacar o objeto musical que parte para investigações literárias como textos escritos sob a forma da rapsódia, contraponto ou variação; termos musicais que contribuem para confecção de objetos literários como “o estudo da imitação de estilos literários pela música (Oliveira, 2002, p.44)” e por fim; a forma mista que investiga objetos híbridos como a canção, a ópera ou *lied*.

A interseção entre a arte literária e a musical é bastante produtiva e gera análises interessantes de ambas. Certa correspondência entre as artes é possível graças à abordagem ou metodologia que exponha rigorosamente os campos trabalhados. Certamente, existem análises menos profícuas, tais como aquelas que não admitem outros elementos que não os

⁸ Oliveira, 2002, p.44-45.

⁹ Oliveira, 2002, p.45.

sonoros em música. Tal abordagem pode oferecer muitos frutos no campo da musicologia e poucos, ou talvez nenhum, no campo literário. Cabe ao investigador lidar com essa fronteira de modo a manejar as artes a fim de extrair dali consequências múltiplas e profundas.

Partindo de puras abstrações, a música intensifica seu aspecto formal e se divide em pelo menos duas concepções que acabam se unificando: os sentimentos e a forma. A literatura, por outro lado, procura representar concretamente os elementos a fim de abandoná-los e atingir a pura abstração. Porém, sempre há exceções onde “a música programática se vê narrativa lá onde a literatura descarta o relato, a literatura se quer repetitiva lá onde a música renúncia à repetição¹⁰”

Ainda no renascimento, a música é compreendida como a linguagem dos afetos para séculos depois, no romantismo, ser considerada a mais abstrata das artes e a mais rígida em termos formais. A tentativa de categorizar elementos sonoros e significar precisamente aqueles afetos suscitados pelo som constroem outras possibilidades de análise do objeto. Músicas que procuram representar elementos concretos como *As Quatro Estações* de Vivaldi ou a tempestade operística de Rossini, em seu *Barbeiro de Sevilha*, admitem outro tipo de análise. Há, ainda, a forma de análise semelhante ao gênero narrativo, sendo a *forma sonata* seu correspondente musical.

O termo sonata foi utilizado inicialmente como designação de peças para instrumentos em oposição às cantatas que eram dirigidas à interpretação vocal. Mais tarde, na época de Mozart e Haydn, a expressão passou a nomear composições de três ou quatro movimentos cujo primeiro compreende a forma *allegro* de sonata (Soares, 2008, p.160).

Portanto, os modos de analisar determinado objeto são tão variados quanto às possíveis perspectivas que podemos imprimir nele, sejam elas musicais, literárias ou filosóficas. Importa firmar o ponto de partida e vislumbrar o horizonte possível daquela investigação, sendo ela mais ou menos profícua a depender das escolhas tomadas em relação aos índices mencionados.

¹⁰ Oliveira, 2002, p.53.

1.2 — Música e Machado de Assis

O contexto histórico ao qual Machado de Assis pertence é bastante peculiar, sendo possível observá-lo como último escritor do Império e um dos primeiros a penetrar no novo regime com sólida obra. Tal extensão histórica faz com que seus escritos acompanhem grandes transformações políticas de um país forjado sob vilipêndios. Observar a nação de dentro empresta a sua escrita a vantagem de lidar de perto com todas as questões que brotam dali a fim de elaborar caracteres exemplares, como é o caso de Brás Cubas, o perfeito execrável da nossa cultura.

Neste ambiente precário de humanismo, no qual as máximas da Revolução Francesa passaram à revelia de todo processo emancipatório, Machado reconstrói espaços sociais de forma própria, tomando elementos do cotidiano colocando-os em conflito junto às minúcias do espírito humano, tudo isso sem tornar seus personagens irrealistas. Por mais que certas atrocidades apareçam — como no *Vergalho*, capítulo LXVIII, em que Brás Cubas em terna idade brinca de montar em uma criança negra — a pena da galhofa dá o movimento preciso à tinta da melancolia¹¹.

Dentro dos diversos assuntos abordados pelo escritor, a música ocupa posição importante em seus contos, sendo possível observá-la em suas vertentes popular e erudita. Embora tais nomenclaturas possam ser problemáticas, a depender da perspectiva adotada, as músicas ou suas alusões não afetam o uso que pretendemos fazer aqui, sendo a distinção salutar entre elas, a exposição de diferentes camadas sociais às quais os músicos pertencem. Mesmo que os gêneros musicais citados em seus contos sejam distintos em termos sonoros, as músicas populares animavam as festas da classe menos abastada. Por outro lado, a música erudita pertence ao teatro e seu uso consiste em consagrar valores superiores a um espaço exclusivo, onde o deleite artístico ou o entretenimento do espírito estão mais distantes do público do que os negócios de suas propriedades, imóveis ou humanas, e a economia política do Estado.

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 reafirma patamares de consagração e respeito, tendo como escopo a possibilidade de ascensão diante do que se faz representar como música inerente a uma sociedade desigual (Júnior, Valdemar Valente, 2018, p.176).

¹¹ “Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria” (Assis, 2022, p.669).

Joaquim Maria Machado de Assis foi um grande apreciador da música e ouvinte contumaz. Embora não estudasse música formalmente, o uso da arte dos sons em seus escritos é frequente e muito inspirada, no qual determinadas cenas ou intenções das personagens são contempladas, ou submetidas à música.

Arthur Napoleão (1843–1925), pianista prodígio que aos nove anos excursionou pela Europa em inúmeros recitais, fora amigo do escritor. Tal amizade ganhou forças na década de 1860, rendendo ao escritor o ingresso a saraus literários e concertos musicais. Tamanha proximidade fez com que Machado frequentasse músicos importantes e apreciasse, bem de perto, o vocabulário da arte sonora, fazendo com que seu interesse sobre a mais abstrata das artes progredisse. Sua educação musical não foi profunda e certos conceitos estritamente musicais ou alguma teoria propriamente sonora não fazem parte da sua formação. No entanto, seu ouvido amador esteve atento aos últimos concertos da Europa, ainda que sua crítica musical, no início, fosse ingênua, uma vez que

nesses escritos, Machado não revela quaisquer conhecimentos da arte da música. Anos depois, em 1892, quando havia muito tempo que não exercia as funções de críticos, ridicularizar semelhante jornalismo numa crônica em que fala na primeira representação do *Tannhäuser* (Diego, Marcelo, 2019, p.10 *apud*, Sayers, Raymond, 1968).

Sua colaboração como crítico foi contínua e desde os vinte anos exercia a função em periódicos da época. Sem conhecimento técnico sobre música, Machado “presta mais atenção aos cantores, sobretudo às sopranos, do que à música, e na sua discussão das partituras se limita a breves generalizadas” (Diego, Marcelo, 2019, p.9 *apud*, Sayers, Raymond, 1968). Além disso, participou ativamente do Clube Beethoven e “em carta datada de 1887, diz ter sido reeleito para a diretoria do Clube, e talvez tenha sido secretário, porque existe um rascunho de carta em francês de sua autoria, (...) (*ibid.* p.10). No entanto, a maneira como o escritor formulava questões relacionadas à música é digna de um mestre cantor. Exemplo disso são os contos que iremos abordar em outro momento — *Cantiga de Esponsais* e *Um homem célebre* — nos quais a questão da inspiração é central. Contudo,

o problema não é bem apresentado, em termos musicais, porque embora Machado nos convença que os protagonistas sabem reger uma orquestra ou tocar piano, parece não ocorrer-lhe que executar uma peça num instrumento ou com um orquestra é uma coisa, e compra é outra; parece confundir, também, a simplicidade de uma forma musica que se compre espontaneamente, como a polca, com a de uma obra que existe muita erudição musical na sua composição, com o *requiem*. (Diego, Marcelo, 2019, p.12 *apud*, Sayers, Raymond, 1968).

Embora possuidor de poucos recursos técnicos, o encanto pela música perdurou em Machado até o fim da vida. Prova disso são os incontáveis episódios nos quais o uso de formas musicais ou trechos executados pelos protagonistas ditam o tom da passagem.

Em certa altura, a personagem que mais se parece com o velho Machado, o conselheiro Aires, confessa: a música foi sempre uma das minhas inclinações e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria ou comporia, quem sabe? Não me quis dar a ela, por causa do ofício diplomático, e foi um erro. [...] Agora vivo do que ouço aos outros (Diego, Marcelo, 2019, p.13-14 apud, Sayers, Raymond, 1968).

Outra evidência de que a música foi empregada em seus romances com grande técnica literária é o fato de “que todas as heroínas e muitas personagens secundárias dos seus romances sabem tocar, porque espelham a vida da aristocracia e da alta burguesia do Império” (*ibid.* p.17). Além de saber tocar piano, as mulheres deveriam possuir certas prendas, como falar francês, desenhar, pintar, bordar, etc. tudo o que uma mulher exemplar para época pudesse realizar. Confirmando o dito anterior, lembremos de um trecho do seu terceiro romance:

Possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos [...] Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela [...]. Era pianista distinta, sabia desenho, falava corretamente a língua francesa, um pouco da inglesa e a italiana (Diego, Marcelo, 2019, p.17 apud, Sayers, Raymond, 1968).

Em certos momentos, a técnica literária do escritor se assemelha à técnica do maestro alemão Richard Wagner (1813–1883), o maior compositor do século XIX. Isso pode ser analisado considerando a escuta do próprio Machado que, mesmo não versando tecnicamente sobre teoria musical, possui um ouvido atento e, porque não, certa memória musical. Tal vínculo é confirmado através dos nomes dos personagens em *Memorial de Aires*, “Tristão, da ópera de Wagner, e Fidélia, do *Fidélío* de Beethoven” (*ibid.* p.21). Concomitante a isso, notamos certa semelhança na estrutura do romance que lembram os *leitmotiv* de Richard Wagner.

No *Memorial de Aires* há elementos estruturais que lembram as técnicas especificamente musicais de Wagner, e há outros, dramáticos ou literários, que recordam a ação e as personagens do drama musical. A persistência do tema da separação, a presença inusitada – para Machado – do tema do mar, os nomes dos protagonistas, o emprego de motivos poéticos e musicais que lembram os *leitmotiv* wagnerianos, tudo leva a crer que Machado havia estudado profundamente a ópera. (Diego, Marcelo, 2019, p.21 apud, Sayers, Raymond, 1968).

Existem dois hinos nos quais Machado compôs os versos. O primeiro deles, com música do maestro Júlio José Nunes, apareceu na **Semana Ilustrada** com o nome de *Hino dos Voluntários*, embora seu primeiro título seja *Hino Patriótico*. Esse hino foi composto em razão do rompimento de relações do Brasil com a Inglaterra, conhecida como a *Questão Christie*. A *Cantata da Arcádia* apresenta música de Don José Amat, compositor e empresário da música do Rio de Janeiro. Como aferrado ouvinte de ópera e canções, Machado emprestou sua técnica literária em versos para algumas canções de grandes compositores, sendo:

Coração Triste, com música de Alberto Nepomuceno (1864-1920). Trata-se da tradução do francês de um poema chinês e fala da natureza da queda das folhas do outono, simbolizando a queda das ilusões. *Inocence*, valsa de Louise Leonard (1859-1926), também grande compositora, neta da Viscondessa de Nassau. (...) Machado escreveu a letra em francês para uma canção de Louise Leonard, que, posteriormente, teve uma letra em português de Luiz Guimarães Júnior. *Lágrimas de Cera*, publicada em **Falenas**, tem música de Francisco Braga (1868-1945) (...). Nesta letra, Machado se refere a uma mulher que vai à Igreja rezar, porque “cometara um erro”. Ela não chora, mas acenda uma vela, que, derretendo, chora por ela. *Lua da Estiva Noite* de Machado de Assis com música de Arthur Napoleão (1843-1925), seu grande amigo e parceiro de xadrez (Branco, p.2-3, 2012).

Ainda que seus versos figurem modestamente em canções de célebres músicos, a grande paixão do escritor pode ser verificada em seus contos e romances. Encontramos menções a instrumentos ou compositores estrangeiros em ordem cronológica de publicação em seus romances.

Ressurreição; oito em *A mão e a luva*; seis em *Helena*; apenas cinco em *Iaiá Garcia*; nove em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; dezesseis em *Quincas Borba*; dezoito em *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó* e, finalmente, vinte e três citações sobre música em *Memorial de Aires* (C.f. Wehrs, Carlos, 1997, p.99).

Também é vasta a lista de compositores mencionados em suas obras de maior fôlego. Ainda em ordem cronológica de publicação, encontramos

Offenbach e *Weber* citados no primeiro romance; *Rossini*, *Bellini* e *Verdi*, no segundo; somente *Meyerbeer* aparece em *Iaiá Garcia* e nenhum compositor figura as páginas de *Helena*, seu terceiro romance. A segunda fase do escritor é marcada pelos nomes de Antônio José da Silva (“o Judeu”), *Pacini*, *Donizetti* e *Verdi*, junto a suas óperas, respectivamente *Safo*, *Ana Bolena* e *Ernani*. As óperas *Lucia de Lammermoor* e *Barbeiro de Sevilha*, dos compositores *Donizetti* e *Rossini* aparecem ao longo de *Quincas Borba*, além de menções a *Mozart* e *Gottschalk*. Os nomes de *Wagner* e *Nicolai* aparecem em *Dom Casmurro*, no qual, a ópera *As mulheres patuscas de Windsor*, deste último é mencionada. *Offenbach* é novamente citado em *Esaú e Jacó* e os nomes de *Wagner*, *Schumann*, *Beethoven* e *Mozart* figuram no último romance do escritor (C.f. Wehrs, Carlos, 1997, p.101).

Portanto, o perfil que temos é de um escritor próximo ao universo sonoro, seja por meio de grandes amigos músicos ou através de audições dentro e fora do clube Beethoven. Sendo que

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; estes e aqueles ficaram para fase mais tardia de sua existência, quando já se projetava como escritor e jornalista (Wehrs, Carlos, 1997, p.24).

A importância da música em seus romances se dá através de diversas citações. Em seus contos, a música também aparece com certa frequência, seja nos títulos ou nos temas que ditam o tom da narrativa. Nas próximas páginas analisaremos os contos *Trio em Lá Menor*; *O Machete*; *O homem Célebre* e *Cantiga de Esponsais* cuja temática é a música e todo seu universo.

1.3 — Música e Literatura em Machado de Assis

O entrelaçamento entre música e literatura pode ser verificado em variadas acepções. Talvez a mais comum se dê entre a poesia *stricto sensu* e o som das sílabas. A partir desse ponto de vista, “as qualidades acústicas de sílabas, palavras e frases, as propriedades sonoras de locuções verbais passam a ser cada vez mais apreciadas como fenômenos essencialmente musicais” (Oliveira, 2002, p.108). Friedrich Schelling (1775 - 1854) promulga “em suas conferências de Jena-Würzburg sobre a filosofia da arte, difundidas na Europa por Mme de Stäel e Byron”, a ideia de que “arquitetura é como música congelada” (*ibid*, p.107-108). Outro importante teórico que compartilha dessa noção é Friedrich Schiller (1759 - 1805) que percebe semelhanças entre a poesia e música em pelo menos três aspectos: 1) o aspecto meramente sonoro do texto, 2) a questão da música na qualidade de expressão direta, imediata e exclusiva da emoção, e por fim, 3) a ordenação artística da sucessão temporal na criação literária e musical. (c.f. *ibid*. p.108). O último aspecto é brevemente usado por Nietzsche em sua obra de estreia para identificar a maneira com a qual o poeta age em sua atividade criadora.

Acerca do processo de seu poeitar, SCHILLER ofereceu-nos alguma luz através de uma observação psicológica, que se afigurava a ele próprio inexplicável, mas não problemática; ele confessou efetivamente ter tido ante si e em si, como condição preparatória do ato de poeitar, não uma série de imagens, com ordenada causalidade dos pensamentos, mas antes um **estado de ânimo musical** (“O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética”) (Nietzsche, Friedrich, 2007, p.40).

Ainda em solo germânico, as tentativas de criar uma obra de arte que contemplasse todas as outras artes e tomasse a música e a poesia como principais fundamentos é proposta por Richard Wagner e recebe o nome de *Gesamtkunstwerk*. Tal empreendimento artístico toma emprestada a filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) exposta em *O Mundo como Vontade e Representação*, e é amplamente divulgada por Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, como meio para unificação da Alemanha.

Ainda que possa parecer distante, encontramos recursos sonoros diretamente ligados à poesia. Exemplo disso é “a explosão de recursos fônicos próprios da linguagem verbal, base da eufonia e da ligação entre poesia e música. Participam da mesma natureza as imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas, distribuição fonemática, além de elementos relacionais, de essência do ritmo e da métrica, tais como acentuação tônica, rima, *enjambement*, pausas expressivas etc (Nietzsche, 2007, p.109).

Isto é, certos recursos sonoros podem ser, declaradamente, usados em poesia, como o ritmo e a métrica ou simplesmente aludidos em textos e por isso, tomar a poesia como filha das musas é uma analogia muito comum. Em poesia, a técnica é amplamente utilizada e, geralmente, a variação consiste na mudança do tempo verbal ou da categoria gramatical das palavras-chave daquele poema. Porém, relacionar elementos musicais a textos escritos em prosa, parece ser menos comum, embora ocorra com certa frequência. Assim, formas extraídas da música servem como modelo para elaboração de textos em prosa.

O modelo composicional mais comum, ao qual o texto literário se acomoda com menos resistência, é a variação. A técnica permite que o texto seja estruturado segundo pequenas variações, seja na ordem temporal dos acontecimentos ou até mesmo na tensão, ou desfecho da narrativa, assim “a técnica, vastamente empregada na ficção, aparece às vezes explicitada no título, como em *Missa do Galo, Variações sobre o Mesmo Tema*, série de transcrições do conto de Machado de Assis por seis autores contemporâneos” (Oliveira, 2002, p.118).

Um dos desafios do poeta na execução dessa técnica é atingir o efeito de novidade, seja nos versos ou na prosa, uma vez que “a redundância, prazerosa na música, dificilmente o será na literatura” (*ibid.*, p.121). Diante dessa questão, o escritor pode lançar mão de outros recursos musicais para a construção de sua narrativa; optando por um tema, o prosador pode formulá-lo tendo em vista outras variações, como a *justaposição* ou até mesmo a *suíte*.

Para a teoria musical, tema é a ideia musical que serve de ponto de partida para uma composição, especialmente a sonata – integrante de sinfonia, quarteto de cordas, etc. – a fuga ou ainda as chamadas formas variacionais (variation form), como a chacona, a *passacaglia* e o *basso ostinato*. A variação consiste na reiteração do tema, com alguma alteração (*ibid.* p.119).

Várias formas musicais têm a variação como estrutura básica. Em diversos gêneros, a técnica da variação enseja criações como a rapsódia, o contraponto, a fuga, etc. Talvez, o romance mais conhecido ao qual a técnica variacional se coaduna é o *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Além da importância dada à arte dos sons ao longo da narrativa, “Vernon Venable aponta o equivalente literário de uma *passacaglia*” (*ibid.*, p.125) no romance do escritor alemão. Em outros romances a técnica também aparece, como no caso do “episódio das sereias em *Ulysses*, baseado na fuga” (*ibid.*, p.134). Em razão do rigor de sua forma, a forma sonata parece ser a estruturação musical na qual o texto literário melhor se adapta, pois sua clássica estruturação consiste em

uma introdução opcional, uma exposição de material básico (que muitas vezes é repetida), um desenvolvimento desse material e uma recapitulação, ocasionalmente seguida por uma coda onde, a estrutura ABA’ pode ser entendida como instabilidade/intensificação da instabilidade/resolução (*ibid.*, p.132).

No entanto, a palavra sonata pode se referir tanto à forma sonata ou também à chamada *sonata-allegro*, referindo-se ao primeiro movimento da forma sonata. Desse modo,

a palavra pode referir-se a composições complexas para um único instrumento — como uma sonata para piano, geralmente com três movimentos — mas também a uma forma de construção presente, por exemplo, no primeiro movimento de uma sinfonia (*ibid.* p.132).

Complementando as ideias anteriores podemos compreender que

o primeiro movimento da sonata clássica constituiu, de modo geral, na criação de um discurso musical em que dois temas expostos, contrapostos e sujeitos a um processo modulatório em que exibem suas diferenças, suscitam um desenvolvimento ao final do qual são re-expostos com qualidades tônis modificadas, numa *démarche* em que podemos reconhecer a própria forma mental que produziu a dialética hegeliana (Wisnik, 2003, p.67).

Além das formas mencionadas, mais rígidas em suas formulações, a rapsódia aparece entre as formas musicais mais livres. Esse recurso foi magistralmente usado por Mário de Andrade na construção de *Macunaíma* e amplamente estudado por Gilda de Mello e Souza em *O Tupi e o Alaúde* (1979). Por hora, nossa análise irá se basear na forma sonata e no

contraponto — técnica composicional criada no século XVII e utilizada primorosamente por Johann Sebastian Bach — para análise do conto *Trio em Lá Menor*.

2.1 — *Trio em Lá Menor* e a Metafísica da Música

Publicado em 1896 na coletânea *Várias Histórias* (1896), *Trio em Lá Menor* é um dos contos nos quais a música aparece de maneira explícita no título, porém oculta em seu desenvolvimento. O enredo é, relativamente, simples: a mocinha se apaixona simultaneamente por dois pretendentes cujas qualidades lhe são complementares: “a verdade pede que diga que esta moça pensava amorosamente em dois homens ao mesmo tempo. Um de vinte e sete anos, Maciel — outro de cinquenta, Miranda.” (Assis, 2022, p.471). Até o momento da apresentação dos personagens, a narrativa parece acontecer sem grandes surpresas, mas é justamente quando a subjetividade da protagonista é descrita pelo autor que, sutilmente, adentramos no universo de Maria Regina.

Tendo certo pensamento um tanto quanto incomum e, por isso, chamada pelas amigas do colégio de desmiolada, o ponto de alavancagem da narrativa aparece no momento em que a imaginação de Maria nos é descrita, ou seja, quando

ninguém lhe nega coração excelente e claro espírito; mas a imaginação é que é o mal, uma imaginação adusta e cobiçosa, insaciável principalmente avessa à realidade, **sobrepondo** às coisas da vida outras de si mesma; daí curiosidades irremediáveis. (Assis, 2022, p.471, *grifo nosso*).

A protagonista tem em si a característica de sobrepor certos elementos a outros, algo diretamente ligado à técnica do contraponto, na qual uma linha melódica é sobreposta à outra. Assim, Maria Regina fará com que seus pretendentes, ora Miranda, ora Maciel, cada qual a seu modo, a acompanhe, a principal linha melódica do enredo.

Além da avó, que “tinha a religião de Bellini e da *Norma*” (*ibid.*, p.471), os elementos propriamente musicais brotam no momento em que Maria Regina corre ao piano e toca uma sonata aos seus pretendentes, repetindo a nota *lá*. O recurso a esta nota parece não ser gratuito. Isto é, qualquer outra nota poderia ser escolhida, tanto para o título do conto, quanto para simbolizar o que Regina tocava. No entanto, parece ser mais uma dessas sutilezas deixadas pelo escritor como pistas em sua investigação. A escolha de tal recurso pode se dar por algumas razões, a mais simples delas, talvez esteja nos fonemas usados para representar aquela altura musical, ou seja, a facilidade e, quiçá, o costume, de pronunciarmos *lá lá lá*

quando queremos, vagamente, cantarolar alguma melodia. Outra razão, um pouco mais técnica, está nas proporções musicais representadas pelas escalas, que, por sua vez, se dividem em maiores e menores. Sem extrapolar os limites deste escrito, basta dizer que a escala de lá menor — não coincidentemente, a mesma do título do conto — é construída, tendo em vista certos fins didáticos, a partir da escala dó, sua relativa maior.

O “lá menor” do título, como expressão da tonalidade que impera numa peça musical, poderia evocar certo lugar-comum que agrega determinados estados de ânimo aos dois modos, maior e menor, em que uma obra é composta de acordo com o sistema do tonalismo clássico. Assim, o primeiro modo exprimiria alegria, clareza e otimismo, enquanto o segundo tristeza, obscuridade e melancolia, sentimentos que já podem ser entrevistados no início do relato, através da seriedade e do alheamento da personagem quando encerrada na solidão do quarto (Soares, 2008, p.158).

Depois destas figurações musicais, a arte dos sons volta a ocupar as páginas do texto machadiano quando Maria Regina cai em fastio, logo depois que Maciel reportar a sua avó as últimas toaletes da corte. O parágrafo segue assim:

Maria Regina ia descambando da admiração no fastio: agarrava-se aqui e ali, contemplava a figura moça do Maciel, **recordava** a bela ação daquele dia, mas ia sempre **escorregando**; o fastio não tardava a absorvê-la. Não havia remédio. Então recorreu a um **singular expediente**. Tratou de **combinar os dois homens, o presente com o ausente**, olhando para um, e **escutando o outro de memória**; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela **pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única** (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.473).

Recobrar a melodia passada é um recurso muito comum em músicos profissionais, principalmente, em pianistas que tocam, ao mesmo tempo, a melodia com a mão esquerda e o acompanhamento com a mão direita; assim, parece que neste trecho, Maria Regina faz algo semelhante a isso. Ela se lembra do feito heroico de Maciel e gradualmente, escorrega, tal qual uma melodia que salta em diferentes regiões em razão do seu tédio.

Ainda em cena, a protagonista recorre ao singular expediente de combinar dois homens. Até este momento, parece que Machado retoma o início do conto, porém Maria Regina combina ambos de maneira singular. Afinal, um está diante dela e outro ela o rememora através da escuta, tal qual uma pianista que executa uma melodia no presente ao mesmo tempo, em que, ou lê adiante do que está sendo tocado naquele momento e guarda em sua memória as próximas notas ou recobra a antiga melodia da peça executada anteriormente para repeti-la assim que for necessário. Assim, a melodia composta por dois homens distintos é contemplada pela protagonista por alguns instantes, tempo suficiente para que ela seja tomada de prazer por sua singular combinação.

Este arranjo proposto por Maria Regina, qual seja, o de combinar dois elementos distintos em um único, transformando-o em um terceiro, pode ser facilmente vinculado à técnica do contraponto, na qual duas linhas melódicas diferentes se unem formando outra. Desse modo,

outros trabalhos investigam a possibilidade de transposição literária do contraponto – no qual duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente – e de sua forma mais desenvolvida, a fuga. Nem todos os críticos concordam com a possibilidade de a literatura emular esse tipo de criação musical. H.A. Basilius traz à baila a objeção de Reginald Peacock: a imitação exata do contraponto é impossível na literatura, cuja linguagem, forçosamente linear, é incapaz de fazer soar ao mesmo tempo dois “pontos” contrastantes, como no contraponto musical. Basilius discorda. Alega que a expressividade musical contrapontística pode ser obtida na literatura por meio de temas contrastantes, mesmo que dispostos em forma sequencial. Argumentando no mesmo sentido, Jean-Louis Cupers acrescenta que o contraponto literário não contempla, evidentemente, a simultaneidade sonora de várias partes, mas sim o jogo temático, acompanhando, ao mesmo tempo, a articulação sintática do texto e dos jogos metafóricos que comanda sua decodificação. Afirma-se, assim, na literatura, uma estranha presença/ausência da arte irmã (Oliveira, 2002, p.126).

Parece que Machado articula, de alguma forma, a técnica musical do contraponto em seu texto. A organização melódica fica a cargo da execução da musicista Maria Regina, no qual, a alegria e o vigor de Maciel a encanta, ao mesmo tempo, em que a figura do concorrente, Miranda, também lhe apraz. O primeiro era “homem, como ele mesmo dia em francês, *très répandu*” (Assis, 2022, p.472), por outro lado, Miranda

era alto e seco, fisionomia dura e gelada. Tinha o rosto cansado, os cinquenta anos confessavam-se tais, nos cabelos grisalhos, nas rugas e na pele. Só os olhos continham alguma coisa menos caduca. Eram pequenos, e escondiam-se por baixo da vasta arcada do sobrolho; mas lá, ao fundo, quando não estavam pensativos, centelhavam de mocidade (Assis, 2022, p.473-474).

Essa configuração contrastante dos pretendentes faz com que a melodia imaginada por Maria Regina seja, de algum modo, equilibrada em seu conjunto. Miranda, em razão da sua rigidez, severidade e cabelos grisalhos, além da sua vocação pela música, pode ser tomado como o baixo melódico ou a mão esquerda de quem toca piano. Os gracejos de Maciel e seu ato heroico de salvar a criança da carruagem, demonstra maior desenvoltura e agilidade, assim como a mão direita da pianista.

Mais uma vez, a protagonista vai ao seu instrumento e executa a conhecida sonata mencionada anteriormente. Mas agora quem a ouve de perto e causa-lhe algum assombro é

Miranda, e mais uma vez a moça executa mentalmente a melodia em contraponto que lhe é cara.

E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquela; a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada (Assis, 2022, p.474).

Concluindo a narrativa, a subjetiva da protagonista é, mais uma vez, posta em cena. No entanto, agora a moça, abandonada por ambos os pretendentes, constrói mentalmente outro arranjo possível para sua melodia após ler em jornal a possibilidade de dois astros celestes se combinarem, criando um único. Curioso neste trecho é o recurso às estrelas para figurar Miranda e Maciel, afinal, estrelas não passam de pontos no céu que, se combinados, podem formar um terceiro astro. Assim é a técnica de contraponto, na qual uma nota, ou seja, um ponto é colocado contra o outro, construindo um terceiro efeito possível somente por meio desta sobreposição.

Por fim, uma voz surge e condena Maria Regina a “oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá” ... (*ibid.*, p.475). O último parágrafo retoma os pontos centrais da narrativa, quais sejam: a incompletude de ambos e, mais uma vez, a sonata e as notas que dão título ao conto. Com tudo isso, parece ficar mais nítido o uso que Machado de Assis faz da técnica de contraponto, seja por meio da sobreposição dos pretendentes, seja por meio da sonata tocada algumas vezes por Maria Regina. Esse último expediente será analisado nos próximos parágrafos por acreditarmos que questões internas do conto já tenham sido suficientemente esclarecidas.

Composto por quatro partes, I — *Adagio Cantabile*; II — *Allegro ma non troppo*; III — *Allegro Appassionato*¹² e IV — *Menuetto*, o *Trio em Lá Menor* nos é apresentado com subdivisões internas idênticas a andamentos de partitura. Tais recomendações aparecem geralmente na parte inferior direita das partituras, indicando o andamento ao qual o músico irá subordinar as notas. Além de numeradas, as partes indicam os acontecimentos da trama e, principalmente, a cadência em que aparecerão. Por exemplo, o primeiro andamento está entre 66 e 76 batidas por minuto, algo bem lento e, como o próprio nome indica, cantável. Por outro lado, a segunda indicação está entre 116 e 119 batidas por minuto. No terceiro movimento da partitura machadiana, o andamento é ainda mais ligeiro, chegando a 127 batidas por minuto. Por fim, o *Menuetto*, que não significa um andamento musical, mas uma

¹² Há uma peça de Camille Saint-Saëns (1835-1921) homônima a este andamento.

dança e uma parte de uma suíte — uma forma musical semelhantemente rígida à forma sonata — aparece como título na última parte do conto.

Assim, o pressuposto musical é estrutural e está “na base de determinados procedimentos narrativos empregados por Machado, sendo assim não necessariamente perceptíveis no campo da referencialidade do texto” (Soares, 2008, p.157). O título da obra, “certamente nomearia uma obra musical elaborada para três instrumentos, tradicionalmente piano, violoncelo e violino ou dois violinos e um violoncelo, formações mais conhecidas como “piano trio” e “trio de cordas”, respectivamente” (*ibid.*, p.158).

Portanto, fica nítida a maneira com a qual Machado de Assis lida musicalmente, seja na forma, nos títulos ou nos meandros internos do conto. Os personagens, conforme vimos, são dispostos um contra o outro, à maneira da técnica do contraponto. Além dessa pugna, eles apresentam características opostas que tensionam, ainda mais, a disputa pela protagonista. Junto a isso, a melodia principal é elaborada por Maria Regina, que pretende recolher o que há de melhor em Miranda e Maciel e criar uma música única e perfeita. Deste modo, Machado cria uma partitura cujas notas são palavras; as subdivisões do conto, andamentos e os personagens, melodias que se misturam na velha sonata do absoluto.

2.2 — *O Machete: Popular & Erudito*

Seja através de sua expressiva produção cultural na Corte ou na República, o Rio de Janeiro é o cenário das narrativas de Machado de Assis. Em local ainda precário, a distinção das camadas sociais que circulam nos espaços pode ser facilmente estabelecida através da música que ali repercute e, consequentemente, do público que a escuta.

O elemento que define essas músicas está na fruição que adensa o desejo coletivo e no próprio mercado que faz com que esses sons circulem em salões e casas. Vale lembrar que a única forma de apreciar qualquer gênero musical era por meio de performances teatrais ou em casas onde o marfim soava pelas moças, ou as cordas pelos rapazes. Helena nem de longe conheceu a invenção de Thomas Edison¹³, restando somente à filha de Luiz Garcia e ao defunto-autor, o provável contato com a engenhoca sonora.

A impressão de partituras era um mercado lucrativo tanto para música erudita quanto para as “polcas, valsas e modinhas que animavam os saraus burgueses dos casarões de

¹³ O fonógrafo foi inventado em 1877 por Thomas Edison. A primeira publicação de *Helena* data de 1878; *Iaiá Garcia* foi publicada no mesmo ano em que o fonógrafo chegou ao Brasil.

Botafogo” (Júnior, 2019, p.175) e as atividades culturais no Rio de Janeiro, cada vez mais, necessitavam de artistas e espaços para ambas as camadas populares, pois

os eventos sociais solicitavam a participação de músicos e compositores que atendessem ao deleite de um público burguês que busca distanciar-se do gosto da população das ruas, constituída por escravas e seus descendentes (*ibid.* p.175).

A estratificação da população era nítida e o pertencimento social à determinada classe era bem definido. “Assim, a produção musical atende à diferença de gosto das camadas sociais que usufruem tanto da expressão erudita quanto da popular” (p.174-175). Desta maneira, a discrepância entre a música erudita e popular é figurada por Machado em diversos contos cujo terreno é historicamente escorregadio entre esses gêneros. No Brasil, as fronteiras entre erudito e popular à época não eram tão nítidas como temos hoje. Sendo assim, essa oscilação entre gêneros musicais é terreno fértil para os contos de Machado de Assis.

Em conto que será analisado alhures Machado aponta a relação comentada de maneira bastante própria. No *Machete* podemos compreender a distinção entre Inácio e Barbosa através da música que cada um produz e, principalmente, através dos instrumentos que cada um empunha.

Mais precisamente, num caso é o ofício que se transcende em “arte”, enfrentando as severas exigências das mediações implicadas nesta; no outro, é o mero exercício do “passatempo”, que visa à imediatez do entretenimento, que se prevalece da inculta imperante no meio e do desejo, sôfrego e generalizado, de gozar e de esquecer. Usando uma conhecida distinção de Hannah Arendt, podemos dizer que o mundo do violonista seria o do “trabalho”, que assume e transcende a condição humano como condição mortal, sem esgotar-se no uso – traço ideal da arte; o do cavaquinista sério o do “labor”, em que a vida se nutre das suas próprias necessidades imediatas, consumindo-se nelas – o “passatempo”, ou “obra de ocasião” (Wisnik, 2003, p.20-21).

Os meios aos quais cada instrumento serve, seja o violoncelo no teatro ou na música de câmara, seja o machete em festa popular, configuram os personagens em seus respectivos espaços sociais e junto a isso, a música reproduzida por cada um deles. No entanto, em termos práticos, a música popular e a música erudita, tanto no conto quanto na história do Brasil, se misturam. Os espaços de ambas as músicas são declaradamente diferentes, mas a concepção de música de cada espaço se mistura. Sendo assim,

A permeabilidade entre diferentes mundos musicais é, por outro lado, o traço definidor da formação musical brasileira, segundo Lorenzo Mammi: nunca sociedade pouco diferenciada com a nossa, nunca houve uma separação muito nítida entre práticas musicais “altas” e “baixas”. No século XIX, o lundu era cantado nos teatros, a polca e a valsa se dançavam na rua (e daí surge o maxixe e a brasileiríssima valsinha). Coros de escravos eram recrutados para cantar óperas, e um músico de banda podia, num dia, acompanhar a procissão do Divino e, no dia seguinte, participar da encenação de um drama de Verdi (Wisnik, 2003, p.44).

Assim, podemos compreender o conto *O Machete*, no qual os protagonistas, embora amigos, não são absolutamente companheiros musicais. A diferença entre os mundos sonoros, tanto de Barbosa quanto de Inácio, fazem deles opostos em termos musicais e parceiros de confraria. Em resumo: são amigos, mas não tocam juntos. Talvez, isso se dê em razão da discrepância de seus mundos sonoros que nunca unidos miram a mesma pretendente. Isso pode ficar mais claro, a partir do momento em que levamos em consideração,

uma fulgurante configuração de extremos opostos, nucleada pelo erudito e pelo popular, percebida no fulcro da experiência cultural brasileira e submetida a uma dialética vertiginosa de sentidos que se multiplicam e se anulam, que Machado extrai a visão de uma totalidade que só se entende como logro complexo, isto é, através da possibilidade de uma “coexistência plena de sentidos” nos contrários (Wisnik, 2003, p.72).

Além do mais, parece que o próprio Machado, acompanhado o espírito de seu tempo, também oscila entre bemóis e sustenidos ao adjetivar o maxixe: gênero brasileiro por excelência. O tango brasileiro, cuja síncope, em razão de outra acentuação rítmica, empresta outra agógica à execução, apresenta um balanço *sui generis* ao híbrido nacional que ora pode ser tomado como totalmente popular, ora como singelamente erudito em razão da polca, sua ancestral mais direta. Assim, “as estruturas contra métricas serão registradas por Machado no uso de verbos como “saracotear” e “pulular” e em adjetivos como “saltitante” e “buliçosa” (Avelar, 2011, p.178). Essa dubiedade de referências e fenômenos dá aos protagonistas do conto certa imagem igualmente dupla e fora de qualquer rigorismo estanque.

Até mesmo Inácio, o músico erudito do conto, pode ser analisado como um híbrido. Embora a narrativa comece com ele tocando rabeca, rapidamente ele se apaixona pelo violoncelo após ouvir certo alemão tocando o instrumento. Mesmo apaixonado pelo violoncelo, Inácio segue tocando rabeca não com a alma, mas com as mãos. Tal sutileza confirma a hibridização, tanto do personagem, quanto da história.

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 (Assis, 2022, p.1511).

Ainda que os instrumentos sejam da família das cordas, essa sutil passagem de uma *viola da braccio* para uma *viola da gamba* demonstra certo hibridismo no personagem. Além do mais, a passagem sobre o modo de tocar, isto é, com a alma com os dedos, faz com que o músico seja duplamente interpretado.

Outra questão curiosa é o modo como Inácio deseja que sua esposa o aplauso. Nada de aplausos ruidosos ou assobios estridentes. O músico deseja que sua mulher sinta com a alma a sua música ou que, no mínimo, verta lágrima no momento que ele toca.

Inácio estremeceu e olhou pasmado para a mulher. Aquela exclamação de entusiasmo destoara-lhe, em primeiro lugar porque o trecho que acabava de executar não era lindo, como ela dizia, mas severo e melancólico e depois porque, em vez de um aplauso ruidoso, ele preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra — duas lágrimas que fossem —, duas, mas exprimidas do coração, como as que naquele momento lhe sulcavam o rosto (Assis, 2022, p.1512).

Outro momento que confirma a preferência de Inácio pela música erudita de origem alemã é o trecho no qual ele e Carlotinha discutem, qual o gênero do bebê e, concomitantemente, qual instrumento a criança irá aprender a tocar.

— 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 espírito (Assis, 2022, p.1513).

No momento em que Barbosa é apresentado por Amaral, Inácio insiste e aposta que o músico também irá tocar um instrumento erudito. Em nenhum momento, o violoncelista acredita que o outro toca um instrumento popular, como o conto revela. Suas hipóteses começam pelo piano, depois pela flauta e ainda uma pontinha de esperança lhe invade e Inácio torce para que o instrumento tocado pelo outro seja ao menos um instrumento de corda. Por que não um instrumento da família da percussão? Ou até mesmo das madeiras?

Mesmo que o instrumento escolhido por Wisnik para lidar com os repertórios popular e erudito no Brasil, e também no conto, seja o piano, a citação, com tanto que levemos em consideração, mais uma vez, o hibridismo da questão, se mostra oportuna.

Dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriada da vida musical brasileira, vem a ser atingido e transformado, em certa medida, por usos populares. Mas, antes de mais nada, o instrumento já supõe, na origem importada, dois mundos musicais muito distantes entre si, que estamos vendo se cruzarem aqui o tempo todo: o repertório de salão e o repertório de concerto (Wisnik, 2003, p.42).

Vale lembrar: não estamos nos referindo aqui ao instrumento, no caso, o piano, mas aos múltiplos repertórios que permeiam o Rio de Janeiro no século XIX. Nesta pugna desigual, o vencedor, mesmo que desnordeado, segue sendo o ouvinte que pode tanto ouvir Inácio e seu violoncelo, Barbosa e seu Machete ou até mesmo, Pestana e seu piano. No entanto, Machado usa desses personagens para debater, de forma sutil e inteligente, o desnível entre a música erudita, mormente estabelecida, e a música popular, que brota aos poucos de forma genuína do povo brasileiro.

Mas o notável, aqui, é que, ao não mimetizar a escala normal desse estado de coisas, projetando em vez disso a situação de um compositor que está fora do circuito musical erudito em vigor e que se debate entre o ideal de uma música clássica em estado pleno e o crescimento avassalador da música popular de massa dentre de si mesmo, Machado de Assis assinalada de maneira viva, como figura, a polarização desnivelada a que está sujeita a vida musical brasileira como um todo (Wisnik, 2003, p.43).

Figurando esse hibridismo musical, Machado narra a performance de Barbosa e seu machete. Parece ser este o ponto alto do conto e o principal argumento que será revelado apenas ao final da narrativa: a preferência de Carlotinha por cavaquinista. Antes de tudo isso, a mocinha ainda é apaixonada pelo seu marido e ambos vivem uma vida comum. Porém, Inácio quer que sua mulher sinta amor por ele de uma forma extremamente comedida. Algo que lembra a forma como Félix, protagonista de *Ressurreição* (1872), trata Lívía.

Longe da melancolia e do desejo da alma, a performance do cavaquinista é todo corpo. Muito mais do que a música que se ouve ou dos acordes que soam do pequeno instrumento, Barbosa toca com todo o corpo e brinca durante a execução. Em território totalmente popular, o valor passa à revelia do som, entendido aqui em sentido estrito.

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-lo** (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.1514).

Conforme o próprio autor aponta, o interessante mesmo não era ouvir Barbosa, mas vê-lo. Neste caso, o que interessa é o corpo do músico envolto ao instrumento e não apenas as notas que dali saem. Mesmo que Inácio contasse com ajuda de Pestana em uma performance, tanto para Carlotinha quanto para o povo brasileiro, o valioso é a execução e o modo como o músico toca o machete. Os *fortíssimos* ou *pianíssimos* nada tem a dizer para quem está à margem da corte. Em síntese, os juízos estão muito mais nos *efeitos* sonoros do que o eles significam em uma sintaxe própria da música, seja ela de concerto ou popular.

Portanto, o conto em questão dá forma ao debate tão imbricado e polêmico que é o da música erudita *versus* a música popular. Sendo a questão deveras complexa em termos conceituais, a partir do momento que transportamos o debate para o solo brasileiro tudo se mostra ainda mais embaraçado e multifacetado. Tanto Inácio quanto Barbosa são exemplos típicos de músicos brasileiros que figuram, de maneira exemplar, o estado da música no Brasil do século XIX.

2.3 — *O Homem Célebre & Cantiga de Esponsais: inspirações geniais*

Para equacionar a questão se faz necessário algum enquadramento que passe, de algum modo, pelo debate da autonomia da arte e pela autonomia do artista. Enquanto atividade humana, a arte manteve, ao longo da sua história, vínculos institucionais que lhe asseguraram sentido e função bem definidos. No mundo ocidental, o fazer artístico guardou, desde a antiguidade, ligação direta com o Estado e com a Igreja. Será a partir do século XVIII que o conjunto de atividades humanas consideradas arte, bem como a investigação a seu respeito, reivindicam e adquirem autonomia em relação às instituições mencionadas. Em razão dessa mudança de perspectiva, os artistas não serão mais acossados por demandas externas à sua prática — interpretada por vezes como exercício técnico —, acarretando uma nova orientação marcada por uma inédita independência.

Isso não quer dizer que, em épocas anteriores, não houve reflexões sistemáticas sobre a arte e nem que todos os artistas devessem obrigações à Igreja. Olhando à socapa, o que se pode constatar é que a autonomia da arte surge é definida com maior intensidade no século das luzes, implicando em certa consolidação de um campo de investigação dotado de igual autonomia.

No século XVIII o fazer artístico adquire um significado diferente do que até então era estabelecido: sua principal marca é a autonomia. Com isso, o artista assume uma postura diferente diante da obra e, conseqüentemente, diante da sociedade. Sem obrigações junto aos

mecenas ou à Igreja, o artista se torna uma figura autônoma e criadora. Daí em diante, ele mesmo definirá as regras para seu ofício, marcando sua obra como um experimento subjetivo. Considerando o espírito do tempo, a liberdade parece ser o ponto central da questão. Todas essas ideias e transformações associadas à consubstanciação da autonomia da arte emergem como principal horizonte de sentido.

Em sua argumentação, o Conde de Shaftesbury (1677-1713) destaca dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, a beleza dos objetos está na ordem e na proporção dos mesmos. Por outro lado, nosso interesse se liga mais diretamente ao produtor dos objetos belos do que aos objetos mesmos. Peter Kivy em seus *Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte* (2008) comenta a teoria de Shaftesbury da seguinte forma:

Os pontos principais nesse argumento são, primeiro, que aquilo que amamos em todas as formas de beleza e virtude, livres dos limites do interesse pessoal, é a ordem e a proporção, mas, segundo, que aquilo que realmente admiramos ao admirar a ordem e a proporção não é tanto a manifestação de ordem e proporção no objeto em que elas se manifestam, mas antes a inteligência criativa que está por trás delas, em última análise a inteligência divina que está por trás de toda ordem e proporção, mesmo quando a manifestação imediata delas poderia ser produzida por um agente humano, pois este não é em si mesmo senão produto da inteligência divina subjacente (Kivy, 2008, p.34).

Dessa forma, o que nos instiga diante de uma obra de arte após sua contemplação estética está na figura do produtor, isto é, se nos perguntarmos *como* são criadas as obras de arte, consequentemente nos perguntamos *quem* as cria. Eis o lugar no qual a figura do gênio se apresenta de modo necessário.

O gênio está na invenção de ideias estéticas, que é uma expressão livre da imaginação, e na criação de veículos para a expressão dessas ideias na intuição, que por sua vez envolverá forma e matéria e cor, composição e instrumentação, ordem, mas também dicção e estilo (Kivy, 2008, p.58).

Dito isso, podemos reunir os estudos em Estética sob duas perspectivas. Em primeiro lugar compreendemos a Estética como a investigação do belo e suas consequências. O que é investigado aqui são as características constitutivas da beleza, ou seja, o *conceito* de beleza. Em um segundo momento, podemos compreender a Estética enquanto investigação da *produção* das obras belas que, por sua vez, está mais próxima de *quem* produz a obra de arte bela. Em outras palavras: a ênfase da investigação é descolada do conceito para o sujeito.

O indivíduo percebido como detentor de uma subjetividade é prenunciado por Descartes em diversos momentos de sua obra. Talvez a passagem mais significativa em apoio a esta concepção esteja nas *Meditações Metafísicas* (1641) no momento em que a enunciação

da célebre fórmula *penso, logo existo* aparece. Para além das consequências promovidas pelo debate a respeito do cogito e de sua universalidade, gostaríamos de destacar o enraizamento do pensamento cartesiano em uma subjetividade que é individual, mesmo que metafisicamente indexada. No momento em que Descartes enuncia o cogito, a meta de sua investigação é ele mesmo como sujeito: ele mesmo reflete, ele mesmo anuncia, ele mesmo conclui ser sujeito pensante.

Para Descartes, também, a origem de qualquer ideia se encontra no próprio pensamento, isto é, na razão, neste bom senso que o indivíduo partilha com os outros homens. Na origem do **cogito**, nada mais há além do “eu”, sujeito-pensante, com a exclusão – pelo menos provisória – do mundo. Nada de exterior consegue convencer-me de minha existência, nem os sentidos, nem os objetos, nenhuma sensação ou percepção (*grifo do autor*, Jimenez, 2006, p.76).

No entanto, suas investigações pouco têm a ver com arte. A única de suas obras que versa sobre a questão é seu *Abrégé de Musique* (1618), na qual o autor contava com apenas 22 anos. Na obra em questão, o filósofo define as condições de prazer sensível e do belo com ajuda de proporções matemáticas. Suas questões relativas à arte estão sempre ligadas à subjetividade, ao particular. Por outro lado, em seu principal campo de investigação, a saber, a epistemologia, ocorre o inverso. Em outras palavras:

Descartes investiga duas áreas de conhecimento, embora as trate de maneira diferente, uma vez que “não seria possível medir o belo; ele não pode ser submetido a um cálculo científico nem a uma quantificação qualquer, pois a ciência visa ao universal enquanto o belo pertence à ordem do sentimento individual. (*ibid.* p.54)

A subjetividade ainda acanhada no século XVII recrudescer no século XVIII. Visto que as regras tanto da arte quanto da ciência alcançam certo grau de justeza em relação à razão, passando a ganhar destaque é a interioridade dos indivíduos. Na arte, a questão da individualidade é vista no gênio e em sua produção sublime. Nas palavras de Cassirer,

o problema do gênio e do sublime agem aqui na mesma direção: vão tornar-se os temas intelectuais do desenvolvimento e da progressiva elaboração de uma nova e mais profunda concepção de individualidade (Cassirer, 1992, p.433).

Diante disso, o que passa a ser valorizado na obra de arte é seu caráter exclusivo frente a outras obras. O artista deixa de ser um mero artesão que produz obras com valor de uso para a sociedade ao tornar-se um artista que imprime sua individualidade na obra. Advém daí um deslocamento da *obra* para o *sujeito*. O valor da obra está em *quem* realizou a obra, pois o sujeito que produz a obra se destaca em relação aos outros indivíduos.

Por ter reivindicado demais sua independência, o artesão transformou-se em artista, colocado num pedestal, celebrado como gênio, dotado de um talento sobre-humano. Mas ver nele um ser de exceção, a mil léguas das preocupações do comum dos mortais, significa também considerá-lo como um ser à parte (Jimenez, 2006, p.86).

O principal elemento que faz do gênio um ser excepcional é a maneira como ele constrói sua obra. O núcleo da produção do gênio concentra-se no procedimento de criação adotado pelo artista, não no produto que ele busca imitar. Diferentemente dos artistas dos séculos anteriores, o gênio do século XVIII usa o procedimento da *criação* contrariamente à *imitação*.

A forma de “imitação” que lhe é própria pertence a uma outra esfera e, por assim dizer, a uma outra dimensão, portanto não imita simplesmente o produto mas o ato de produção, não o que é engendrado mas a própria gênese. Poder mergulhar diretamente nessa gênese e participar nela intuitivamente, eis a verdadeira natureza e mistério do **gênio**. (...) e foi assim que o problema do gênio se converteu no genuíno problema fundamental da estética (*grifo do autor*, Cassirer, 1992, p.417-418).

Em linhas gerais, a trajetória mais notável do conceito de gênio encontra-se entre os séculos XVIII e XIX. Certamente, a exposição extensa desta trajetória escapará ao escopo deste trabalho e por isso, apresentaremos o conceito de forma breve a partir de Immanuel Kant (1724-1804), filósofo responsável por descrever de maneira suficientemente objetiva tais características deste indivíduo de exceção.

A teoria sobre o gênio mais difundida e consequente é aquela desenvolvida pelo filósofo de Königsberg em sua *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790). Nela, o conceito é engendrado sob um princípio diferente do princípio de imitação. O gênio tem seu principal fundamento na criação, já que “todos concordam que o gênio deve ser inteiramente oposto ao **espírito de imitação**.” (Cassirer, 1992, p.206) Além disso, o conceito surge somente na segunda parte da obra, intitulada *Analítica do Sublime*. Apresentaremos de maneira integral o núcleo do conceito descrito no parágrafo quarenta e seis da obra supracitada.

Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: **gênio** é a disposição inata da mente (*ingenium*) **através da qual** a natureza dá a regra à arte. (*grifo do autor*, Kant 2016, p.205). Vê-se a partir disso que o gênio 1) é o talento de produzir algo para o qual nenhuma regra determinada pode ser fornecida, com nenhuma predisposição de habilidade para aquilo que pudesse ser aprendido segundo alguma regra; vê-se, por conseguinte, que a originalidade tem de ser sua primeira propriedade. 2) Que, podendo haver também um contrassenso original, seus produtos têm de ser ao mesmo tempo modelos, isto é, ser exemplares; e que, portanto, mesmo não tendo surgido eles mesmos da imitação, têm de servir a outros como tal, isto é, como padrão de medida ou regra do julgamento. 3) Que ele mesmo não pode descrever ou indicar cientificamente como cria o seu produto, a não ser dizendo que lhe dá a regra enquanto natureza; e que, portanto, o criador de um produto, pelo qual ele agradece ao seu gênio, não sabe ele mesmo como lhe vieram as ideias para criá-lo, nem tem em seu poder a possibilidade de decidir se o concebe ao seu bel-prazer ou de maneira planejada, ou de comunicar a outrem preceitos que lhes permitissem criar produtos semelhantes. (Daí que a palavra “gênio” venha presumivelmente de *genius*, o espírito protetor e condutor que é dado a um homem no seu nascimento, como sua propriedade, e que fornece a inspiração da qual emanam aquelas ideias.) 4) Que a natureza, através do gênio, não dá a regra à ciência, mas sim à arte; e, mesmo assim, somente quando se trata de bela arte. (Kant, 2016, p.205-206).

O que se percebe de imediato é que, as regras desempenham um papel fundamental nessa teoria, pois, afinal, a natureza prescreve regras às artes por meio do gênio. Discorreremos brevemente sobre as duas primeiras características elencadas na passagem citada por acreditarmos que elas são as principais no que tange à novidade teórica introduzida pelo pensador: a criação e não a imitação é o principal atributo do gênio.

Somente enquanto criador o gênio mostra-se original. As obras produzidas pelo gênio não devem imitar nenhuma obra criada anteriormente. Seu talento reside exatamente em inventar, em dar ao público algo totalmente novo, concedendo assim, um papel até então inédito na definição do gênio. Junto a isso, seus produtos tornam-se exemplares para outros artistas e passam a figurar no cânone. Há um duplo movimento entre essas qualidades do gênio: criando algo original, as obras do gênio irão pertencer ao cânone por serem modelares para outros artistas; esses modelos só encontram validade na arte enquanto se mostram originais.

Na esteira do modelo filosófico kantiano, Arthur Schopenhauer (1788-1860), no parágrafo trinta e três do segundo tomo de sua obra magna *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), apresenta a essência do gênio nos seguintes termos: “a essência do gênio tem de residir na perfeição e energia do conhecimento **intuitivo**” (*grifo do autor*, Schopenhauer, 2015, p.451). Liberto de toda sua vontade particular, o gênio intui suas ideias conforme Platão as descreve em sua doutrina. Por meio da intuição, o gênio entra em contato com as ideias universais que, por sua vez, são expressas em suas obras de arte: eis aí a

capacidade excepcional do gênio. Além disso, Schopenhauer apresenta de maneira rigorosa a constituição da vontade e do intelecto do gênio em relação ao ser humano normal.

O gênio, por conseguinte, consiste num anormal excesso de intelecto que só pode encontrar o seu uso ao ser empregado no universal da existência; pelo que então se obriga ao serviço de todo o gênero humano, como o intelecto normal, ao do indivíduo. Para tornar o assunto mais compreensível, poderíamos dizer: se o ser humano normal consistem em 2/3 de vontade e 1/3 de intelecto, o gênio, ao contrário, consiste em 2/3 de intelecto e 1/3 de vontade (Schopenhauer, 2015, p.452-453).

Richard Wagner (1813-1883) endossa esse último pensamento de Schopenhauer em seu *Beethoven* (1870) nos seguintes termos:

Podemos, com maior segurança, observar o desenvolvimento de Goethe e Schiller, na medida em que estes nos deixaram claras indicações por meio de suas considerações conscientes – mas também elas nos revelam apenas o processo de sua formação estética, processo este que acompanha mais do que conduz sua criação artística; sobre a base real da criação, especialmente sobre a escolha da matéria poética, sabemos apenas que, no fundo, reina aqui muito o acaso do que a intenção, sendo muito difícil identificar uma tendência efetiva, relacionada com o curso do mundo exterior ou com a história do povo (Wagner, 2010, p.11).

Diante dessa descrição sumária sobre a teoria do gênio, fica estabelecido sua importância para o debate que se segue, afinal, tanto Pestana quanto Mestre Romão são compositores e a principal intenção de cada um deles é criar uma obra de arte sonora na qual toda sua subjetividade seja impressa e que, de algum modo, todos os outros reconheçam sua envergadura criativa. Tanto em um quanto no outro é nítido o desejo irrealizado de glória, a qual a categoria ligada à imortalidade dos clássicos permeia o imaginário dos personagens. Em seu altar localizado, não por acaso, sob seu instrumento de trabalho, Pestana apoia fotografias dos grandes mestres da música vienense e procura, de alguma forma, imitá-los. No entanto, a maneira com a qual Pestana busca copiar seus mestres é aquela forma mais conhecida e, porque não, sublime, de simular, qual seja, a *inspiração*. Durante a leitura de *O Homem Célebre*, em nenhum momento, o protagonista pretende reproduzir a árdua rotina de seus compositores favoritos, mas apenas recorre à imagem, tal e qual os santos da igreja. Tal sutileza revela a qual teoria do gênio Machado recorre para construir sua pestana.

A noção *romântica* de gênio, ou seja, aquela mesma a qual Pestana se vincula – e a mais difundida durante o século XIX – é até hoje a mais aceita pelo senso comum ou por pessoas com certa inclinação metafísica para as artes. Sob esta perspectiva, a obra de arte surge como uma espécie de arrebatamento no sujeito. Após acordar de sonhos intranquilos,

Pestana se veste e almoça. No momento em que vai sair de casa, uma nova melodia invade sua cachimônia.

Duas, três, quatro horas. Depois das quatro foi dormir; estava cansada, desanimado, morto; tinha que dar lições no dia seguinte. Pouco dormiu; acordou às sete horas. Vestiu-se e almoçou.

_ Meu senhor quer a bengala ou o chapéu de Sol? – perguntou o preto, segundo as ordens que tinha, porque as distrações do senhor eram frequentes.

_ A bengala.

_ Mas parece que hoje chove.

_ Chove - repetiu Pestana maquinalmente.

_ Parece que sim, senhor, o céu está meio escuro.

Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. **De repente:**

_ Espera aí.

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 música compunha e bailava a um tempo.** Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, **esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só**, tocando 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.** (*grifo nosso*, Assis, 2002, p.453).

Esse jorro que escoa da alma de Pestana não guarda nenhuma relação com o labor e o esforço diário do compositor. O protagonista recebe das musas, em uma espécie de arrebatamento, a polca em perfeito estado de acabamento. Não é preciso acrescentar nada, nenhuma nota, nenhuma pausa ou bemol são necessários para que buliçosa polca soa perfeita, nem mesmo os olhos de Mozart são contemplados neste momento por Pestana.

São os dedos de músicos, dedos que amam demoradamente os instrumentos, que simplesmente arrancam as notas do piano. O próprio músico é colocado em um lugar de sujeição à musa, no qual nem mesmo o próprio compositor executa a polca, restando apenas o lugar de marionete ao protagonista.

Tal questão é debatida por Friedrich Nietzsche em sua obra de estreia, *O Nascimento da Tragédia*, na qual o tema da *Metafísica de Artistas* é posto à baila pelo filósofo. Trata-se de um conceito, no qual o músico não participa subjetivamente de nenhuma forma na confecção da obra de arte, restando-lhe apenas o lugar de “telefone” do além. Esse enlace é construído por meio da mobilização dos impulsos artísticos da natureza figurados sob os deuses helênicos, Apolo e Dionísio.

Tanto a natureza como as obras de arte criadas pelo gênio obedecem ao mesmo modo de produção, no qual o espírito daqueles deuses helênicos é mobilizado, revelando assim, o

principal interesse estético do filósofo. Em outras palavras: o que interessa a Nietzsche é menos a obra de arte acabada como produto, e mais o processo pelo qual indivíduos estimulados criam suas obras. Portanto, Nietzsche acompanha de perto os ideais românticos promovidos no século XVIII, qual seja, a *imitação*. Essa criação artística só é devidamente esclarecida ao se considerar o par de divindades tutelares da tragédia e suas respectivas implicações. Apolo, o deus da configuração, do delineamento, do contorno, atua de forma a construir a natureza. Por outro lado, seu opositor Dionísio atua destruindo, dilacerando, aniquilando. De um lado o deus das artes figuradas, de outro o deus da arte não figurada, isto é, o deus da música. A escolha de Nietzsche por figurar assim esses opostos decorre de sua orientação fundamental. Ao invés de enunciar conceitualmente os pares de forças opostas, Vontade e Representação, como faz seu predecessor Schopenhauer, Nietzsche reconhece entre os gregos trágicos uma apropriação completamente diferente de tal jogo de forças. O recurso ao apolíneo e ao dionisíaco permite uma aproximação muito mais nítida entre a dimensão metafísica e a experiência dos viventes do que qualquer formulação sobre o mundo em termos de uma metafísica especulativa. Além do mais, esses impulsos também têm incidência no corpo do vivente, ou seja, são impulsos de ordem fisiológica. Tal característica recomenda o uso de meios diferentes para sua compreensão, irreduzíveis à conceituação habitual, rígida, e sem aplicação imediata na vida mesma. Portanto, “tomemos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos da arte, não, a bem-dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses.

Aos fenômenos fisiológicos do sonho e da embriaguez são associados, respectivamente, os deuses Apolo e Dionísio. O primeiro deles se constitui por meio da configuração de imagens plásticas dotadas de características oníricas. O segundo impulso remete por sua vez ao estado fisiológico da embriaguez. Conforme vimos, esses impulsos atuam tanto na natureza como na arte. O modo pelo qual essa atuação acontece se dá da mesma maneira em ambos os domínios. Quando a natureza cria ou destrói, ela não sabe que o faz. Do mesmo jeito acontece com o gênio ao criar suas obras. Os impulsos da criação e da destruição atuam no artista independentemente da sua consciência individual. Neste caso, o artista é somente um médium entre natureza e obra de arte. Quem cria, na verdade, é a natureza, mas através das mãos do artista.

Sem a mediação do artista humano, irrompe da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade (Nietzsche, 2007, p.29).

Sem aprofundar o debate e escapar aos objetivos deste texto, o importante é compreender as primeiras palavras da última citação. Como o artista trabalha sem a própria mediação? Neste caso, é a própria natureza que atua sobre o indivíduo. Uma vez que o cosmo é composto da mesma matéria, ou seja, ele é toda natureza, o artista imbuído da sua criação também é constituído da mesma matéria cósmica. Deste modo, não é o artista o criador da obra, mas a própria natureza se manifestando através dele. Assim, parece que a inspiração de Pestana é melhor esclarecida ao leitor. Para o protagonista não há esforço algum em sua criação. A musa, ou seja, a própria natureza, lhe dá o tom da composição.

Certamente, essa perspectiva se mostra pouco proveitosa se analisarmos qualquer processo de criação artística, pois sabemos que o trabalho árduo sob a matéria é o principal combustível para a confecção de objetos artísticos. Para tanto, Nietzsche muda sua perspectiva sob o gênio e nos apresenta inúmeros exemplos disso. O que ocorre é uma virada epistemológica no programa do filósofo, sendo as ciências “duras” sua companhia na nova fase de sua pesquisa.

O traço principal dessa nova fase da produção de Nietzsche é tomar a ciência e não a arte como referência central para seu pensamento. Rompendo com sua metafísica de artistas e com seus predecessores, essa nova maneira de filosofar pretende afastar de si todo e qualquer compromisso metafísico. Mas importa ressaltar, desde já, que, a arte ou o artista não são tomados em oposição direta à ciência, ou ao homem científico. Diversamente, este último é pensado como um desenvolvimento do primeiro. Não como sua superação dialética, mas como um tipo humano capaz de assimilar, nas formas mais elevadas de sua atividade, usos da criação afins do artístico. É neste período que Nietzsche “intensifica seus estudos de ciências naturais, de fisiologia e biologia, e procura tomar contato com os últimos desenvolvimentos das disciplinas médicas e neurológicas” (Foucault, 2014, p.58).

Desse modo, fica explicitado a quais teorias Machado de Assis, consciente ou inconscientemente, recorre para criação do personagem-pianista. Para além do tema sobre o mercado musical amplamente debatido no clássico ensaio de José Miguel Wisnik *Machado Maxixe*, fica nítido que Pestana é um típico músico do século XIX aguardando o toque das musas. Basta lembrarmos, mais uma vez, do seu pequeno altar e dos músicos que ali figuram.

A relação construída pelo músico junto aos seus retratos é a mesma dos beatos: músicos e santos ocupam o mesmo espaço metafisicamente endossado.

Algo semelhante ocorre no conto *Cantiga de Esponsais*. O velho mestre Romão busca de alguma forma compor uma cantiga esponsóica. Curioso que à primeira vista, o adjetivo que qualifica a cantiga pode passar despercebido pelo leitor mais apressado. Além do debate promovido pelo conto, no qual a inspiração também é posta em jogo, mas em outra chave que veremos alhures, Mestre Romão procura criar uma canção de núpcias para sua falecida esposa. Acompanhando o pianista célebre, Romão também tem em sua Maria, esposa e tísica, a inspiração para suas canções. É fácil imaginar os viúvos em uma dupla de desconsolados: Romão & Pestana. Porém, parece que Romão é o menos musical da dupla, uma vez que ele

tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que **não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão.** Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: – **a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscar muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem ideia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada.** (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.353-354).

A dificuldade em expressar sua musicalidade é a verdadeira sina de Mestre Romão. Embora tenha um mundo infinito de melodias dentro de si, ele é incapaz de comungar suas ideias com outrem, levando o músico à grande frustração. Essa falta de recurso faz com que o protagonista recorra a outras características para seguir compondo sua música.

Essa característica pode nos levar a pensar em Romão como um antípoda de Pestana, firmando mais uma vez a estabilidade da dupla. O primeiro, se o leitor bem se recorda, foi categorizado como um gênio romântico, aquele segundo o qual a musa lhe toca e sua arte se manifesta de uma única vez. Mestre Romão, por outro lado, apresenta uma característica singular, se compararmos ao seu companheiro de dupla: teimosia.

Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. **Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado.** Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação da felicidade extinta (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.354).

Tal característica nos autoriza a categoria Mestre Romão como gênio clássico, aquele que esculpe pouco a pouco a sua obra de arte. A insistência, o apagar, mais do que escrever, o

exercício outra vez repetido faz de Romão outro tipo de gênio. Antes de recorrermos à filosofia para apresentar este novo conceito, lembramos de algumas passagens onde parece que o protagonista parece não lidar muito bem com a inspiração.

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. (...) Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa **parecida com inspiração**. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; **mas a inspiração não pôde sair** (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.354).

Em seguida, Machado de Assis descreve, à sua maneira, a luta do protagonista por não encontrar meios para expôr o que ele guardava dentro de si. A opção por fragmentar a passagem é justamente para chamar a atenção para a descrição extremamente instigante da qual Machado faz sobre a inspiração. Quem, em algum momento da vida, se propôs a criar algum objeto artístico, certamente, passou por algo parecido com as linhas seguintes:

Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada (*idem*, p.354).

Esse embate, no qual os meios de comunicação são empecilhos para o músico, mostram o processo de criação que não encontra fuga, retroagindo em si como angústia ou melancolia. Todavia, o protagonista insiste em sua composição e procura terminá-la. Tal insistência faz de Romão, a imagem do gênio clássico. Para melhor compreendermos este conceito, recorreremos a algumas palavras de Nietzsche sobre o assunto.

O conceito nietzschiano de gênio passa por uma importante transformação. Sua gênese se deu em sede metafísica, mas sua nova formulação articula-se à esfera da cultura. Este íterim é marcado pela incidência das preocupações do pensador com a educação. O gênio em nova chave é vinculado a práticas cotidianas, tendo a ver com uma forma de vida excelente, e não só com obras excepcionais. Nos capítulos Da alma dos artistas e escritores e Sinais de cultura superior e inferior de Humano, demasiado humano, Nietzsche avança esta nova concepção e extrai daí contribuições importantes para o debate sobre a arte e o fazer artístico, de modo que muitos ruídos sejam eliminados. O aforismo 231 define o novo conceito nos termos seguintes:

A origem do gênio. – A engenhosidade com que o prisioneiro busca meios para a sua libertação, utilizando fria e pacientemente cada ínfima vantagem, pode mostrar de que procedimento a natureza às vezes se serve para produzir o gênio – palavra que, espero, será entendida sem nenhum resabio mitológico ou religioso –: ela o prende num cárcere e estimula ao máximo o seu desejo de se libertar. – Ou, para recorrer a outra imagem: alguém que se perdeu completamente ao caminhar pela floresta, mas que, com energia invulgar, se esforça por achar uma saída, descobre às vezes um caminho que ninguém conhece: assim se formam os gênios, dos quais se louva a originalidade. – Já foi mencionado que uma mutilação, um aleijamento, a falta relevante de um órgão, com frequência dá ocasião a que outro órgão se desenvolva anormalmente bem, porque têm exercer sua própria função e ainda uma outra. Com base nisso pode-se imaginar a origem de muitos talentos brilhantes. – Dessas indicações gerais quanto ao surgimento do gênio faça-se a aplicação ao caso específico, o da gênese do consumado espírito livre (Nietzsche, 2005, p.147).

Dessa forma, ao se afastar da mitologia e da religião para abordar o surgimento do gênio, o conceito perde totalmente sua motivação metafísica. À primeira vista, o gênio é aquele indivíduo que se mostra excepcional por encontrar outras formas de apresentar uma matéria já muito batida. Encontramos aí o atributo que cativa o público, isto é, a originalidade. Ao descobrir uma nova maneira de manipular uma velha matéria, o gênio se destaca e, na maioria das vezes, recebe essa atribuição. Ora, é exatamente o exame da originalidade que permite desvendar o segredo do gênio. No momento em que o público celebra um artista como original, talvez esteja faltando considerar o repertório adquirido e exercitado ao longo de anos de esforço contínuo. Parece que o artista simplesmente improvisa algo e diante dele surge alguma coisa artisticamente válida. O primeiro aforismo do quarto capítulo de *Humano, demasiado humano*, aponta uma certa inocência do público em acreditar nessa ideia.

O que é perfeito não teria vindo a ser. – Diante de tudo o que é perfeito, estamos acostumados a omitir a questão do vir a ser e desfrutar sua presença como se aquilo tivesse brotado magicamente do chão. É provável que nisso ainda estejamos sob o efeito de um sentimento mitológico arcaico (...) O artista sabe que a sua obra só tem efeito pleno quando suscita a crença numa improvisação, numa miraculosa instantaneidade da gênese; e assim ele ajuda essa ilusão e introduz na arte, no começo da criação, os elementos de inquietação entusiástica, de desordem que tateia às cegas, de sonho atento, como artifícios enganosos para dispor a alma do espectador ou ouvinte de forma que ela creia no brotar repentino do perfeito. – Está fora de dúvida que a ciência da arte deve se opor firmemente a essa ilusão e apontar as falsas conclusões e mais costumes do intelecto, que o fazem cair nas malhas do artista (Nietzsche, 2005, p.107).

Outro momento em que a originalidade é discutida está no aforismo 165. A oposição entre artistas originais e homens de talento é comentada. Estes últimos, por não partirem de si mesmos, buscam a formação de repertório em outros talentos. Por outro lado, os originais se fiam em sua própria mente e em certas circunstâncias, produzem algo vazio, justamente por não buscarem outros talentos para seu repertório.

O gênio e o nada – São justamente os cérebros originais entre os artistas, os que criam a partir de si mesmos, que em certas circunstâncias podem produzir o totalmente vazio e insípido, enquanto as naturezas mais dependentes, os assim chamados talentos, estão cheias de lembranças de todas as coisas boas possíveis, e mesmo em estado de fraqueza produzem algo tolerável. Se os originais abandonam a si mesmos, porém, a memória não lhes dá nenhuma ajuda: eles se tornam vazios (Nietzsche, 2005, p.118).

Além disso, Mestre Romão deseja apenas terminar sua peça, mesmo que não haja certa dose de originalidade tão cara à maioria dos artistas. Tal característica faz do protagonista de *Cantiga de Esponsais*, um personagem mais próximo ao gênio clássico do que o gênio romântico. Mesmo que sua peça não seja original, e por isso, mais próxima aos ideais kantianos do gênio, Romão deseja arrancar de si a angústia de não terminar a peça para sua esposa morta.

Impossível! **Nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original**, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. **Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta**, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.355).

Mais uma vez, o protagonista está ao lado oposto da inspiração. Mesmo que ele deseje que ela o invada, ela não aparece nunca. Ademais, esse movimento de repetir as notas, procurar rever certas partes da composição e voltar ao princípio da peça garante a Romão a alcunha de gênio clássico.

Em muitos casos reivindica-se a originalidade como principal atributo do artista. Mesmo que sua obra seja totalmente descabida — enquanto nenhuma regra de qualquer cânone artístico tenha sido sequer aludida em sua criação — ela pode vir a ser louvada pelo público justamente por isso. Ora, consoante a nova formulação nietzschiana, para se tornar gênio um autor precisa se formar, adquirir repertório, aprender as regras dos diversos cânones. O aforismo 179 chamado *Contra os originais* sintetiza esta ideia nos seguintes termos: “quando a arte se veste do tecido mais gasto é que melhor a reconhecemos como arte.” (Nietzsche, 2005, p.123) Com isso, a sombra dos dons e dos talentos inatos não é admitida. No aforismo 163 esta ideia é comentada.

A seriedade no ofício – Só não falem de dons e talentos inatos! Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas **adquiriram** grandeza, tornaram-se “gênios” (como se diz) por qualidades de cuja ausência ninguém que dela seja cômico gosta de falar: todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro aprende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo; permitiram-se tempo para isso, porque tinham mais prazer em fazer o pequeno e secundário do que no efeito de um todo deslumbrante (*grifo do autor*, Nietzsche, 2005, p.116).

Conforme descrito por Machado, Mestre Romão recebeu certa educação musical, mas não o suficiente para que ele expressasse seus pensamentos sonoros. A tensão em relação a isso é tamanha que o protagonista fica doente e por fim sucumbe por pensar demais em música. No momento em que o médico lhe encontra já adoentado, lemos: “isto não é nada; **é preciso não pensar em músicas...**” (Assis, 2022, p.354).

Por fim, a música tão desejada por Romão é cantarolada por uma moça defronte à sua janela. Sem grandes pretensões musicais, a mocinha atinge a nota lá que lhe faltava. Esta seria a mesma nota lá do *Trio em Lá Menor* ouvido por Maria Regina? Em um esforço cronologicamente endossado, podemos imaginar que a moça ouvida por Romão antes de sucumbir seja Maria Regina alguns. Afinal, *Cantiga de Esponsais* foi publicado em 1884 na coletânea *História sem data* e o *Trio em Lá Menor* faz parte das *Várias Histórias* de 1895.

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça, embebida no olhar do marido, **começou a cantarolar à toa, inconscientemente**, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, **na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical**, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca (*grifo nosso*, Assis, 2022, p.355).

Portanto, é possível estabelecer um diálogo entre os contos de Machado de Assis e a teoria sobre o gênio formulado por Friedrich Nietzsche. O modo como os protagonistas são construídos pelo escritor encontram na teoria filosófica em questão uma figuração robusta e podem funcionar como objeto exemplar para certo debate transdisciplinar.

Neste caso, tanto a literatura quanto a filosofia podem funcionar como perspectivas distintas sob o mesmo texto. Por mais que a base dos textos sejam literárias, o conteúdo evocado nos contos pode facilmente ser debatido do ponto de vista filosófico mais exigente.

Por mais que os autores sejam amplamente debatidos e semelhanças em suas composições sejam apresentadas em variadas formas, a leitura do objeto textual junto a outros campos, como a filosofia e música, ampliam o debate sobre a literatura de Machado de Assis.

Considerações Finais

Admitir mais de uma perspectiva sob um único objeto é sempre desafiador. Mesmo que esses olhares em algum momento se convertam, a tentativa de visualizar diferentes camadas requer afínco e atenção. Recorrer a domínios complementares parece ser mais complexo do que quando se adota ferramentas díspares para analisar o mesmo alvo.

Reunir em um mesmo texto escrutinadores das Letras e da Filosofia se mostra uma tarefa, no mínimo, intrincada. Ainda mais quando a Música – o germe dos domínios supracitados – é posto em jogo, o exame tende a lograr outras nuances, por vezes distantes do que primeiro se vislumbrava. Para tanto, basta lembrarmos da palavra de abertura de um dos textos formadores do ocidente, quiçá, o texto mais importante para este lado do globo: “*canta*, ó deusa, a cólera de Aquiles ...” (Homero, 2013, p.109). No entanto, se a metodologia for deveras rigorosa, ou pelo menos ajustada aos propósitos aos quais o texto literário, geralmente, se presta, há grandes chances da pesquisa atingir certo êxito. De posse de um suporte exigente, como é o caso do *Literatura e Música* de Solange Ribeiro, o percurso de uma pesquisa transdisciplinar se torna mesmo tortuoso quando a camada sonora invade o texto escrito.

O contexto sonoro ao qual Joaquim Maria está inserido é o Império em sua máxima expressão que, aos poucos, claudica e sucumbe ao novo regime. Ainda assim, o escritor insere a arte sonora em sua narrativa de modo bastante peculiar. Sua paixão pela música aparece em diversos momentos, seja pelos trechos nos quais a música é o mote para ação de seus personagens ou por sua paixão e amizade com grandes músicos da corte.

Assim, optamos por contos onde a música é, se não o principal assunto, o tema com o qual Machado de Assis – o insofismável cânone da literatura brasileira – organiza sua narrativa. *Trio em Lá Menor* foi elencado por acreditarmos que nele, a metafísica da música, ou a música absoluta, encontra espaço exemplar para o debate. Maria Regina pode ser lida como uma maestra que, ora opta pelo timbre amadeirado de Miranda, ora pelas lépidas habilidades de Maciel. Ao fim e ao cabo da orquestração, o vazio preenche o caminho solo da mocinha. Por outro lado, *O homem célebre* é um primoroso conto, no qual o conceito de gênio é facilmente posto à baila: Pestana é o típico gênio romântico que recebe das musas, sem nenhum aviso prévio, o jorro de sua arte que caminha diretamente à ponta dos dedos. Paralelamente, Mestre Romão de *Cantiga de Esponsais* pode ser admitido como o par ideal nesta contradança genial: o mestre teima, insiste e persiste ao máximo em sua arte e ainda assim, fracassa, por não conhecer um modo para expressá-la. Para tanto, Friedrich Nietzsche

dá corpo ao baile dos gênios e revela aos dançarinos quem conduz e quem é conduzido no vultoso salão.

Portanto, os contos nos quais a música dá movimento à ação podem encontrar os mais variados ecos em diferentes áreas do conhecimento. Neste caso, a Música e a Filosofia funcionam como notas de apoio ao fabuloso acorde maior: a literatura de Machado de Assis.

Referências Bibliográficas

Avelar, Idelber. **Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 171-188.

Assis, Machado. **Obra Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2022.

Branco, L. C. (2012). **Machado e a música**. Fronteira Z. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária, (2).

Foucault, Michael. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Terra e Paz. 2014.

Hanslick, Eduard. **Do Belo Musical** Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70. 1994.

Homero. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e apêndices de Peter Jones; introdução à edição 1950 E.V. Rieu. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

Kivy, Peter; **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008

Nietzsche, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia** ou Helenismo e Pessimismo, tradução, notas e posfácio: J Guinsburg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Oliveira, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**: modulações pós-coloniais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Schopenhauer, Arthur. **Metafísica do Belo**. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

Soares, Marcus Vinicius Nogueira. **Literatura, Música e o “Trio em Lá Menor”**. Matraca: Rio de Janeiro, v.15, n.23, jul./dez. 2008.

Junior, Valdemar. (2019). **O popular e o erudito: a música nos contos de Machado de Assis**. Scriptorium. 4. 174. 10.15448/2526-8848.2018.2.32183.

Wisnik, José Miguel. **Machado Maxixe**. Tereza revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – n.4 /5 (2003). São Paulo: Ed. 34, 2003.

Wehrs, Carlos. **Machado de Assis e a Magia da Música**. Carlos Wehrs; apresentação Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.