

MACHADO

MAXIXE:

O CASO

PESTANA

JOSÉ

MIGUEL

WISNIK

Resumo O conto “Um homem célebre” é o núcleo de uma série de textos de Machado de Assis, entre crônicas, contos e romance, em que a música tem destaque. Por trás do descompasso evidente entre o erudito e o popular no Brasil, trata-se da emergência não nomeada do maxixe, que envolve cifradamente escravidão e mestiçagem. Abolição, Monarquia e República convertem-se, nesses textos, em elementos de uma interpretação musical da História. O conto prefigura, ainda, linhas problemáticas que vieram a marcar a música brasileira no século 20. **Palavras-chave** Machado de Assis; “Um homem célebre”; literatura e música; erudito e popular; polca e maxixe.

Abstract *The short story “A celebrity man” is the nucleus of a series of texts, among chronicles, short stories, and romance in which writer Machado de Assis gives music a privileged place. Behind the clear gap between the popular and the erudite in Brazil, it addresses the nonnamed emergency of the maxixe which disguisedly tackles the issues of slavery and the mixing of races. Abolition, Monarchy, and Republic are all converted into elements of a musical interpretation of History. This short story also prefigures problematic issues that played an important role in Brazilian music of the 20th century. **Keywords** Machado de Assis; “A celebrity man”; literature and music; popular and erudite; polka and maxixe.*

É preciso ser muito grosseiro para se poder ser célebre à vontade¹
[Fernando Pessoa]

Sucesso e glória À primeira leitura, “Um homem célebre” (*Várias histórias*, 1896) expõe o suplício do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra prima clássica, e com ela a galeria dos imortais, mas que é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra implacavelmente na direção oposta. Pestana, célebre nos saraus, salões, bailes e ruas do Rio de Janeiro por suas composições irresistivelmente dançantes, esconde-se dos rumores à sua volta num quarto povoado de ícones da grande música européia, mergulha nas sonatas do classicismo vienense, prepara-se para o supremo salto criativo, e, quando dá por si, é o autor de mais uma inelutável e saltitante polca.

¹ PESSOA, Fernando, “[A celebridade]”. In: *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982, p. 502-3.

A discrepância entre o objetivo idealizado (“uma família de obras espirituais” de alta estirpe) e a natureza do resultado (a prolífica sucessão de sucessos como “Candongas não fazem festa” e “Não bula comigo, nhonhô”) envolve a localização do drama num terreno ironicamente escorregadio: o das relações entre o popular e o erudito no Brasil. Machado de Assis já tinha tratado do assunto, de maneira inaugural, embora num tom tendente ao melodramático, no conto “O machete”, publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*. Em “Um homem célebre” volta a atacar, agora comicamente, e com implicações completamente novas, a nossa velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo.

O sucesso do compositor compulsório de polcas confunde-se inextricavelmente com o fracasso de suas ambições eruditas, e este, ditado ao que parece por uma imperiosa vocação do meio, não deixa de se metamorfosear no sucesso de polcas sempre renovadas, completando o círculo vicioso. O desejo irrealizado de *glória*, categoria ligada à imortalidade dos clássicos, contorce-se no giro perpétuo e torturante do *sucesso*, categoria afeita ao mercado e ao mundo de massas nascente. E aí balanceia o ponto insolúvel dessa singular *celebridade*: o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, e tanto maior este quanto maior o seu contrário, já que, afinal, quanto mais mira o alvo sublime mais Pestana acerta, inapelavelmente, no seu buliçoso avesso.

Que verdade a polca devolve, então, ao infeliz compositor, como um segredo? Aqui reside o ponto de inflexão da leitura. Pois, em primeiro lugar, o significado da incapacidade de compor a obra almejada não se esgota, em “Um homem célebre”, naquela impotência criativa que assombra, por exemplo, o esforçado Mestre Romão de “Cantiga de esponsais” (*Histórias sem data*, 1884). Neste caso, o do modesto e admirado regente que não chega nunca a compositor, embora o queira mais que tudo, trata-se de uma daquelas “vocações sem língua”, que não logram ultrapassar intimamente a barreira da expressão, numa “luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens”. O horizonte dessa impossibilidade encontra-se nos desvãos insondáveis da psique, numa latência sem objeto, em suma, numa prisão interior cujas paredes a inspiração, “como um pássaro que acaba de ser preso, [...] forceja por transpor [...], sem poder

sair, sem achar uma porta, nada”² Já a impossibilidade de criar sonatas, sinfonias e réquiens, em Pestana, não se resume na incapacidade de compor, mas corresponde a um deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas, com espantosa força própria, o que faz do compositor não só uma individualidade em crise mas um índice gritante da cultura, um sinal da vida coletiva, um sintoma exemplar de processos que o conto põe em jogo com grande alcance analítico, e que são muito mais complexos do que a leveza dançante da narrativa faz supor de imediato.

Nesse sentido, seria estreito demais o entendimento do conto por meio de uma ironia reduzida a seu primeiro nível, lendo-se o eterno retorno da polca como uma simples evidência risível da condição menor do músico popular frente às exigências da cultura alta. Segundo essa ótica, o pianista celebrado pagaria a pretensão contida em sua incursão pela seara dos grandes mestres com a repetição estéril de seus esforços, terminados sempre com a queda no irrisório — a montanha sinfônica parindo um rato bailante.

Se somados a essa ilusão os interesses do mercado, que o conto satiriza com precisão hilariante, e que começavam a explorar, no fim do século XIX o futuroso filão da música popular urbana por meio do comércio de partituras, temos, mais refinada, embora ainda insuficiente, uma leitura que identifica no conto uma crítica pioneira da cultura de massas, e pela qual restaria ao artista o papel do peão impotente entre a alienação de uma arte que não descreve o meio em que atua e de um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro.

Sem negar valor a esse nível de apreensão, vale notar, no entanto, para abrir uma outra ordem de considerações com uma complicação a mais, que a “eterna peteca entre a ambição e a vocação”, em cujo balanceio padece a alma de Pestana, segundo as palavras do conto, não gira só no vazio das impulsões não formadas e das produções goradas, simplórias e inautênticas. Pois a polca, que persegue o compositor como a maldição que o condena à vida rasteira dos bailes e “assustados” — os tradicionais arrasta-pés —, é ao mesmo tempo a propensão inata e inerente ao seu impulso composicional autêntico. Elementos do conto permitem insinuar ironica-

2 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Cantiga de esponsais”. In: *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1975, p. 83-7

mente que essa propensão é não só *congênita* (ao vincular a criação musical ao tema da paternidade e da filiação, como veremos), mas também, e mais propriamente, o testemunho *congenial* de uma formação musical consistente — expressão, *malgré lui*, de um talento pessoal quintessenciado. Na cena notável em que o vemos compor a polca, inspirado involuntariamente pela “musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa”, Pestana não pensa mais no público que o aplaude, no editor que a encomenda, nos vultos clássicos que admira, em suma, nos avatares da celebridade, do mercado e da Arte: “Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”³

A passagem não deixa dúvida: a congenialidade daquelas peças dispõe do valor inestimável da espontaneidade, beirando enviesadamente o genial, como ficará claro, malgrado as alienações da publicidade, da mercantilização e da fetichização da arte, e para além da depreciação a que as submete o próprio compositor. Ao final, quando se dá o retorno tardio de Pestana à composição de polcas, depois de tê-las abandonado mais uma vez na esperança vã de compor o réquiem, é o texto que diz: “apesar do longo tempo de silêncio, não perdera a originalidade nem a inspiração. Trazia a mesma nota genial”

A ironia sofre, portanto, uma outra torsão: o sucesso popular galopante e onipresente, alimentado e realimentado pelo incipiente comércio musical — sucesso que é ao mesmo tempo o rotundo fracasso íntimo perante o ideal de arte e de glória almejado —, contém secretamente um outro *sucesso* de difícil apreensão, no sentido de um *acontecimento* praticamente inacessível ao entendimento do próprio compositor, assim como do insciente meio que o envolve: a graça e a novidade inerentes àquelas composições supostamente banais são índices de algo ainda não nomeado — que nos propomos a examinar aqui.

Mas é pré-condição desse exame suportar o fato de que o conto trabalha com a ambivalência do que podemos chamar de um *logro* — aproveitando o duplo sentido da

³ As citações de “Um homem célebre” serão extraídas de MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. In: *Várias histórias* (texto apurado pela 3ª ed., de 1904, e notas por Adriano da Gama Kury). Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1999, p. 47-57.

palavra —, dado que nele se encontram e se cruzam, a um só tempo, engano, irrealização e consequimento. Nesse sentido, fracasso e sucesso são aspectos de um mesmo processo, de um *logro complexo* a ser visto em outro nível de análise e sob múltiplos ângulos. Ao focalizar o balanço aparentemente insolúvel do fracasso-sucesso que se constitui para a personagem num doloroso *imbroglio* e, por vezes, num lancinante pesadelo, Machado fez, como veremos, uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século XIX, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas desenham-se precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco. Porque, entre outras coisas, em que se inclui a sinalização sibilina da transformação histórica da polca em maxixe, que então se dava, Machado acaba — se não revelando — resvalando em algo que nunca disse de si mesmo, em lugar nenhum: a condição do mulato.

A picada do machete Uma primeira intuição do poder esmagador da música de atrativo popular sobre os incipientes esforços da *música séria* no Brasil pode ser acompanhada em “O machete”, publicado, como já dissemos, em 1878, no *Jornal das Famílias* — dez anos antes da primeira publicação de “Um homem célebre”, na *Gazeta de notícias*, em 1888. Machado explorava, com forte carga sentimental, a desventura do aplicado e talentoso violoncelista Inácio Ramos, cuja mulher, Carlottinha, mocinha de movimentos “vivos e rápidos”. de “rosto amorenado, olhos negros e travessos” (lembrando a própria musa da polca, a “de olhos marotos e gestos arredondados”), acabará por abandoná-lo fugindo com Barbosa, o tocador de cavaquinho — ou machete, como se dizia —, seduzida pelos requebros do pequeno mas eletrizante instrumento que conquista a todos.

Em “Um homem célebre” os mundos da música erudita e da música popular aparecem confundidos, como vimos, com resultados burlescos. Em “O machete”, ao contrário, eles aparecem contrapostos pelo crivo de uma completa diferença de tom e de valor. Faz-se uma clara afirmação da superioridade moral, intelectual e espiritual do violoncelista sobre o cavaquinista, “um espírito medíocre” avesso a qualquer idéia, com mais nervos do que alma, e cuja perícia instrumental se combina com exibicionismo puro:

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.⁴

Já os primeiros parágrafos de “O machete” são talvez o mais circunstanciado testemunho sobre a trabalhosa e sacrificada formação de um músico pobre devotado à música clássica em nosso meio (assim como *Memórias de um sargento de milícias*, em outra medida, é a mais completa representação literária do que terá sido a animada vida musical popular brasileira nos inícios do século XIX). Filho de um músico da imperial capela, que lhe transmite dedicadamente os seus poucos conhecimentos da gramática, junto com sua experiência e exemplo como cantor de música sacra, Inácio Ramos, vocação musical precoce e mais conhecedora, por herança paterna, “dos be-móis do que dos verbos”, devora, ainda assim, “a história da música e dos grandes mestres”, atira-se “com todas as forças da alma à arte do seu coração” e torna-se em pouco tempo “um rabequista de primeira categoria”. Não satisfeito com as limitações da rabeça, e imbuído do mesmo esforço de permanente superação, conhece o violoncelo graças à passagem de um velho músico alemão pelo Rio de Janeiro, com quem consegue ter algumas aulas, e depois vem a comprar, “mediante economias de longo tempo”, o “sonhado instrumento”, que estuda nas horas roubadas ao trabalho de ensinar e de tocar, “ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja”

○ parágrafo seguinte é exemplar:

Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. A rabeça, 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 alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu ofício. O violoncelo sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo. Tocava rabeça para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe.

4 As citações de “O machete” são extraídas de MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos: uma antologia* (seleção, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1, p. 241-54.

O contraste é completo entre o show de exterioridade do virtuosístico e esperto tocador de cavaquinho, e o aspecto sóbrio e concentrado do praticante de violoncelo, alheio a qualquer apelo exibicionista e todo voltado à essencialidade da música, para transcender o ofício em arte. Vale notar, também, que, passando da rabeca ao violoncelo, o instrumentista migra da condição de músico de conjunto para a condição diferenciada de solista em potencial. No entanto, Inácio é o solista só, encontrando correspondência, além de sua “velha mãe” e da atenção flutuante de Carolinha, apenas em Amaral, estudante de direito em São Paulo, “todo arte e literatura”. com “a alma cheia de música alemã e poesia romântica, [...] um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna”. Enquanto esses dois amantes da arte ideal voltam-se para a profunda Europa, diante de um público ausente, Barbosa, que também é estudante de direito, mas esquecido disso, e em perfeita adequação com o “tamanho fluminense”, galvaniza o quarteirão, tocando algo que “não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião”

Vê-se por aí que Machado se depara, nesse momento final da sua primeira fase, dez anos antes de “Um homem célebre”, com a identificação de uma fratura, operante no meio cultural brasileiro, entre o repertório da música erudita, que está longe de fazer parte de um sistema integrado de autores, obras, público e intérpretes, e a emergência de um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria. Esse abismo entre a cultura escrita e a não-escrita (“entre a arte e o passatempo”, nos termos do conto), que a música exhibe com sacudido estrépito, não deixa de dizer algo sintomático, também, sobre a posição da literatura e de seu reduzido público, no Brasil, o que interessa certamente ao desdobramento do assunto em Machado.

“O machete” acena para um leitor no mínimo medianamente culto, que dividiria com o ponto de vista narrativo o pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar. O texto supõe e promove a identificação positiva com o mundo representado pelo violoncelo, em clara oposição ao mundo representado pelo cavaquinho. O músico erudito é autêntico na relação com a sua arte, enquanto que o popular se serve fartamente de apelos inautênticos na exibição da sua. Mais precisamente, num caso é o ofício que se transcende em “arte”, en-

frentando 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 incultura imperante no meio e do desejo, sôfrego e generalizado, de gozar e de esquecer. Usando uma conhecida distinção de Hanna Arendt, podemos dizer que o mundo do violoncelista seria o do “trabalho”, que assume e transcende a condição humana como condição mortal, sem esgotar-se no uso — traço ideal da arte; o do cavaquinista seria o do “labor”, em que a vida se nutre das suas próprias necessidades imediatas, consumindo-se nelas — o “passatempo”, ou “obra de ocasião”⁵

Traído pela força acachapante de uma realidade toda favorável à imediatez dos apelos do machete, que devasta o seu mundo como uma praga, o violoncelista se vê só: solista sem público e sem mulher, abatendo-se sobre ele o segundo fato como decorrência direta do primeiro. O impacto dessa reviravolta é visto pelo prisma de uma ironia de tipo sentimental, esgotando-se no desenlace patético em que Amaral se depara com um Inácio abandonado pela mulher, na companhia do filho pequeno, executando um solo sublime, e depois dizendo a este: “ — Sim, meu filho [...], hás de aprender machete; machete é muito melhor”. Fecha-se o conto, em seguida, com a chave de ouro do melodrama: “A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu”

Repartindo com o seu leitor pressuposto o ideal de uma arte elevada, e contra a vulgarização embalada pela música popular ascendente, o conto desemboca ele também, contraditoriamente, no apelo do dramalhão — comparável, em outra clave, às tiradas nervosas e rítmicas que condena na atuação de Barbosa ao cavaquinho. Machado de Assis revirou esse esquema, dez anos depois, em “Um homem célebre”, abandonando o altivo pressuposto da seriedade artística, diluído em sentimentalismo, e deslocando-o para um lugar onde ele não permanece mais como a garantia de um valor herdado, mas como um crédito artístico não avalizado pelas transformações do panorama cultural que sofre o primeiro influxo da música de massas.

É importante observar, ainda, o esvaziamento da superioridade moral do músico de concerto, imposto pelo meio, através da revirada que se opera em Inácio, ao longo da narrativa. Enquanto era um solista sem público isso não lhe constituía pro-

5 A discussão da oposição entre *labor* e *trabalho* encontra-se em ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

blema, identificado que estava com o ato puro de fazer música. É quando emerge o público do outro — o rival — que a falta, triangulada com a relação amorosa, passa a gritar como um problema, tirando Inácio Ramos do seu auto-suficiente centramento e levando-o ao ciúme, à depressão, ao desespero e à loucura. Em outras palavras, a intuição do trauma amoroso iminente, disparada pela rivalidade imposta e exposta, apresenta-se juntamente com a consciência de fazer parte de um sistema cultural em que a sua existência se apresenta como nula, e de ser ele duplamente o mal-amado. Percebendo-se incapaz de impressionar vivamente um público, e ao mesmo tempo Carlotinha, como o faz Barbosa, o até então impecável Inácio começa a ter acessos regressivos, desejos de adesão ao meio e de entrar em uma espécie de consonância cognitiva com ele: “O que tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!”, diz ao idealista Amaral, para decepção deste. A ironia, aqui, é a de apontar romanticamente para um mundo de tal modo invertido moralmente que leva o mais puro dos autênticos a ações pateticamente inautênticas. Num outro momento, em que parece ter querido apaziguar o seu dilema, Inácio anuncia a Barbosa a intenção de “fazer uma coisa inteiramente nova”, um irrealizado “concerto para violoncelo e machete”

Aqui mesmo é que se vê que o assunto, em Machado, vai se configurar como emblema, com a força de paradigma. Pois se Inácio Ramos, que se formou na música erudita, quer passar afinal ao popular, Pestana, amplamente estabelecido na música popular, quer passar ao erudito: são faces opostas e cruzadas de um mesmo balanceio descompassado em que, frente ao outro, ambos não têm lugar. Em seus movimentos contrários ambos miram a música erudita como ideal, ambos são arrastados a contragosto ao popular, mas por uma pressão que se manifesta, no primeiro, como um doloroso imperativo externo de sobrevivência e defesa, e no segundo como uma compulsão enigmática que se impõe desde dentro como uma verdade difícil de aceitar. O sucesso do popular, inacessível a Inácio, o desconcerta e o atrai; o sucesso popular, inevitável ao Pestana, o envergonha e o nauseia, sem deixar de atraí-lo. Nos dois casos a chave problemática parece estar nalguma forma de cruzamento entre o erudito e o popular, que se manifesta em Inácio Ramos como um desejo vago e da ordem do irrealizável, mas em “Um homem célebre” como um programa irônico subjacente ao conto, impondo-se como um verdadeiro — como se diz em música — motivo *obligato* a contrapelo.

Entre o conto do *Jornal das Famílias* e o da *Gazeta de Notícias*, a formulação machadiana, assim como o diagnóstico nela implicado, mudaram substancialmente, e o que há de contraste entre “O machete” e “Um homem célebre” serve justamente para lançar uma luz mais precisa sobre este. Num ponto fundamental houve uma virada decisiva: em Inácio Ramos, a ligação com a música erudita é autêntica e a ligação com a popular é inautêntica; em Pestana, se ele nunca chega a dar um cunho autêntico ao seu desejo de composição erudita, a sua relação com a composição popular, por mais cercada de inautenticidade que seja, é inequivocamente autêntica nela mesma. Assim, em “Um homem célebre” o músico popular não cabe mais no simplismo hábil e oportunista de Barbosa. Como já vimos, Pestana é o criador complexo e conflituado de polcas de sucesso nas quais se percebe a marca da inspiração e da singularidade, para além do efeito-cascata com que se espalham pelo Rio de Janeiro. Além disso, leitor musical dos clássicos e intérprete, nas horas mortas, de Haydn, Mozart e Beethoven, contém em si, e em seu piano, o machete e o violoncelo que Inácio Ramos sonhava conciliar como resolução imaginária do seu pesadelo. Num salto irônico potencializado, com o qual embaralha a antítese idealizada de “O machete”, Machado de Assis faz de Pestana um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto. A insolúvel solução, com tudo o que tem de cômico e desajustado, comporta justamente aquele *logro* ambivalente de que falamos antes.

John Gledson já sugeriu, acertadamente, que, no dilema do machete e do violoncelo, Machado cifrou algo da sua própria busca de um processo literário capaz de modular do tom “sério e profundo” ao “leve e zombeteiro” misturando o “local brasileiro” com o “tradicional europeu” “As contradições que dilaceram Inácio Ramos e Pestana dão vida à prosa machadiana, que transita com certa desenvoltura entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões”⁶ Ou seja, aquilo que aparece nos contos como o problema insolúvel dos músicos, divididos simetricamente entre o erudito e o popular, estaria muito próximo de indicar a própria solução literária encontrada pelo Machado de Assis da segunda fase. Com um piparote nos “graves” e outro nos “frívolos” — “as

⁶ Ver GLEDSON, John. “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo.” In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 52.

duas colunas máximas da opinião”, assinaladas por Brás Cubas na abertura de *Memórias póstumas* — Machado faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado, e inesperado, de seriedade e humor, de “galhofa” e “melancolia”. Vai nisso uma concepção implícita de cultura, cujas implicações com a relação entre música e literatura merecem desenvolvimento específico. Tem-se aí, como desafio à análise, um problema que se constitui na sua própria solução, e uma solução que, uma vez formulada, tem a propriedade de insistir, ainda mais agudamente, como problema.

A propósito, note-se que em “O machete” desenha-se, pela primeira vez, uma figura que retornará depois em praticamente todos os textos machadianos que envolvem a música: a triangulação. Aqui, uma mulher está posta, como vimos, na posição de pivô da escolha entre dois músicos. Já no “Trio em lá menor”, uma mulher, que toca música, pivoteia entre dois homens. A mesma configuração é amplificada no romance *Esaú e Jacó*, através do triângulo Flora-Pedro-Paulo. A música parece marcar, assim, um lugar privilegiado e problemático que é ao mesmo tempo o da realização (imaginária) do desejo e de sua cisão real.

Mas uma mudança decisiva acontece entre “O machete” e os outros casos, marcando a diferença crucial entre o primeiro e o segundo Machado. Carlotinha, posta numa escolha entre o erudito e o popular, e encarnando sestrosamente o desejo feminino numa sociedade sem lastro letrado, *decide-se* pelo segundo, deixando sobre o pequeno mundo das aspirações elevadas um rastro irreparável de desilusão e tragédia. No Machado posterior, no entanto, a música dará sempre lugar a um triângulo indecível, em que ela supera e suspende a antinomia, permanecendo ao mesmo tempo como solução e como problema insolúvel. É o caso do “Trio em lá menor”, em que Maria Regina, tocando ao piano a “sonata do absoluto”, compatibiliza os dois homens que nunca escolhe. O esquema será erigido em cifra do Brasil no romance *Esaú e Jacó*, em que Flora concilia ao piano as antinomias que não pode resolver na escolha entre o pretendente monarquista e o republicano. No próprio “Um homem célebre”, é Pestana que está entre a musa da polca (cujo avatar concreto é Sinhazinha Mota, a fã) e a cantora tísica, Maria, que encarna a esfera da música elevada. Ao morrer, Pestana acena ironicamente com o eterno retorno da indecível polca dos liberais, equivalente inseparável da polca dos conservadores. **E**m suma, a trama cerrada dos elementos contraditórios nos leva a crer que o caso

Pestana é, não só complexo, mas faz pensar também na existência, na obra de Machado, de um verdadeiro *complexo de Pestana*.

A polca e o maxixe Entre os antecedentes que preludiam a concepção de “Um homem célebre” impõe-se alinhar também, e com destaque, as observações sobre a proeminência que ganham as polcas no cenário do Rio de Janeiro, registradas em algumas crônicas de Machado de Assis a partir do fim da década de 1870. Pelo que se sabe, o gênero fora introduzido no Brasil entre os anos de 1844 e 1846, quando a polca foi dançada, por ocasião do carnaval, pela atriz Clara del Mastro, dois anos depois de lançada em Paris. A repercussão, virada numa autêntica febre, deixou traço no nome de uma epidemia que grassou em 1847, apelidada de “polca”, segundo testemunho de Macedo em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*.⁷

Pode-se dizer que o gênero constitui-se no verdadeiro protótipo das formas dançantes da música de massas, delineando pela primeira vez o campo em que se desdobrará esse fenômeno urbano por excelência (alguém já disse, com certa propriedade hiperbólica, que, do *ragtime* ao *rock-'n'-roll*, tudo é polca). De fato, a polca inaugura o mercado de música dançável, acompanhado do *frisson* que lhe corresponde e de todas as implicações que isso terá sobre a vida musical como um todo, quando a música popular urbana se espalhar pelos meios de reprodução de massa, acuando e estreitando o respeitável espaço que a música de concerto e a ópera chegaram a ter na Europa ao longo do século XIX.

Machado registra, pois, a evidência da polca, o campo de ação conquistado pelo gênero, sua irradiação horizontal e a marca trêfega que ela parece imprimir à época como um todo. Mas, no mesmo movimento com que deixa ver a obviedade gritante do sucesso e da moda importada, o escritor está registrando um objeto oculto, e quase ainda não nomeável, inscrito sutilmente no primeiro: é que a década de 1870 acusa já o processo de transformação da polca naquela outra coisa que se chamará maxixe, por obra dos deslocamentos rítmicos que acompanham a africanização abasileirada dessa dança européia, isto é, a decantação das síncopas e a incisiva mudança de estado de espírito musical que isso implica. Temos que ler,

7 Cf. verbete “Polca”. In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia / Brasília: Minc / São Paulo: IEB, 1989.

portanto, a “polca”, nas crônicas referidas, e muito entranhadamente em “Um homem célebre”, não simplesmente como a dança importada, que ela é, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transforma, e cuja nomeação é problemática, pois envolve a mistura de música de escravos com dança de salão.

A palavra “maxixe”, que começava a ganhar sentido musical e dançante no fim da década de 1870, contemporaneamente à primeira crônica sobre a polca e a “O machete”, delinea-se, nessa época, como denominação do fenômeno emergente, mas vem associada a conotações rebaixadas, e sofre um processo de recalque em ambientes brancos, elitizados, domésticos, senhoriais. Ligado aos ambientes populares da Cidade Nova, inseparáveis dos contingentes de escravos e das músicas tocadas e dançadas por negros, e propagado inicialmente nos ambientes boêmios contíguos à vida noturna, ao teatro de revista e à prostituição — freqüentados por homens —, o maxixe, cujo nome associa-se originariamente ao legume barato, ao resto e ao lixo, é contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar⁸. Embora difundido oral e teatralmente, o gênero musical permanece literalmente impublicável até 1897, data da primeira partitura impressa sob esse nome, passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século xx. Machado escreve seus textos justamente no interregno em que a utilização do termo “polca” mantém-se como denominação geral e abrangente do fenômeno, matizado muitas vezes em polca-lundu, polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira ou “polca de estilo brasileiro”⁹, enquanto o termo “maxixe” vem comendo pelas bordas, e as síncopas, os efeitos rítmicos contramétricos e balançantes, vão se imiscuindo, decantando e se fixando por dentro da própria música. **O** objeto polca não é, pois, um alvo fixo, mas um alvo em movimento, repuxando consigo um mundo de implicações sócio-culturais. Em todos os textos sobre o assunto Machado mantém intocada a denominação de polca, obedecendo à exigência tácita do decoro, de que a palavra já se investe, mas dando sinais, tão sutis quan-

8 Ver TINHORÃO, José Ramos. “O maxixe”. In: *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 51-83.

9 Ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ, 2001, p. 74.

to decisivos, de que uma outra coisa está acontecendo, e exigindo uma perspectiva diferente, desde os bastidores. Nesse movimento Machado de Assis parece chancear ambigualmente o recalque das implicações sócio-culturais e raciais da polca-maxixe, ao mesmo tempo em que as desvela, sutil e incisivamente, para não perder o costume. Guarda, aqui, no entanto, uma distância e uma proximidade toda própria na relação com o assunto, porque ele envolve uma questão nunca tratada de frente em sua obra, e que lhe concerne intimamente: a mestiçagem. Vamos acompanhar aqui esses dois movimentos: a constatação primeira do furor do gênero dançante em franca proliferação, e, em seguimento, a indicação oblíqua das transformações e contradições, dos rastros e dos rastilhos sociais que permeiam o amaxixamento das polcas.

Trinta anos de aclimatação, desde a sua introdução no Brasil, parecem ter sido mais do que suficientes para que a crônica machadiana, publicada em junho de 1878 em *O Cruzeiro*, vá encontrar a linguagem da polca plenamente implantada como moeda musical corrente, fluente e intercambiável. É o que comprova um fenômeno curioso, anotado e recriado hilariantemente pelo cronista: a ocorrência de polcas cujos títulos, engraçados e bizarros, conversam entre si, em forma de pergunta e de resposta, numa animada e polimorfa correspondência que ora beira ora descamba alegremente no *nonsense*.

“Se eu pedir você me dá?” é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta; saiu agora outra polca denominada: “Peça só, e você verá”. Este sistema telefônico, aplicado à composição musical não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é que ninguém pode prever.¹⁰

O fato por si só já é um índice eloqüente de que a polca tinha se incorporado, a essa altura, a um sistema de autores, obras e público, e que se realimentava velozmente de sua própria vendabilidade e familiaridade. O tom sestroso e inconclusivo, cheio de negação e nuance, em que se compartilha com cumplicidade algo que se diz não dizendo, atravessa os títulos pipocantes e atesta que elas, as polcas, se compor-

10 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Crônicas* (1878-1888). Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1953, v. 4, p. 28-9.

tam num certo espaço público com desenvoltura e intimidade, secretando recados ao léu. O fato de serem em geral peças dançantes instrumentais, sem letra, só reforça o seu caráter falante por si mesmo, cheio de referências esquivas e aderido à música. Uma outra crônica, sumamente importante para o nosso assunto, publicada em versos na “Gazeta de Holanda”, em 1887, cerca de um ano antes da escritura de “Um homem célebre”, tece variações sobre o mesmo tema:

Vem a polca: *Tire as patas,*
Nhonhô! — Vem a polca: *Ó gentes!*
Outra é: — *Bife com batatas!*
Outra: *Que bonitos dentes!*

— *Ai, não me pegue, que morro!*
— *Nhonhô, seja menos seco!*
— *Você me adora!* — *Olhe, eu corro!*
— *Que graça!* — *Caia no beco!*

E como se não bastara
Isto, já de casa, veio
Coisa muito mais que rara,
Coisa nova e de recreio.

Veio a polca de pergunta
Sobre qualquer coisa posta
Impressa, vendida e junta
Com a polca de resposta.¹¹

Voltemos à crônica de 1878, no ponto em que a deixamos. O cronista se perguntava onde iria parar esse impulso que animava as músicas, através dos seus títulos, a dialogarem entre si num movimento proliferante. A crônica embarca, então, na

11 Ibidem, p. 323-4. “Gazeta de Holanda” era uma seção de crônicas em versos, mantida por Machado na *Gazeta de Notícias* de 1886 a 1888.

mesma cadência, e expande ao absurdo as possibilidades infinitas da conversa entre a “polca de pergunta” e a “polca de resposta”, imaginando-as capazes de se alastrar por toda parte, de se imiscuir na vida pública e privada, de tomar a forma da propaganda (ou dar forma a esta), de timbrar a vida nacional. Especula que esse método responsivo e telefônico (a invenção do telefone tinha sido anunciada por Graham Bell dois anos antes, em 1876) “chegará talvez à correspondência política e particular, aos anúncios do Holloway, à simples e nacional mofina” — tudo falará, enfim, “pelo telefone” das polcas.

*Que se pode esperar de tão bárbaro governo? valsa em dois tempos. — A oposição delira, polca a quatro mãos. — Sr. Dr. Chefe de polícia, lance suas vistas para as casas de taboagem, fantasia em lá menor, por UM QUE SABE. — Descanse UM QUE SABE; a autoridade cumpre o seu dever, variações para piano. Teremos a perfeição do gênero no dia em que o compositor responder a si próprio. Exemplo: Onde é que se vende o melhor queijo de Minas? — melodia. — No beco do Propósito n. 102 — sonata.*¹²

Carlos Sandroni dá fartos exemplos do procedimento, colhidos em pesquisa de partituras constantes do arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A polca-lundu “Sai, poeira”, por exemplo, editada por Canongia entre 1866 e 1872, traz a observação: “em resposta à polca ‘Sai, cinza!’”. A polca-lundu “Que é da chave?” desencadeia a série “Que é da tranca?”, “Não sei da chave” e finalmente “Achou-se a chave” “Capenga não forma” inaugura a série “Gago não faz discurso”, “Vesgo não namora”, “Dentuça não fecha a boca” “Barrigudo não dança”, “Careca não vai à missa”, “Corcunda não perfila”, numa seqüência que arriscaria prosseguir indefinidamente não fosse “providencialmente arrematada”, segundo Sandroni, por “Lamúrias do capenga e do careca”. Contrasta com essa o “primor de concisão” formado pela dupla “Moro longe” e “Mude-se para perto” (!).¹³

Curiosamente aplicados a peças instrumentais sem letra, os animados títulos das polcas não recobrem uma narrativa literal, mas compõem uma narrativa alusiva, implícita nessa obra aberta “em progresso” e cumplidamente compartilhada, cujo

¹² Ibidem, p. 29.

¹³ SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 70-1.

humor combina de alguma maneira com o seu caráter dançante e buliçoso. Sandroni sugere de passagem que os títulos das polcas brasileiras poderiam ser pensados, à maneira de certos grupos de mitos estudados por Lévi-Strauss em *Le cru et le cuit*, como uma recorrente exploração, visando ao esgotamento, de “todas as possibilidades contidas num paradigma dado”. De âmbito mais modesto, mas de conseqüências imediatas para o nosso trabalho, é a observação de que a conversa entre as polcas através dos títulos participa da afirmação de um gênero:

[...] quando um compositor de polcas entrava no diálogo dos títulos, estava postulando implicitamente uma afinidade musical genérica entre as peças correspondentes — do mesmo modo que um compositor erudito, ao chamar sua obra de “sonata” ou ‘sinfonia’, postula implicitamente em [sic] diálogo musical com gêneros precisos.¹⁴

Como se vê, Machado de Assis trabalha sobre o traço dialógico que insiste, até as raias do absurdo alegremente auto-assumido, nessa massa de exemplos empíricos. Na crônica de 1878, amplifica o seu efeito, tomando-o como um índice de época cujo alastrar-se por todas as relações e instituições, numa rede de cunho “telefônico”, dá mostras do que poderá a combinação da técnica e da reprodução de massas com o sestro sedutor que atravessa difusamente a corrente subterrânea que vai do proto-lundu ao maxixe. Assim, o estilo de titulação das polcas, que traz ao mesmo tempo a desenvoltura das relações de mercado e a meiguice vivaz de um indiscernível *ethos* e/ou *pathos* popular brasileiro, imprime seu tom a tudo, prometendo açambarcar agora todas as dimensões da vida e os próprios gêneros da música erudita (fantasia, variações, sonata), atraídos para a sua órbita numa paródica imbricação dos níveis e dos gêneros. Se seguimos Sandroni, considerando o diálogo dos títulos, entre outras coisas, como um processo de afirmação e confirmação do gênero no Brasil, podemos dizer que a crônica de Machado encena uma polquização geral do mundo, engolfando consigo todos os conteúdos e as formas, todos os gêneros musicais populares e eruditos.

Acompanha tudo isso uma curiosidade intrigante e sintomática: o tema do “chefe de polícia” que faz vistas grossas ao jogo ilícito, um entre os assuntos glosados na crônica, sob as formas da “fantasia em lá menor” e das “variações”, será justamente o clás-

14 Ibidem, p. 76.

sico mote de “Pelo telefone”, de 1917, da autoria de Donga, tido como o primeiro dos sambas consagrado na forma de mercadoria gravada (“O chefe da polícia / pelo telefone / manda me avisar / que na Carioca / tem uma roleta / para se jogar”)¹⁵

Trata-se, pois, de um caldo de cultura que tem, além de seu inequívoco sabor, implicações múltiplas e relações profundas com a cultura urbana que engendrará a moderna música popular brasileira. Ao lado disso, o mundo em que proliferam as polcas, serelepe e livremente associativo, capaz de incorporar qualquer matéria à sua lógica vivaz, tocando alegre e irresponsavelmente no nervo agudo e fortuito das coisas, corresponde, de certa forma, ao próprio universo da crônica, no qual o escritor se permite borboletear entre as notícias internacionais e um novo remédio para os calos, entre uma grave pendenga eleitoral, um incidente na rua do Ouvidor, uma frase ouvida no bonde ou a paz dos cemitérios. Assim como transitar entre o governo, a oposição, o chefe de polícia, o jogo e o queijo de Minas, deixando suspensa uma reticência irônica sobre tudo isso.¹⁶

A crônica é a polca da literatura, assim como “a musa da crônica, vária e leve” não está muito distante da musa da polca, “fácil e graciosa”. Ainda que não planejadamente, Machado de Assis ensaiou nas crônicas o assunto de “Um homem célebre” Ensaiou não só o assunto, mas também o tom, injetando muito da polca da crônica na peça camerística que é o conto, ao modo de um “concerto para violoncelo e machete” Comparando o melodrama de “O machete” com a crônica de *O Cruzeiro*, textos da mesma época, confirmamos o fato, conhecido, de que Machado já exercitava na crônica, em 1878, um desembaraço irônico-paródico que estava longe de praticar na ficção, embora o fizesse em alguns contos, como “A chinela turca”, “Uma visita de Alcebíades” e “Na arca”, recolhidos em *Papéis avulsos*, ao contrário

15 Esta é a versão anônima e “oficiosa” que se difundiu paralelamente à versão oficial, gravada pelo cantor Baiano, e que dizia: “O chefe da folia / Pelo telefone / Manda me avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar”. Para a contextualização geral do “imbroglio” de “Pelo telefone”, ver SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 118-30.

16 Roberto Schwarz sugere, em entrevista para a série “Obra aberta”, da TV PUC, que o gênero crônica oferece a Machado, já na década de 1870, a perspectiva de trabalhar com os dados de uma nova realidade, tanto corriqueira quanto mundial, que se oferece ao sujeito como mercado, conferindo-lhe o desprazer inédito de um consumidor universal.

de “O machete”, que não foi republicado.¹⁷ Pode-se dizer também que injetou, mortiferamente, o mesmo veneno-remédio na sinfonia burlesca de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Voltemos às particularidades de “Um homem célebre”. Na invenção dos títulos das obras de Pestana, Machado tira partido desse caldo de cultura que estamos tentando caracterizar, divertindo-se com nomes de polcas também eles “empapados de melosidade e besteira”, conforme definiu Mário de Andrade essa tendência inconfundível na música popular brasileira, num artigo sobre Ernesto Nazareth.¹⁸ De fato, “Não bula comigo, nhonhô”, “A lei de 28 de setembro” ou “Candongas não fazem festa”, em substituição a “Pingos de sol”, assim como “Senhora dona, guarde o seu ba-laió”, ou ainda “Bravos à eleição direta!”, todas do repertório de Pestana, participam do mesmo festival de “argúcia, pernosticidade, meiguice e humorismo” que encontramos em “Cruz, perigo!!”, “Não caio noutra”, ou “Gentes, e o imposto pegou?”, de Ernesto Nazareth. Ou de rompantes cívicos como o da polca “Passagem do Humaitá”, registrada por Carlos Sandroni e alusiva a um episódio da Guerra do Paraguai, trazendo como subtítulo: “oferecida ao bravo oficial da Armada brasileira”¹⁹

Mário de Andrade viu na parte humorada dessa tendência um “tesouro verdadeiro” e único: “só neles [os títulos musicais] possuímos um curioso padrão lírico da nacionalidade”. E segue: “Basta compulsar um repertório de tangos argentinos, de valsas e cantigas francesas e italianas, de fados, de *lieder*, mesmo de *rag-times*, e depois um catálogo de maxixes, pra ver como o sentimento, a pieguice e a vivacidade de espírito colaboram na titulação indígena” Títulos como “Quis debalde varrer-te da memória”, “Iaiá, você quer morrer” “Não se me dá que outros gozem”, “Ao céu pedi uma estrela”, “O angu do Barão”, “A mulher é um diabo de saias” “Quem comeu do boi”, “Amor tem fogo”, “O Bota-abaixo” “Assim é que é” “Ai, Joaquina”, “Pisando em ovos”, “Tem roupa na corda”, “Foi atrás da bananeira”, elencados por Mário como exemplos

17 Hélio Guimarães comenta a incidência de observações críticas sobre as “antecipações” da crônica machadiana em John Gledson, Roberto Schwarz e Lúcia Granja, na introdução de seu estudo sobre “o romance machadiano e o público de literatura no século XIX”. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano no século XIX*. Campinas, 2001, 2 v. Tese (Doutorado)–HEL/Unicamp, p. 10-1.

18 ANDRADE, Mário de. “Ernesto Nazareth”. In: *Música, doce música*. São Paulo: Martins, [1963], p. 127

19 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 77.

entre muitos, “nada têm a ver com as músicas que titulam”; em vez disso, “são manifestações livres de espírito, de carinho, de sensualidade, e por vezes dessa vontade de falar bobagens metafóricas [...], costume tão inconfessavelmente nacional”²⁰

“Pusemos-lhe a melhor graça / No título que é dengoso, / Já requebro, já chalaça, / Ou lépido ou langoso”, dizia a crônica de 1887. Em “Um homem célebre” essa tendência aos títulos chistosos dá sinais de um clima sestroso de gratuidade e sedução que acompanha o flagrante amaxixamento da polca, pondo-a em contato com o substrato mais arcaico do lundu. Mas é também, como veremos em detalhe, um campo fértil para a manipulação dos editores, que, pondo-se no lugar do compositor, escolhem títulos oportunistas para o momento político e a moda, interessados naquilo que, mesmo não querendo dizer nada, “populariza-se logo”; empresta sua cadência galopante e entrópica à dança inócua da política nacional, que gira em falso sobre oposições que não produzem diferença; compõe uma rede velada de cifras alusivas a circunstâncias históricas envolvendo a Lei do Ventre Livre e as idas e vindas da Abolição. Temos, assim, um fenômeno musical popular e urbano que ganha um espaço real e também simbólico: a “polca” é um índice de modos de modernização à brasileira, decantando uma certa malícia inocente, galhofeira e às vezes pomposa, no limite de uma gratuidade aliciante e de um “pouco-se-me-dá” para a inteligibilidade estreita, que combina com a nova realidade do mercado em que tudo se mistura como notícia, publicidade e produto, num alegreto vivaz que afronta a seriedade das formas cultas e clássicas.

Assim também, a musa da crônica, “vária e leve”, é chamada a descalçar, numa outra oportunidade, as “grossas botas” dos assuntos administrativos e políticos, calçar sapatinhos de cetim e dançar, dançar, dançar na pontinha dos pés, “como as bailarinas de teatro”.²¹ Mas, poderíamos considerar, o balé que Machado pratica nas suas crônicas, como essa em que ele suspende repentinamente o teatro da vida pública para revelar-lhe o fundo falso e giratório, não é somente “a morte do cisne”. convenhamos, nem a “morte da bezerra” — ele parece mais com aquela “dança de cisne e de cabrita” com que define a da mulher que dança maxixes em “Terpsícore” (de que fa-

20 ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 126-7.

21 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Crônica 78 — 15 de outubro de 1893” In: *A Semana* (Introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Hucitec, 1996, p. 316.

laremos adiante). Pois, insisto, os bastidores do sucesso das polcas amaxixadas falam de um recalçado — a música de escravos —, que assoma sedutoramente, através delas, às portas da música popular urbana em vias de constituição.

A consciência explícita da transformação da polca, isto é, da apropriação do momentoso gênero de música de dança européia e sua conversão a padrões brasileiros, vem formulada com todas as letras na já citada crônica de janeiro de 1887, sestrosamente publicada em versos na “Gazeta de Holanda” (ou “Gazette de Hollande”) sob a rubrica “*Voilà ce que l’on dit de moi*”. O texto começa considerando, justamente, a mudança que sofrem, no Brasil, os objetos importados que se transformam em coisas “mui nossas”:

Coisas que cá nos trouxeram
De outros remotos lugares,
Tão facilmente se deram
Com a terra e com os ares,

Que foram logo mui nossas
Como é nosso o Corcovado
Como são nossas as roças,
Como é nosso o bom-bocado.²²

Esse começo não deixa de lembrar, curiosamente, a cadência do famoso samba de Noel Rosa, “Coisas nossas” (1932), onde se faz uma lista irônica de traços brasileiros que se imprimem em gestos, hábitos, situações, objetos, convergindo para o clássico refrão: “o samba, a prontidão e outras bossas / são nossas coisas / são coisas nossas”. Na crônica de Machado de Assis é a polca em mutação que ocupará o lugar central entre as “coisas [...] nossas”, investida dessa capacidade plástica, anotada não sem ironia, que a cultura nacional parece ter — a de transformar o elemento cultural estrangeiro em natureza, alinhando-o nessa série resvaladiça que vai do Corcovado ao bom-bocado, passando pelas roças. Antes de chegar à polca, faz-se uma defesa humorada da capacidade brasileira de adaptação criativa, a não se confundir com imitação:

22 Ver nota 10, p. 321-5.

Dizem até que, não tendo
Firme a personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto e malo, na verdade.

Que é obra daquela musa
De imitação, que nos guia,
Muita vez nos recusa
Toda a original porfia.

Ao que eu contesto, porquanto
A tudo damos um cunho
Local, nosso; e a cada canto
Acho disso testemunho.

Como se vê, ainda que em tom jocoso, consonante com o universo próprio da polca, mas com um horizonte crítico a verificar, afirma-se a musa-guia da versatilidade brasileira como sendo não a imitação mas a originalidade — poderíamos usar novamente aqui a palavra congenialidade —, a “original porfia” a imprimir um cunho próprio a cada coisa importada e tornada “mui nossa” — fenômeno negado por alguns mas a ser confirmado no desenvolvimento da crônica. Descartando, em primeira instância, as novidades da moda e suas mercadorias mais imediatas (“Já não falo do quiosque / Onde um rapagão barbado / Vive [...] no meio de um enxame / [...] de cigarros, / Fósforos, [...] / Parati para os pigarros // Café, charutos, bilhetes [...] / E outras muitas coisas boas”), a crônica aponta, na polca, a necessidade de encarar a importação cultural sob um crivo diverso.

Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,
Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Até discute ou memora
Coisas velhas e intrincadas.

Chegamos então àquela estrofe já citada: “Pusemo-lhes a melhor graça, / No título que é dengoso, / Já requebro, já chalaça, / Ou lépido ou langoso”. Mais adiante se dirá: “É simples, quatro compassos, / E muito saracoteio, / Cinturas presas nos braços, / Gravas cheirando a seio”. Entre todas essas palavras — graça, dengo, chalaça, lepeidez e langor —, que remetem a uma atmosfera de amolengamento e negaceio, já reconhecível na recepção que acompanhava a modinha e o lundu no século XVIII, destaco aqui *requebro* e *saracoteio*: são indicações mais específicas de um procedimento rítmico que, aplicado à polca, sugere a sua sincopação, isto é, a acentuação em pontos deslocados do tempo, fora dos lugares tônicos do compasso binário, fixados no padrão importado de origem. Essas acentuações deslocadas levam a dança a balançar como se estivesse entre dois pontos de referência acentual, dois pulsos simultâneos e defasados, criando-se entre eles frações de vazio que o corpo tende a ocupar com seus meneios.

Mário de Andrade dizia que a rítmica brasileira resulta da conjugação original da quadratura métrica regular, característica da música européia, que procede pela *subdivisão* do compasso, com uma rítmica fraseológica baseada em irregularidades internas e que procede pela *adição* indeterminada de tempos, como a das músicas africanas e indígenas.²³ Podemos ver essa solução de compromisso entre dois universos rítmicos opostos como homóloga da “dialética da malandragem” que Antonio Candido depreendeu da construção de *Memórias de um sargento de milícias*: trata-se de uma rítmica que se baseia na oscilação constante entre uma ordem e sua contra-ordem acentual, sustentadas no mesmo movimento. Decanta-se, com isso, no plano técnico da construção rítmica, uma espécie de negaceio estrutural, inteiramente isomórfico em relação àquele mundo de títulos chistosos que comentamos, cheio de acenos e recuos, de promessas em aberto, de objetos chamativos e escapadiços, conduzido numa cadência aliciante.

23 Ver em especial páginas 29-39 em ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, [1962].

Carlos Sandroni contribui também para avançar o entendimento dessa questão, inspirado na etnomusicologia africanista. Segundo ele, a rítmica permeada de deslocamentos acentuais, que remonta, no Brasil, ao lundu, e se consagra modernamente no maxixe e no samba, reconhecendo-se nas mais variadas regiões da música popular, foi tradicionalmente pensada por meio do conceito de síncopa: a já mencionada acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso. Essa concepção padeceria, no entanto, do defeito de ser pensada segundo o ponto de vista da música européia, pois reduz os processos rítmicos — ditos sincopantes — a um desvio da norma do compasso, isto é, a uma espécie de exceção insistente, que se torna, no entanto, paradoxalmente, a regra definidora da música popular brasileira. O assunto ganharia então, segundo Sandroni, em ser pensado diretamente segundo a lógica rítmica conatural às músicas africanas, que não se baseia na medida regular do compasso, que não subdivide o tempo em células regulares, mas o produz por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contra-tempo, que entram continuamente em fase e defasagem. Essa combinação de paridade com imparidade rítmica, em que o deslocamento e a defasagem constituem-se em dado inerente à pulsação musical, e em fundamento da sua temporalidade, resulta naquilo que Sandroni chama *contrametricidade*. Já a tradição européia teria sua rítmica baseada não na composição acirrada e simultânea de motivos pares e ímpares produzindo fases e defasagens, mas na subdivisão e replicação de células regulares, ora binárias, ora ternárias. O seu fundamento é, segundo Sandroni, a *cometricidade*.²⁴

No nosso caso, o frisson da polca *strictu senso*, isto é, da polca originária da Boêmia, que se espalhou pela Europa e pelo mundo na década de 40 do século XIX, é ligado ao movimento rápido das semicolcheias, que subdivide os dois tempos do compasso, sem questionar no entanto a primazia dos balizas acentuais que sustentam a binaridade. Podemos dizer que ela submete o tempo a uma redundância de princípio: subdivide binariamente o compasso binário, fazendo com que as acentuações coincidam sempre com os tempos fortes. Destacando e afirmando de maneira unívoca a acentuação sobre os dois tempos do compasso, como acontece também no gênero marcha, a polca européia é, na verdade, uma marcha puladinha — inteiramente cométrica.

24 Ver SANDRONI, Carlos. Op. cit., p. 19-37.

Já a polca amaxixada consistiria, diferentemente, numa estrutura de tempos e contratempos em que a pulsação regular do compasso binário, com sua acentuação principal no primeiro tempo e acentuação secundária no segundo, sofre a interferência de acentuações que confirmam e deslocam as balizas mestras do compasso. A paridade binária do compasso é defasada por esquemas de imparidade internos, tendo como resultado o fato de que acentos fortes — tônicos — recaem sobre lugares átonos do compasso (o que chamamos de segunda e quarta semicolcheias). Essa espécie de ambivalência rítmica, ou de oscilação estruturante dos pontos de referência da tonicidade, demanda do ouvinte envolvido um movimento de balanço, o meneio corporal característico e *contramétrico*.

A mudança não é apenas uma questão de nuance. A quadratura da música européia dá lugar a uma outra lógica, ou uma outra clave rítmica, na qual está envolvida uma decisiva interferência africanizante. Ou, melhor dizendo, e voltando a Mário de Andrade, instaura-se uma dialética entre duas ordens acentuais simultâneas, que a rítmica afro-européia brasileira sustenta no limite: a do compasso binário, que a contrametricidade tensiona, e a da adição combinada de células pares e ímpares, que se abrigam e se subdividem, no entanto, no interior do compasso.

As primeiras peças, precocemente geniais, de Ernesto Nazareth, publicadas justamente no período que antecede a escrita de “Um homem célebre”, guardam o nó e o xis do problema. Em “Cruz, perigo!!” (1879), por exemplo, um acompanhamento típico de polca européia, na mão esquerda, convive com um motivo amaxixado, baseado em síncopas rebatidas em oitavas, na mão direita; na segunda parte, a melodia, acéfala na primeira semicolcheia do compasso, valoriza deslocadamente a segunda semicolcheia e sugere o vezo sincopado e inconfundível do maxixe. Em “Os teus olhos cativam” (1883) ocorre a seu modo a mesma coisa: os dois gêneros, com seus perfis característicos, — a polca e o maxixe —, se superpõem na mão direita e na mão esquerda como num palimpsesto em que pudéssemos flagrar o momento diacrônico da passagem de um gênero ao outro, que então se dava, ao mesmo tempo em que a radiografia sincrônica do processo que lhe subjaz.

Na cena de abertura de “Um homem célebre”, em que Pestana anima ao piano o sarau da “boa e patusca” viúva Camargo, ele é convidado a tocar uma quadrilha — peça de salão em moldes importados, comportados e cométricos —, que cumpre sua função sem maiores conseqüências. Instado, em seguida, a executar sua recen-

te polca “Não bula comigo, nhonhô”, o efeito, mesmo a contragosto do pianista compositor, é completamente outro: “Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda”. A “alegria nova” e o “saracoteio”, que comparece novamente aqui, indicam não só a receptividade ao talento individual do já célebre Pestana, mas a emergência do gênero novo e seu caráter sincopante, amaxiado e sub-repticiamente africanizado.

A euforia estará ligada ainda ao isomorfismo entre o ritmo e a decantação do negaceio, destilada no título: “Não bula comigo, nhonhô” indica uma polca-lundu característica, remetendo à sugestão tradicional do assédio sexual de escravas pelos senhores, recorrente em peças musicais do gênero desde o século XVIII. Sandroni registra um “Sossega, nhonhô”, e Machado, na crônica de 1887, vai mais fundo na violência latente da relação, com o já citado “Tire as patas, nhonhô!”. Luiz Felipe de Alencastro refere-se a uma aplaudida ária, do gênero das que se executavam no intervalo de peças teatrais e operetas na primeira metade do século XIX, que atesta “sem complexos o grotesco do sadismo escravocrata”, com o título “Meu ioiô você me mata”²⁵ Para fazer justiça à complexidade do assunto, no entanto, é preciso ver que o negaceio tem, por definição, faces reversíveis, tal como registradas por Machado, com “Ai, não me pegue, que morro”, “Nhonhô, seja menos seco!”, “Você me adora?”, “Olhe, eu corro”, “Que graça!” “Caia no beco!”. Esse vai e vem de atração e esquiva, em que se combinam violência e sedução, estão no complexo inconsciente da mestiçagem, da qual os títulos das polcas e lundus são, a seu modo, cifras, associados, não sem efeito, a uma rítmica sincopante, métrica e contramétrica.

Machado trabalha esse substrato coberto de tabu — um tabu sócio-cultural, político, econômico, racial, sexual, existencial, cujo cerne persistente é difícil de deslindar até hoje, e que a antropologia politicamente correta, tratando-o de maneira unívoca, só faz confirmar e recobrir. Ademais, a subjetivação do mulato permanece como dimensão virgem na literatura brasileira do tempo, encontrando sua primeira expressão, posterior, em Lima Barreto. O tratamento pitoresco do escandaloso *O mu-*

25 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: *História da vida privada no Brasil — Império: a corte e a modernidade nacional* (Coleção dirigida por Fernando A. Novais — Volume organizado por Luiz Felipe de Alencastro). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 51.

lato, de Aluizio Azevedo, publicado ao mesmo tempo em que *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é um sintoma tanto da emergência do assunto quanto da dificuldade de tratá-lo por dentro. Machado administra, pois, um tabu social e pessoal, cercando de silêncio, como sabemos, a sua condição de mulato. Mas enfrenta aqui, e a seu modo, esse fundo problemático, com seus instrumentos de escritor. Pestana também com os seus: quando se descreve o seu processo compositivo em ação, vemos um artista extraíndo operosa e prazerosamente relações novas dos sons brutos, e estabelecendo ligações entre os elementos que têm no “meneio” a sua mediação decisiva. “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, meneiando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo”. Aqui, a intenção compositiva não se distingue nem se separa da expressão pessoal: formatividade e *pathos* subjetivo ressoam um *ethos* coletivo, falando por si e sanando por um momento aquela cisão irreparável que atormenta o Pestana enquanto compositor clássico.

Em suma, falando de um fenômeno cuja nomeação se resolve e não se resolve pela rubrica da polca, o texto machadiano conduz o assunto no limite entre o que se diz dizendo e o que se diz secretando subentendidos, num grau de implicação que tentaremos avaliar. O conto trabalha ele mesmo por uma espécie de negaceio secreto.

O piano A primeira cena de “Um homem célebre” é a do sarau na casa da viúva Camargo, onde somos lançados, de imediato, diante da visão do sucesso de Pestana, tipificado no efeito dançante de sua polca, na animação “patusca” da anfitriã contratante, e na admiração de Sinhazinha Mota, que se vê, incrédula, diante do compositor cuja fama já ganha as ruas. A abertura, *in media res* (“— Ah! o senhor é que é o Pestana?”), recorta de imediato o contexto da celebridade momentosa, da qual só destoa o próprio compositor, dando sinais de uma contrariedade que se esclarecerá na seqüência, na forma de uma reversão inesperada. Pois, fugindo assim que pode do sucesso opressivo, e escapando dos ecos persecutórios de si mesmo que se ouvem pelas janelas das casas e nos assobios das ruas, Pestana se retira para a sala onde convive com os clássicos, cujos retratos estão “postos ali como santos de uma igreja” Entre eles, “o piano era o altar”, e “o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven”

O drama do compositor que recusa o aplauso consagrador da média, como um anti-medalhão que se exige vôos mais altos, condensa-se em dois espaços contrapostos, o do salão onde se dá o “sarau íntimo” mas trepidante, com suas vinte pessoas, e o da sala íntima e retirada, unguida de uma aura religiosa. Nos dois casos, seja como galvanizador da dança da moda, seja como o altar do templo laico onde se cultua solitariamente a arte, o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema.

Segundo Luiz Felipe de Alencastro, o piano é a “mercadoria-fetichê” da fase econômica que se inicia em 1850, com o fim oficial do tráfico negreiro, tendo como símbolo “a maioria efetiva de d. Pedro II”, e como perspectiva o “fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira”, completada pela imigração modernizante e ocidentalizante dos “novos europeus”. Levas de pianos ingleses e franceses “de todos os feitios”, disputando entre si o primado da resistência “ao variável clima do Brasil”, feitos “objeto de desejo dos lares patriarcais” e espalhando-se por casarões urbanos e rincões rurais, levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia sobrepor-se à existência destes, constituem-se em promotores de status e ícones dos novos tempos em que o Império prometia “dançar ao som de outras músicas”. Assim, “comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incomum e inauguravam — no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas — o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo”²⁶

Tal como representado por Machado, o serão e baile da viúva Camargo, em 1875, participa vivamente dessas condições descritas. Elas supõem mudanças significativas e profundas nas condições de produção musical, que aparecem a uma nova luz: é “o piano que substitui a viola, a composição de autor — comercializada sob a forma de partitura — que substitui o refrão tradicional ou anônimo, as novas modas internacionais que se manifestam”²⁷ Em correspondência com isso, danças populares tradicionais de par separado ou grupos em roda, ligadas a remotas práticas coloniais, como os lundus e as umbigadas, dão lugar à dança de salão com o par enla-

26 Ibidem, p. 46-7.

27 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 83.

çado, especificamente urbana e moderna, da qual a polca timbra por ser a introduzida. As primeiras polcas de Nazareth foram editadas, num exemplo sintomático, pela viúva Canongia, que comercializava partituras, água mineral e leite condensado: vendidas de porta em porta por escravos, as partituras incorporavam-se aos itens domésticos. Ponha-se junto o papel de parede importado, com seus “ornamentos, desenhos e cores da moda”, e muda-se radicalmente o aspecto visual e sonoro do interior acanhado “das residências imperiais”²⁸

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial, onde entretém as moças confinadas ao espaço da casa. Além disso, dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriadora 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. Segundo o indefectível testemunho estrangeiro, no caso o de um observador francês da cidade do Rio de Janeiro, chamada também por Araújo Porto Alegre, em 1856, de “cidade dos pianos”, há um teatro lírico, as “ruas são iluminadas a gás e há um piano em cada casa. É verdade que esse teatro está situado no meio de uma praça infecta [...] que as ruas, sem passeios, são mal calçadas de pedra bruta, e que afinal, nos tais pianos [...] não se tocam senão músicas de dança, romanças e polcas”²⁹

A introdução galopante da moda do piano no Brasil não configura, obviamente, um campo dos mais propícios para o exercício das agruras progressivas da sonata, com seus desenvolvimentos complexos; as especificidades formais e a consciência dos parâmetros sonoros, investidas nas variações; as texturas intrincadas e a estetização dos problemas técnicos, tal como se colocam nalgumas coleções de estudos para piano; a reserva e a densidade tantas vezes atingida pela música de câmara, e mesmo as exigências do puro virtuosismo instrumental. Ela suscitava, em vez disso, a projeção de um espaço de convivência e relação ameno, ilustrativo, decorativo, sentimental e dançante, cuja discrepância com as dimensões da

28 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op.cit., p. 47.

29 Ibidem, p. 48-9.

tradição musical européia de concerto é análoga, certamente, à discrepância entre as dimensões problemáticas atingidas pelo romance europeu no século XIX e a escala reduzida do que se convencionou chamar o “tamanho fluminense” — expressão de José de Alencar para o marasmo imperial periférico e escravista.

É claro que há uma vida musical de concerto no Brasil do Segundo Império (embora vivendo um certo interregno entre a geração de Carlos Gomes, de Leopoldo Miguez e a dos jovens Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Braga), com a apresentação de óperas e a vinda de virtuosos estrangeiros, como Gottschalk, que compôs a famosa “Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro”. O Clube Beethoven, associação musical fundada em 1882, conferindo uma aura concertística mais ambiciosa aos últimos anos da Monarquia, vigorou até 1889, promovendo concertos de câmara e sinfônicos, palestras (dadas, entre outros, pelos beletristas Rui Barbosa e Afonso Celso, e pelo “parlamentar” Antonio Ferreira Viana), e mantendo ao mesmo tempo uma biblioteca dirigida por Machado de Assis. “Um homem célebre” foi escrito, a propósito, durante a vigência do Clube Beethoven, o que oferece uma contraface interessante ao fato de o compositor alemão figurar como o “evangelho” de Pestana: ele é, ao mesmo tempo, o ideal do compositor de polcas e o vulto honorável consagrado pela elite imperial, além de ser objeto privilegiado da atenção do amante de música Machado de Assis. 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 dentro de si mesmo, Machado de Assis assinala de maneira viva, como figura, a polarização desnivelada a que está sujeita a vida musical brasileira como um todo.

Pestana está aí, em primeira instância, no lugar da ponte impossível entre a quadrilha de salão e a sonata de Beethoven que o espera aberta sobre o piano — ele mesmo a encarnação da incongruência entre a música de peso e a música mais que ligeira, cujas léguas de distância o mundo brasileiro parece transformar em anos-luz, quando não as dissolve nos salões. Mas, ao mesmo tempo em que se marca essa distância abissal, Pestana faz a ligação secreta entre uma coisa e outra, detendo, mesmo que sem saber, a chave de um pianismo requintado que trabalha instintivamente sobre os materiais e sobre a incongruência que lhe é dada. Não é impertinente considerar que a própria incapacidade de compor — quando isto significa

transpor um estilo que não corresponde à experiência profunda — não deixa de ser uma qualidade e o índice de uma relação não falsificada com a arte: fácil seria uma versão edulcorada e kitsch — um pastiche dos clássicos —, o que não vinga no horizonte do nosso Pestana. O seu inefável noturno “Ave, Maria”, por exemplo, sucumbe ao teste do plágio, e é imediatamente descartado. Convenhamos, aliás, que a grandeza também pode ser medida pelo tamanho de um fracasso — com o seu, Pestana escapa com altiva dignidade à condição do reles diluidor.

A permeabilidade entre diferentes mundos musicais é, por outro lado, o traço definidor da formação musical brasileira, segundo Lorenzo Mammì:

Numa sociedade pouco diferenciada como 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 surgiu 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.³⁰

Os programas musicais de saraus e recitais, de que se tem notícia, são geralmente ecléticos e misturados. O próprio Inácio Ramos, nosso conhecido de “O machete”, ganha a vida, como vimos, tocando “ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja”, ao mesmo tempo em que se aprofunda no violoncelo. Pestana é, portanto, a versão extremada de um dado constitutivo e extensivo da cultura musical brasileira, que ganha, nele, um acabamento radical pela exposição flagrante dos opostos — tensionados e carregados de interrogação.

O padre pai Na casa em que respira, com alívio, a atmosfera silenciosa da noite propícia às aventuras musicais profundas — “casa velha, escada velha, um preto velho que o servia” — Pestana cerca-se ao piano, como já vimos, de uma galeria de retratos de músicos, religiosamente entronizados. “Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, to-

30 MAMMI, Lorenzo. “Prefácio”. In: *Cancioneiro Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music / Casa da Palavra, 2000, p. 16.

dos mal encaixilhados e de diferente tamanho”: os nomes desse panteão compõem um cânone estético envolvido ironicamente, pela ótica narrativa, numa aura de canonização sacral. Todos incorporados, no entanto, dados os índices de informalidade, a uma relação sugestiva de convivência, mais do que de veneração abstrata. Tanto mais que um entre eles, o único brasileiro, figura como um padre compositor, que permanece anônimo para o leitor, e cuja ascendência pessoal direta sobre Pestana paira, conforme veremos, como uma incógnita decisiva.

Quando exercita ao piano a aproximação ao momento de compor, “desvairado ou absorto”, entre ansiosas xícaras de café, movimentos até a janela e trechos executados “com a alma alhures”, a fonte musical em que Pestana bebe é nada menos do que a do classicismo vienense e o núcleo denso da forma-sonata: Beethoven, tocado “com grande perfeição” diga-se de passagem, e acompanhado, numa linha cheia de conseqüência, por seus predecessores diretos, Haydn e Mozart.

Logo antes disso o escravo, que acende o gás da sala e traz o café, é senhorialmente destrutado pelo aspirante à grande arte, que o despacha, sequioso pelo usufruto da solidão: temos, na cena, uma primeira pontuação, em nota realista de passagem, da convivência entre o cultivo ambicioso da grande arte burguesa e o escravismo cotidiano, relação que guarda, no entanto, como veremos, camadas mais profundas e de múltiplas conseqüências.

O contexto musical é nada casual ou indefinido: as escolhas de Pestana, longe de namorar um romantismo ralo de salão, convergem na prática para a grande tradição clássica-romântica. O repertório, embora sugerido com naturalidade, é paradigmático. Por isso mesmo, também, ganha peso inequívoco a referência àquele único brasileiro entre os retratos de músicos que pendem da parede, em meio ao rol dos europeus ilustres, e que não por acaso merece ser tratado à parte:

Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro. Compusera alguns motetes o padre, era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

O padre anônimo mostra aqui um valor formativo comparável àquele que já vimos consignado, em “O machete”, na relação de Inácio Ramos com o pai, também ligado à música sacra: embora em dimensões materiais diferentes, porque se trata agora de um verdadeiro cabedal, é ele que passa o seu patrimônio de conhecimentos, posses e motivações ao jovem músico. Mas, como em todos os outros aspectos, essa relação complica-se, definitivamente, em “Um homem célebre”. Porque, nesse caso, o padre não é um humilde músico de igreja mas está posto na posição de índice das aspirações brasileiras à música de concerto, e a alusão à paternidade é esquiva, objeto de “bocas vadias” com as quais o narrador não se compromete e negaceia ironicamente, dizendo sem dizer e deixando o não-dito pelo dito. Indecisa entre o biológico e o simbólico, entre o sacro e o profano, entre a religião e a quebra do celibato, e barrada por um recalque que o narrador glosa ambiguamente, a questão da paternidade é inseparável, aqui, do drama artístico e existencial de Pestana.

Ao referir-se, em outro momento, às qualidades inerentes à polca do compositor, o narrador insiste no mesmo *leitmotiv* da relação entre a criação musical e a transmissão biológica: “[...] na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação”. Está em jogo, na verdade, um cabedal genético-cultural incontornável, investido de maneira dúbia na dimensão simbólica da paternidade: quando reza por música a sua missa noturna, Pestana busca sair-se dela como o pai de uma obra clássica, e filho, por sua vez, do grande tesouro paradigmático de nomes ilustres entre os quais alinha, com discreto mas inequívoco destaque, o padre-pai.

Em seu rito composicional, Pestana tenta sacramentar essa linha de filiação e paternidade que o faria imortal através da obra criada, extraindo do nome-do-pai, ou do padre — que não pode ser dito —, o sacramento que ele mesmo tem, no entanto, que officiar. “Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado”: o batismo, sacramento que consagraria nele o filho, é falhado. Logo adiante, tentará o casamento, o sacramento que consagraria nele o pai, unindo-se em núpcias espirituais à frágil Maria, viúva de vinte e sete anos, “boa cantora e tísica”, recebendo-a como “a esposa espiritual do seu gênio”. O arrazoado que acompanha a decisão marca mais uma volta do *leitmotiv* da criação musical como paternidade: “O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas”

Cheio dessa esperança, e entoando o seu cântico dos cânticos particular — “Maria, [...] dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias” — desemboca num fragoroso lapso de memória, tomando como seu um noturno de Chopin, plagiado involuntariamente sob o título, grávido ainda de religiosidade, de “Ave, Maria”

Do primeiro desastre, o do mergulho no Jordão que não batiza, Pestana sai-se como um autêntico “Fausto suburbano”, como já foi chamado, pensando livrar-se das polcas por meio de uma espécie de pacto mefistofélico pela culatra: “- As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se”. A frase que segue é um assombro da ironia: “Mas as polcas não quizeram ir tão fundo”. Desejante desesperado da verticalidade, divina ou diabólica que fosse, desde que elevada ou profunda (“interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo”), Pestana recebe de volta a platitude serelepe e sem saída da polca, com sua irrequieta intranscendência: o seu inferno é horizontal, e a horizontalidade dissipa até mesmo os infernos. Do outro desastre, o do casamento espiritual falhado que lhe apresenta um filho que não é seu, porque plagiado, nascido “daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições”, Pestana parte para o suicídio, igualmente abortado, com o qual pretendia matar a polca no próprio nascedouro: “Para que lutar? [...] Vou com as polcas... Viva a polca!”

Os motivos religiosos, sacramentais, que cercam a criação musical erudita em “Um homem célebre”, apontam todos de volta, em seu fracasso, ao mesmo ponto de origem: o padre-pai, que está e que falta, que acena para as alturas da música elevada e sublime mas que secreta, como pretendo mostrar, os eflúvios que proliferam em polcas amaxiadas. O patrimônio genético-musical de Pestana — se se pode dizer assim — não vem diretamente de Gluck e Schumann, mas envolve esse intrigante suposto pai que paira como enigma, e cujo alinhamento entre os vultos europeus não se dá sem sustos.

É inevitável lembrar, então, que a figura de um padre compositor de música sacra, e às vezes profana, capaz de transitar entre o moteto e a modinha, tem um valor indiscutível de paradigma na formação da música erudita brasileira: sem pretender sugerir, obviamente, qualquer referência do conto a personalidades reais, sabemos o quanto o lugar de pai da música erudita no Brasil, durante o século XIX, foi atribuído ao padre José Maurício Nunes Garcia, e tanto mais marcadamente pelo fato de que se desconhecia, a essa altura, a grande produção mineira do século XIX. Teve um papel decisivo na valorização da obra do grande compositor mulato a dedi-

cação de Afonso de Taunay, cujos resultados Machado conhecia bem. No contexto de “Um homem célebre”, a presença única de um brasileiro, figurado como um padre compositor posto entre os luminares da música europeia com seu retrato caprichado a óleo, guarda, ao lado de suas fortes ligações afetivas e obscuras com o próprio Pestana, um inequívoco caráter de representatividade, constituindo-se num tipo cultural cujo valor de ícone pode ser aferido de vários modos.

A figura do padre pai é conhecida na história colonial brasileira. Gilberto Freyre, no seu melhor estilo, é enfático a respeito. Sintomaticamente, o padre pai se associa, em primeira instância, à miscigenação, dado que “o intercurso sexual de brancos [...] inclusive eclesiásticos [...] com escravas negras e mulatas foi formidável”, ao mesmo tempo em que “talvez em nenhum país católico tenham até hoje os filhos ilegítimos, particularmente os de padre, recebido tratamento tão doce; ou crescido em circunstâncias tão favoráveis”³¹ A figura do padre pai, absorvida, certamente com a devida ou relativa ambigüidade, pela ordem familiar patriarcal, associa-se também à transmissão de valores letrados, já que o clero foi, segundo Caio Prado Jr., “durante a nossa fase colonial, a carreira intelectual por excelência, e a única de perspectivas amplas e gerais”, tornando-se a batina, muitas vezes, o escasso “refúgio da inteligência e cultura”³² A função sacerdotal conjugou-se não poucas vezes com a administração de famílias e proles informais, como meio que era de ascensão social e de educação relativamente aprimorada para rapazes de pendor às vezes mais intelectual que religioso, muitas vezes mulatos (“os mestiços são numerosos no clero brasileiro”, tendo a Igreja honrado “no Brasil sua tradição democrática, a maior força com que contou para a conquista espiritual do Ocidente” diz ainda Caio Prado), outras vezes como lugar de franca afirmação de “virtudes patriarcais”, que explicam a existência de “tanta família ilustre no Brasil fundada por padre ou cruzada com sacerdote; [...] tanto filho e neto de padre, notável nas letras, na política, na jurisprudência, na administração”, completa Gilberto Freyre.³³

O que temos aí, em rápidos traços, é uma verdadeira constelação sócio-cultural, nebulosa pela sua própria informalidade de base, mas reconhecível no modo como

31 FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 442-3.

32 PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 16ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 281.

33 FREYRE, Gilberto. *Op.cit.*, p. 444.

se conjugam nela, sintomaticamente, a figura do religioso e sua “fraca vocação para o ascetismo”, posto na posição de promotor ou produto da miscigenação, ao mesmo tempo em que beneficiário e transmissor dos valores da cultura letrada. Curiosamente, todos esses traços se encontram na figura ancestral do padre José Maurício, como veremos a seguir. Eles se encontram também em “Um homem célebre”, com a diferença de que Machado de Assis os dissimula, articulando-os em múltiplos níveis que vão da explicitude resvaladiça à filigrana cifrada.

Sobre o padre mulato José Maurício Nunes Garcia, justamente, autor de antífonas, ladainhas e te-déuns, sabe-se, por Mário de Andrade, que teve um filho, o doutor Nunes Garcia, médico, catedrático de Anatomia geral e descritiva, poeta, pintor, sócio do Instituto Histórico e Geográfico, autor de modinhas, tendo dedicado à memória do pai a coleção musical das “Mauricinas”, partituras “acompanhadas das respectivas poesias”, e sendo, segundo Sandroni, um dos compositores profissionais de lundus na segunda metade do século XIX.³⁴

O caso fala por si mesmo, em sua relação com “Um homem célebre”. O modelo genético-cultural no qual vigora a figura de Pestana é bastante peculiar e brasileiro: ele pertence ao mesmo mundo em que o pai totêmico da nossa música erudita pode compor a “Grande Missa em Fá Maior” e o filho, ao exaltá-lo, compor lundus; o mesmo filho que compõe lundus se constitui em homem de prol e medalhão, enquanto o pai é respeitabilíssimo padre. Não é à toa que igreja de Beethoven, no altar do piano, balance em polcas amaxixadas, e que o real de raiz, quanto à relação familiar, permaneça em segredo de polichinelo. Já a mulatice, e a música que a ela corresponde, permanecem como segredos que se debatem em níveis mais profundos, porque nelas está o próprio nó que liga os termos formalmente impermeáveis da estrutura social — senhor e escravo —, através do elo proliferante, óbvio e oculto, entre escravidão e sexualidade, que “inventa” social e culturalmente, no Brasil, o mulato.³⁵ Esse nó, diga-se, é ambivalência pura, por-

34 Ver Sandroni, Carlos. Op.cit., p. 56.

35 Sobre a originalidade do lugar sócio-econômico e cultural do mulato na formação brasileira, isto é, na colonização portuguesa tal como se deu no Brasil, diferentemente de como se deu na África, ver Luiz Felipe de Alencastro, “A invenção do mulato”, em *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 345-55.

que — mais além do senhor e da escrava, e, mais do que o homem livre branco — o mulato, na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo. Esse lugar é homólogo, por sua vez, àquele ocupado pelas músicas populares africanizantes, entre renegadas e sedutoras, índices irreprimíveis da vida brasileira, que se tornarão depois ícones festejados do Brasil moderno, e via privilegiada de sua simbolização.

O ensaio de Mário de Andrade, “Padre José Maurício”, em *Música, doce música*, merece longa citação aqui, tal é a sua familiaridade com o mundo implícito nos bastidores do conto machadiano. Vejamos a descrição da infância de José Maurício, segundo o autor de *Macunaíma*:

Filho de preto sabe cantar. No Rio a era das Modinhas estava se intensificando e um eco vago dos salões devia chegar até a rua da Vala (Uruguaiana) onde o mulatinho nascera. De resto as ruas ressoavam com os cantos dos escravos “seminus, aos grupos de dez a doze, movendo-se a compasso com os seus cantos, ou antes gritos, a carregar em grandes varais, cargas pesadas e todas as mercadorias do porto”. Esse canto devia ser impressionante porque vários cronistas se referem a ele, Foster, o príncipe de Wied, Luccock... E ainda as duas mulheres levavam José Maurício às festas de igreja, onde o pequeno rezava ainda mal convicto, distraído com as músicas então aplaudidas do brasileiro padre Manuel da Silva Rosa. Tudo isso de certo que influía muito no mulatinho extremamente musical, dotado de voz bonita e passando o tempo dos brinquedos a fazer violinhas de tábua e elásticos de botina.

Afinal arranjou uma viola de verdade e a tangeu, tangeu tanto, que acabou descobrindo por si o segredo das primeiras harmonias. Dedilhava as cordas e se punha cantando romances tradicionais. Logo a vizinhança toda se engraçou pelo menino e ele ia nas reuniões, cantar os casos do Bernal Francês, da Dona Iria e suspirar modinhas árcades. “Este menino precisa aprender música...” E as duas mulheres trabalhavam mais porque além das roupas, tinham que juntar os oitocentos réis mensais que pagavam a escola de música do mulato Salvador José. Aí José Maurício aprendeu teoria e dizem que violão.

Mesmo que em grande parte um exercício de especulação imaginária sobre o contexto em que terá crescido o compositor, a biografia mário-andradina de José Mau-

rício não deixa de ser um documento que nos remete à pouca diferenciação cultural e à mistura de fontes e níveis na vida musical do Rio de Janeiro no início do século XIX, com destaque para a presença do escravo na paisagem sonora da cidade. A propósito, a música e as artes plásticas, tidas como artesanais e mais próximas das funções puramente técnicas, são praticadas tendencialmente, no Brasil, na tradição colonial, por negros e mulatos, enquanto as belas letras, distantes do trabalho manual, são prerrogativa de brancos. Esse contexto formativo evocado por Mário de Andrade não será totalmente estranho, como se pode imaginar, ao lugar sócio-cultural do próprio Machado, com a diferença de que este torceu de certo modo a linha da destinação social corrente no Brasil ao se tornar, digamos, não mais um padre mulato, e músico, mas um escritor.

Um outro trecho do texto de Mário de Andrade nos interessa aqui, e, ao tratar da questão da paternidade em José Maurício, ganha mesmo um certo sabor machadiano, podendo ser lido quase que como uma explicitação despachada daquilo que o narrador de “Um homem célebre” desvela camufladamente:

Aliás também outro ano forte de comoções, fora pra José Mauricio, esse de 1808. As...limpezas públicas eram muito desleixadas e indecisas e o padre mestre dera um formidável escorregão nas calçadas pouco limpas do tempo. Em dezembro ficou pai. Não tenho nada com isso e o filho do padre e da “mula sem cabeça” tradicional, não seria um inútil para o Brasil. Formou-se médico; e o dr. Nunes Garcia foi além de catedrático de Anatomia geral e descritiva, escritor de obras científicas, como as “Lições de Antropotomia” e o “Nova forma de apreciar os ferimentos do peito com ofensa duvidosa nas entranhas”. E inda foi poeta e pintor. E foi, mais, sócio do Instituto Histórico e Geográfico. E finalmente compositor de modinhas.³⁶

Mário toma para si, não sem encenar certo negaceio e fingida reticência, algo do lugar daquelas “bocas vadias” com as quais o narrador de Machado finge nada ter a ver. Aliás, o “não tenho nada a ver com isso” é comum aos dois, implícito num e explícito noutro. Ambos estilizam certamente um costume de longa data, isto é, a fofoca imemorial que comenta, com certa malícia permissiva e disfarçado prazer, “o

36 ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*, p. 134-5.

filho do padre e da ‘mula sem cabeça tradicional’” (a violência da expressão diz por si mesma do lugar desqualificado da mãe), com saída edificante, porque acrescenta a cultura letrada — “não seria um inútil para o Brasil”, “era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço”

Um adendo. Numa crônica de 1884, em *Balas de estalo*, a constelação de que falamos, incluindo um divertido contraponto entre José Maurício Nunes Garcia e a polca, dava um outro sinal: Machado de Assis dizia que Taunay, em campanha eleitoral, ocupava-se, em vez disso, dos responsórios do Padre José Maurício, empenhado, como já vimos, em elevar a memória do compositor a seu merecido reconhecimento. Machado chama-o engraçadamente à realidade, exortando-o a assumir-se como político em campanha, que é, e a eleger-se para poder, afinal, dançar polca — que “também é música, e não é de padre”³⁷

O ventre livre Num pequeno texto sobre “Um homem célebre”, com o título de “Polcas para um Fausto suburbano”, Mário Curvello observa que o conto está coalhado de datas de aparência meramente factual mas sub-repticiamente significativas. O procedimento, já apontado outras vezes em Machado de Assis, especialmente por John Gledson, que lhe deu dimensões interpretativas de caráter amplo, emparelharia fatos narrados, de natureza local e pessoal, com episódios da história brasileira, através de datações disfarçadamente orquestradas. Tais ligações, de cunho críptico, mostram-se às vezes convincentes, depois de tiradas do suposto limbo em que se disfarçam, outras vezes podem parecer artificiosas, ou mesmo permanecer num estado de suspensão, talvez metodicamente construída pelo escritor, entre a alusão e o acaso. Não me parece, de todo modo, que seja um procedimento alegorizador, que fizesse dos acontecimentos narrados um conjunto articulado de metáforas históricas. Supondo uma intencionalidade ponto a ponto, como é o caso do texto de Mário Curvello, a interpretação resulta redutora. Pode-se pensar, em vez disso, numa técnica de contraponto, à maneira musical, em que as linhas da ficção e da história se tocam sub-repticiamente produzindo efeitos de correlação sugestiva, não necessariamente analógicos nem necessariamente equiparáveis em importância.

37 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. Crônica [33], 1884. “Balas de estalo”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, vol. III, p. 436.

As datas referidas por Curvello, presentes no conto, apontam para “temas da história política brasileira”, envolvendo situações internacionais que incidem sobre “a política oficial do abolicionismo gradual”, as reformas parlamentares e “o revezamento do poder entre liberais e conservadores”. As primeiras são francamente nebulosas: 1815, data deduzida do nascimento da viúva Camargo, correspondendo ao Congresso de Viena, onde a Inglaterra “assume a liderança européia e colonialista” e Portugal assina um tratado reconhecendo o controle das rotas marítimas pela Inglaterra, com conseqüências sobre o tráfico; 1845, data deduzida do nascimento de Pestana, coincide com o decreto do bill Aberdeen pela Inglaterra, “assumindo a repressão direta ao tráfico, o que atingia imediatamente os interesses dos escravistas no Brasil”³⁸

Nenhuma delas mereceria ser considerada não fossem polarizadas por uma outra, essa explícita, e em torno da qual podemos dizer que gravitam: 1871, data da Lei do Ventre Livre, é ao mesmo tempo a data de estréia das polcas do Pestana. É quando o compositor, ainda “donzel inédito”, escreve “Pingos de sol”. cuja lírica nomeação, escolhida pelo autor, é substituída pelo editor, mais pragmático, por “A lei de 28 de setembro” ou “Candongas não fazem festa”. Depois de alguma orgulhosa resistência, mas levado pela “comichão da publicidade” — a “sede de nomeada” (que no caso de Pestana é intermitente, vindo *a posteriori* e sujeita a arrependimentos, ao contrário do caso de Brás Cubas, que a tem por princípio e fim, *causa vitae e causa mortis*) — o compositor aceita inserir-se no sistema produtivo da música popular urbana, e regular-se a partir daí por uma nova lógica de formatação da mercadoria, digamos assim, deixando ao editor a tarefa de determinar os títulos que lhe “parecessem mais atraentes ou apropriados”. Segundo este, os títulos das polcas devem ser, “já de si, destinados à popularidade”, mesmo que por duas vias aparentemente opostas, no caso a conexão com um acontecimento momentoso, isto é, a “alusão a algum sucesso do dia” — “A lei de 28 de setembro” —, ou a pura gratuidade chistosa, isto é, a “graça das palavras” — no caso de “Candongas não fazem festa”

A explicação rápida do editor para o sentido desse último título, tão cheio de gra-

38 CURVELLO, Mário. “Polcas para um Fausto suburbano”. In: BOSI, Alfredo; CURVELLO, Mário; FACIOLI, Valentim; GARBUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982, p. 460.

ça quanto obscuro, configura-se já como um clássico *avant la lettre* do pensamento midiático: “ — Não quer dizer nada, mas populariza-se logo”. Na verdade, Machado de Assis aproveita-se mais uma vez, aqui, de elementos reconhecíveis pela sua circulação popular. Sandroni faz referência à polca “Ai! Candongas”, da autoria “de um certo M.S.”, e no romance *Til*, de Alencar, um escravo canta e dança um “samba”, cuja letra diz: “Candonga, deixe de partes / É melhor desenganar / Que este negro da carepa / Não há fogo pra queimar”³⁹ Na linha dos títulos es-corregadiamente sugestivos, de que já falamos, “candonga” constitui-se numa condensação polissêmica exemplar, pois, além de designar *instrumento de percussão e batuque*, é uma palavra cujos sentidos deslizam entre *trapaça, contrabando, intriga, mexerico, amor e benzinho* (conforme Houaiss). Assim, “populariza-se logo” porque “não quer dizer nada” e quer dizer tudo: resume a poética difusa nos títulos das polcas amaxixadas, dizendo o não-dito entre certa transgressão e certa sedução.

A conjunção de “Candongas não fazem festa” com “A lei de 28 de setembro”, aparentemente discrepante em si mesma, forma no entanto uma intrigante figura de contraponto: a emergência da polca amaxixada, de cunho africanizante, combina-se com a lei de 28 de setembro de 1871, a Lei do Ventre Livre, que assinala o momento em que uma política oficial de desativação gradual da máquina escravista, sujeita na seqüência a inacreditáveis marchas, contramarchas e casuísmos de toda ordem, dispõe sobre a liberdade dos nascidos de mãe escrava a partir daquela data. A associação do tema da emancipação dos escravos com os títulos “Candongas não fazem festa” e “Senhora dona, guarde o seu balaio”, ambas de 1871, não deixa de ser sugestiva de imediato. Elas ressoam difusamente, dentro do tom buliçoso nosso conhecido, os sinais da crise profunda que se desenha com a iniciativa monárquica, que se desenrolava desde alguns anos, de formular a lei que daria o passo no sentido de nos tirar da vexaminosa “vanguarda do atraso” que disputávamos com Cuba, tardando no regime escravista.⁴⁰ Eivada, no entanto, de “uma penca de disposições ambíguas que deixavam ao futuro a decisão sobre as fronteiras precisas

39 SANDRONI, Carlos. Op.cit., p. 76.

40 Ver CHALHOUB, Sidney. “Escravidão e cidadania: a experiência histórica de 1871”. In: *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 142.

entre o poder de intervenção do Estado e o exercício da vontade senhorial”,⁴¹ isto é, resolvendo sem resolver a questão, e criando um campo prolífico para as manipulações interessadas na continuidade das relações escravistas, a lei de 1871 havia aberto, ao mesmo tempo, feridas políticas profundas, redefinindo “arenas de conflitos sociais”, legitimando “uma maior intervenção do poder público nas relações entre senhores e escravos”⁴² e inflamando nesses, “altanados”, a ponta de um sentimento reivindicatório percebido pelos grandes proprietários como profundamente ameaçador.⁴³ Sidney Chalhoub descreve longamente o processo pelo qual Machado de Assis acompanhou, como funcionário do Ministério da Agricultura, as agruras da implementação da Lei, contribuindo na medida das suas possibilidades, reduzida ao caso-a-caso burocrático, para a observância do seu espírito emancipatório, e assistindo de perto e por dentro, ao longo da década de 1870, ao espetáculo do malabarismo retórico e da truculência com que as prerrogativas senhoriais se recompunham, e em torno do qual a máquina política girava em falso na indiferenciação patética entre conservadores e liberais.

Podemos perceber as marcas desse processo, e da desilusão que lhe corresponde, em “Um homem célebre”. Depois de “Não bula comigo, nhonhô”, de 1875, que emparelha com o ano da entrada em pauta das “discussões em torno de um projeto de lei para a libertação dos sexagenários”⁴⁴, o conto conflui para a cômico-cívica “Bravos à eleição direta”, em 1878, ano da subida dos liberais, e termina em 1885, quando a subida dos conservadores motiva a encomenda, pelo editor, de uma polca alusiva ao “sucesso do dia” provocando em Pestana a única pilhéria de toda a sua existência, pouco antes de morrer, “bem com os homens e mal consigo mesmo”: “faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais”

Liberais e conservadores dançam, portanto, polcas políticas espelhadas e equivalentes, figura que retomaremos depois, no contexto maior da obra machadiana. Interessa aqui, no entanto, ao arrematar o capítulo das datas, assinalar que há uma outra que fica soando em surdina, não propriamente no enunciado do conto, mas

41 CHALHOUB, Sidney. Op. cit., p. 182.

42 Ibidem, p. 226.

43 Ver CHALHOUB, Sidney. Op. cit., p. 254-5.

44 CURVELLO, Mário. Op. cit., p. 460.

na assinatura: “Um homem célebre” foi publicado em 29 de junho de 1888, um pouco mais de um mês depois do 13 de maio da Abolição, e pode-se considerá-lo, por todos os motivos, conjunturais e estruturais, uma singular espécie de trans-escritura comentada da Lei Áurea. Literariamente, a questão não se coloca diretamente no foco da representação, mas na intrincada textura contrapontística implícita, através da qual se sobrepõem e se interferem no conto três ondas históricas de diferente duração e alcance: a cena da crise política em que o sistema escravista brasileiro vislumbra seu fim sem admitir-se a própria superação, e sem projeto conseqüente para fazê-lo; a emergência irrefreável de uma experiência de fundo, da escravidão e da mestiçagem, ligada a dispositivos inconscientes, recalçados e irradiantes, que se manifesta difusamente em música e toma forma nas polcas amaxixadas; a instauração recente e já voraz de um mercado de bens simbólicos, com vocação totalizante, que visa ao efeito da popularização e da vendabilidade, formatando as manifestações tradicionais da cultura com vistas ao consumo imediato e de massa.

Como se vê, não é pouca composição. Pestana contracena com essas linhas subjacentes da narrativa, e é em contraponto com elas que se desenvolvem as vicissitudes da sua mal e bem lograda criação. Voltemos, então, àquele ponto crucial do conto em que ele tenta, em vão, compor a obra clássica, invocando o paradigma paterno do padre compositor e tentando compatibilizá-lo com os vultos modelares da música européia. Em poucos parágrafos, vive uma espécie toda particular de “angústia da influência”, figurando-se um céu vazio sobre uma terra constelada de partituras já escritas e gasta para o repertório de frases musicais possíveis, como se todas as estrelas do universo, caídas, fossem notas musicais já usadas. Esquecido das polcas e distante dos devaneios desejanter de Sinhazinha Mota, tenta em vez disso fazer “surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia”, que não vem, ou se esvai. Peteca irritada entre o plágio e o nada (“se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar”), pensa em abandonar tudo e expiar o fracasso no trabalho braçal (“jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça”) — trabalho braçal que se alinha aqui, estruturalmente, com as outras alternativas desesperadas que se apresentam ao fracasso compositivo, isto é, o inferno e o suicídio, de que já falamos antes.

Como sabemos, à noite perdida em contorções estéreis na busca da composição da sonata segue-se a manhã trivial na qual despontará, extemporâneo e intempestivo, o veio inadvertido da criação. Pestana acorda, cedo e pouco dormido, para a rotina das aulas particulares a domicílio, secundado sempre pela sombra provedora do escravo doméstico, que serve o almoço e que o protege da sua proverbial distração, perguntando-lhe pela escolha da bengala ou guarda-chuva. Um breve diálogo direto sobre se chove ou não chove produz uma pausa maquinal, enquanto a atenção do compositor flutua absorta e o escravo fala do estado do céu “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.

A reversão completa e abrupta, especialmente se considerada a exuberância da composição que se segue, e de que já falamos, precisa ser entendida no contexto construído pela narrativa. Em primeiro lugar, não é difícil pensar, dado o quadro, que a longa noite infrutífera, e o contato continuado com a resistência do objeto-música, que não se entrega, desencadeia uma elaboração não-consciente, e de efeito retardado. Nesse caso, é justamente quando a consciência desiste da luta acirrada com as “profundezas do inconsciente” que algo daquilo que se acumulou no processo ganha forma inesperada e mesmo involuntária. Nesse sentido, a meneia da polca fluminense é, apesar de tudo, composta em diálogo com a longa viagem dentro dos clássicos.⁴⁵

Mas é aí que se realiza, também, a extraordinária viragem, cujo desencadear-se está cifrado na passagem referida. A narrativa figura uma conjugação de elementos triviais que guardam, no entanto, o poder de precipitar forças latentes e acumula-

45 No mesmo volume de *Várias histórias* Machado inclui o extraordinário e pouco notado “O cômico ou metafísica do estilo” (p. 155-60), em que desenvolve uma intrigante sondagem ficcional sobre a participação de níveis não-conscientes na elaboração criativa, incluindo o efeito retardado de processos que se completam quando a consciência os esquece.

das numa direção-surpresa. A conversa vazia sobre o tempo junta difusamente o preto escravo e a nuvem carregada, e dispara uma corrente associativa que desemboca em polca repentina: um retorno do recalcado, que converte momentaneamente o círculo vicioso em virtuoso, deslocando o lugar falseado do padre-pai.

É claro que, se não houvesse tantos níveis de referência velada, em volta, o mais natural seria que aceitássemos a cena como uma simples vinheta de verossimilhança realista. O que ocorre, no entanto, é uma conexão instantânea de conteúdos cumulos, dispersos e articulados pelo conto em motivos ligados à música e à escravidão, à música erudita e à música popular urbana, à música europeia e à africana, à miscigenação e à mestiçagem, tudo isso combinando-se na fronteira do emergente com o recalcado. Não penso, pois, na cena como metáfora e no escravo presente nela como um suposto símbolo estático, ou algo que o valha, mas como o índice desencadeador — nada in-significante —, de uma espécie de lapso produtivo, que abre comportas e redireciona inconscientemente o impulso musical travado.

Pode-se dizer que a questão agora passa a ser não só a do padre-pai mas também, de um duplo ponto de vista, social e artístico, a do ventre livre — valendo para a criação musical. Ou seja: nela estão implicados pai e mãe, escravidão e mestiçagem, história social e música. Formalmente, o ventre livre era, no contexto que cerca a Lei, uma ficção jurídica em torno da qual se debatia se o filho da mãe escrava era “ingênuo”, isto é, já livre desde a concepção, ou “liberto”, isto é, escravo no corpo escravo, e juridicamente emancipado ao nascer. A complicada guerra retórica investida na questão implicava diretamente nas responsabilidades decorrentes da educação e destino social da criança, e nas manobras tendentes à perpetuação de interesses senhoriais. O corpo da mãe escrava é, no momento da Lei do Ventre Livre, de um ponto de vista jurídico-formal, um ser em mutação histórica, um híbrido litigioso, só concebível por uma singular contorção ideológico-retórica, suscetível de ser escravo como um todo e livre em parte, no íntimo insondável em que concebe e engendra.

Visto assim, o conflito de Pestana dá forma a essa passagem, expressando na polca amaxixada o nascimento de um ser musical cujo estatuto — dúbio — pode ser reconhecido e ao mesmo tempo negado, por tudo o que se disse até aqui. Mas a força do acontecimento, e o que nele não quer calar, mesmo com as conseqüências risíveis que isso comporta, no contexto geral do conto, indicam algo que se coloca —

como a própria força de um ventre materno, escravo ou livre — num lugar que está mais além da ficção jurídica e ideológica. Alencastro afirma que Machado de Assis “compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo fato de o piano estar fora do lugar”⁴⁶ A palavra charada é muito bem aplicada aqui, e coloca-se, com mais propriedade ainda, ao leitor. Pois se a música erudita no Brasil comparece como uma espécie de *idéia fora de lugar* (Alencastro alude certamente ao texto clássico de Roberto Schwarz), a polca-maxixe que assalta o Pestana é um *lugar fora das idéias*: ela dá sinal de um núcleo inconsciente que nele se manifesta e que o ultrapassa, e que sobrevém como a afirmação irreprimível pela qual se decanta algo de uma experiência coletiva não-verbal, feita de síncopas, acenos, negaceios, e a pulsão soberana que não há como calar. Por esse viés, a escravidão não é somente a instância que problematiza o estatuto do liberalismo como ideologia na periferia do capitalismo, mas parte daquela nebulosa humana concreta cujos sinais miscigenados ao longo dos tempos são captados pela polca em mutação, através — como só a música é capaz — de deslocamentos mínimos e incisivos, que testemunham e expressam um mundo social barrado pelo recalque.

Alencastro observa que o sofrimento de Pestana liga-se ao seu desejo de “dar à sua atividade um caráter público”, transformando-se, ao menos desejadamente, “num grande artista”, e escapando às injunções restritas do saraus familiares, onde só se permitem “exercitar pendores privados”⁴⁷ De fato, alçar-se às alturas da música universal significaria conquistar a imortalidade imaginária, libertar-se dos caprichos senhoriais da “boa e patusca viúva”. e incluir-se numa dimensão pública chancelada pelo cânone da grande arte — dimensão que falta, no entanto, no Brasil.

Mas a atividade de Pestana participa, inequivocamente, de um “caráter público” de outra natureza, que Alencastro deixa de notar: o homem célebre foge do salão dançante mas também das ruas que transpiram por toda parte seus ritmos e suas melodias, no clarinete que toca numa casa, onde se dança, e nos assovios que ecoam em cânone e em uníssono uma de suas polcas. A questão, aqui, é que a polca amixada vaza os espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões: ela se liga com o machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides,

⁴⁶ ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Op cit., 49.

⁴⁷ Ibidem, p. 50.

violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas — ela se irradia incontrollável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente. É não só mercadoria de massas mas cifra imponderável do mundo brasileiro, algo que cruza as orquestras de teatro, os salões da moda, a música das camadas médias e dos chorões mulatos, as danças de negros na Cidade Nova, ligadas às profundezas sem fundo da humanidade escrava.

A introdução do piano no Brasil parece ter funcionado, conforme vimos, como uma espécie de sublimação modernizante da escravidão. “Vendendo um piano, os importadores comercializavam — pela primeira vez desde 1808 — um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro”⁴⁸ O fato espantoso, então, é que o piano se substitui, em parte, como mercadoria-fetichê, à própria mercadoria-escravo, pondo-se no lugar desta como se a negasse, ao mesmo tempo em que promove o remanejamento do trânsito de capitais, contribuindo para conectá-lo aos centros adiantados. Mais uma razão para que o escravo real, que carrega o piano, permaneça como seu sinal, sua metáfora oculta e sua metonímia. Traços disso ficaram na música — nos “cantos de carregar piano”, tal como aparecem referidos emblematicamente na penúltima página de *Casa grande e senzala*, e tal como foi encontrá-los ainda na década de 30, em Recife, a Missão de Pesquisas Folclóricas promovida por Mário de Andrade. Mas ficaram também e sobretudo nas polcas estilizadas por pianeiros nos bailes populares, que se transformaram em polcas-lundu, tangos brasileiros, habaneras e maxixes, superiormente criados e recriados por Ernesto Nazareth, cujas primeiras peças, como a genial “Cruz, perigo!!”, de 1878, são contemporâneas das de Pestana, e cuja obra acabou não só por relativizar mas por devassar as fronteiras entre o erudito e o popular.

Machado de Assis foi quem primeiro percebeu — e muito precocemente, no apagar das luzes do Império — a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo. Todo necessariamente problemático aos olhos do mais agudo crítico das totalizações que conhecemos; todo não harmonioso mas paradoxal no cerne, remetendo a um mundo de conflitos e imbricações que engata diretamente

48 Ibidem, p. 47.

o substrato cultural mais arcaico do escravismo nas formas mais lépidas da mercantilização moderna. Não obstante, flagrou a potência humana e artística dessa encruzilhada, e disse-o, em interrogação e em *segredo*.

O segredo está ligado à capacidade machadiana, tantas vezes reconhecida e estudada, de elaborar construções complexíssimas, e afinal incisivas, sobre a alusão e a referência indireta. Mas, nesse caso, associa-se particularmente, como venho tentando mostrar, à barreira de ovos que cercava o chão do próprio assunto — a música brasileira e a mestiçagem que lhe é inseparável, tratadas com um misto de agudeza desveladora e decoro. A “propensão para o decoro”, em Machado, marca, segundo Alfredo Bosi, parafraseando Lúcia Miguel Pereira, uma estratégia defensiva para o “mulato pobre e enfermiço a que só o mérito e uma conduta sóbria e discreta ofereceriam alguma chance de ascensão social”, protegendo a “intimidade frágil e vulnerável” contra “os golpes da esfera pública e suas formas diretas ou oblíquas de dominação”⁴⁹ Fala por essa fina interpretação da subjetividade em situação social a própria ausência — silenciosa e gritante — de qualquer referência a um único mulato livre em toda a série dos romances de Machado de Assis.⁵⁰

“Um homem célebre” labora, pois, em torno dessa lacuna, que não deixa de ser central. Por isso mesmo é um conto que diz tanto escondendo tanto. Não bastasse, empresta ao protagonista, numa piscada semântica, o signo *pestana*, ligado musicalmente à estrutura e ao uso dos instrumentos de cordas, mas ligado também ao ocultamento associado à visão, presente nos cílios que formam a “franja protetora

49 BOSI, Alfredo. *O teatro político nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, Coleção Documentos, Série Literatura n. 1, 2004, p. 19.

50 Lúcia Miguel-Pereira relativiza os comentários sobre a ausência da palavra “mulato” na obra machadiana, dando como único exemplo, no entanto, o conto “Pai contra mãe”, onde aparece uma mulata escrava: “Se não é verdade, como geralmente se diz, que nunca empregou a palavra mulato — em “Pai contra mãe” repete-a várias vezes — é certo que não lhe agradava ouvi-la em conversa.” Ver *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936, p. 235. Uma moça mulata, “cria de casa”, é protagonista do conto “Mariana”, publicado em 1871 no *Jornal das Famílias* (não republicado por Machado e recolhido por Gledson em sua já citada *Contos/uma antologia*). Mas a questão se coloca de fato, a meu ver, na ausência do homem livre mulato. É claro, também, que a pertinência da questão se liga ao seu caráter sintomático, naquilo em que ela ilumina

do globo ocular”, e na “tira costurada a uma peça de vestuário e guarnecida de casas para abotoamento, em que os botões ficam ocultos”⁵¹

O quarteto semiótico Uma última volta da narrativa: fracassado na esperança do casamento artístico, Pestana, sentindo nos dedos a comichão libidinal da polca como “um frêmito particular e conhecido”, compõe e faz publicar novas polcas sob pseudônimo, à maneira de aventuras extraconjugais. Em paralelo, Maria, sabidamente tuberculosa desde antes do casamento, definha e morre numa noite de Natal, seguindo-se a cena pungente do velório solitário em que, invadidas pela música dançante de um baile vizinho, cujo repertório soa como um *pot-pourri* infernal, de sua autoria, as horas dançam uma espécie de polca macabra, “úmidas de lágrimas e de suor, de águas de Colônia e de Labarraque, saltando sem parar, como ao som [...] de um grande Pestana invisível”

No ano que se segue, Pestana tenta compor, numa última cartada, na qual já amarga o germen da desistência, o réquiem dedicado a Maria, isto é, a obra solitária que o redimiria em última instância, depois do que promete depor as armas e se transformar definitivamente em “escrevente, carteiro, mascate, qualquer cousa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda”. Fracassado também esse projeto derradeiro, retorna o editor, voltam as polcas, amortece-se o drama, esgotado em sua própria lógica interna, dissipa-se, ao que tudo indica, o cabedal, desaparece o escravo, e resta a coda, *ante mortem*, da piada sardônica sobre os conservadores e os liberais.

Esse último movimento fecha um circuito cuja perfeição contribui para dar ao conto esse caráter, que ele tem, de exposição e desenvolvimento de uma fórmula, em que todos os elementos se precipitam e condensam numa configuração algébrica cerrada. Em termos esquemáticos, a narrativa se desenvolve num giro entre quatro modos de expressão musical: a *polca*, a *sonata*, o *maxixe* e o *réquiem*. Esses

» níveis de significação não evidentes na obra, e não como pretensa e mera crítica ideológica da omissão. Para algumas outras circunstâncias biográficas, ver MAGALHÃES JR., Raimundo. “Negros e mulatos nas relações de Machado de Assis.” In: *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 105-12.

51 Conforme HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

nomes são aproximativos, pois nenhum deles corresponde à efetuação em si mesma acabada de um gênero, mas a uma expressão tendencial que, empurrada pelo desejo consciente ou inconsciente, leva a um moto perpétuo de realização e irrealização, confundidas. Estou chamando de *polca* a face visível do gênero da moda, cuja *realização não realiza* o desejo de arte (cenas do sarau e do editor). Estou chamando de *sonata* o ideal de expressão artística cuja *não-realização não realiza*, por sua vez, o modelo de composição e consagração desejado (cena da sala de retratos). No insidioso *maxixe* a *realização realiza*, sem nomear, um potencial que timbra por estar recalcado e oculto na *polca*, além de relacionado obscuramente com a *sonata* (cena da manhã seguinte). O *réquiem* é a tentativa de solução extrema em que a *não-realização realiza*, ou pretende realizar, através da obra fúnebre, um testemunho terminal do projeto artístico — que também não se consuma, encerrando o ciclo da busca (extensão da cena do velório). A cada um desses termos corresponde uma figura de mulher e uma modalidade conjugal ou sexual: à *polca*, as fantasias idolátricas de Sinhazinha Mota e as “aventuras de petimetres”; à *sonata*, o desvelo espiritual e artístico de Maria-cantora, e as núpcias espirituais; ao *réquiem*, a doença de Maria, e a viuvez; ao *maxixe*, “a musa de olhos marotos e gestos arredondados” — entidade inspiradora —, e sua dimensão erótica.

○ esquema corresponde a um esforço aproximativo de organização dos dados segundo o quadrado semiótico greimasiano,⁵² de que me utilizo aqui, mesmo que de maneira não ortodoxa, porque me parece que o conto esgota, de fato, ao longo do seu percurso, uma combinatória de realizações e não-realizações irônicas em torno de quatro gêneros musicais, o que lhe dá uma forma algo cristalina. Estamos acostumados a lê-lo pelo crivo da *polca* e da *sonata*, isto é, pelo capítulo das negativas mais aparentes, já por si só suficientemente irônicas. Mas o giro intrincado e vertiginoso do conto envolve torções de maior potência, em que se incluem o *réquiem* como virtual *realização do não realizado*, e o *maxixe*, sibilina *realização do realizado*, que relativiza o que há de derrisório na *polca*, porque inscreve nela um testemunho musical que vem de fora das injunções do

52 Sem pretender acompanhar aqui o rigor do modelo, inspiro-me em algumas sugestões da teoria semiótica de A. J. Greimas, a partir da exposição de Luiz Tatit em *Análise semiótica através das letras*. (São Paulo: Ateliê Editorial, 2001). Agradeço a Renata Mancini as observações sobre essa passagem.

paradigma clássico, falando de um lugar outro cuja verdade pulsional não há como refugar. Dessa contaminação incontornável de gêneros e níveis resulta um fracasso do ideal artístico visado, mas sobra como trunfo mais-que-irônico uma realização artística de outra natureza, para a qual não há lugar no sistema de classificações estéticas vigente.

Os elementos, claro está, não se comportam de maneira dócil no esquema, porque se interpenetram e se revertem todo o tempo: o *maxixe* está na *polca*, balançando com ela num vai-e-vem perpétuo entre encantamento e náusea, sentimento de realização e não-realização; não é descabido pensar, dada a sua enviesada contigüidade com a leitura da sonata, no processo criativo, que o piano clássico deixa marcas na *polca-maxixe*, que a singularizam artisticamente, e que contribuem em alguma medida para a sua “nota genial” (à maneira do que acontece, podemos dizer de boca cheia, em muitas das peças de Ernesto Nazareth). O *réquiem*, embora seja a realização do fracasso, associa-se por isso mesmo, de alguma forma, ao *pathos* da tragédia que avassala a vida pessoal do artista, alinhando o infortúnio do compositor, pelo menos nesse ponto, ao modelo da biografia romântica dos grandes mestres (isto é, fazendo-o encontrar uma forma sublime e perversa de realização na não-realização — o único saldo aparente, corrosivamente positivo porque radicalmente negativo, da sua busca de identificação com os clássicos).⁵³

Tudo isso configura aquilo que chamamos, inicialmente, um *logro complexo*, em que se assinalam enganos tanto naquilo que se pensa conseguir como naquilo que se pensa não conseguir, de modo a que realização e não-realização se confundam continuamente, como termos equívocos. O núcleo decisivo desse logro complexo está na *polca-maxixe*. Pois se, enquanto *polca* celebrada, *parece e não é* a realização que tanto se busca, enquanto *maxixe* criador, *não parece e é* a realização singular de algo, pessoal e coletivo, que busca e encontra forma. Por um lado *mentira*, mas, por outro, *segredo*.

Os termos *sonata* e *réquiem*, no esquema semiótico, se neutralizam sob o modo do *nem isso nem aquilo*. Já os termos *polca* e *maxixe*, modulados surdamente pela so-

53 É esse traço sublime e perverso, latente no conto, que terá levado John Gledson a arriscar a hipótese “terrível” de que Pestana terá, mesmo que inconscientemente, “se casado com a infeliz tuberculosa, Maria, a fim de sentir as emoções que o farão criar o Réquiem”. GLEDSON, John. Op. cit., p. 50.

nata-réquiem, compõem um termo complexo em que se juntam *isso e aquilo*: mercadoria e arte, europeu e brasileiro, branco e negro.

O saldo final da fábula gira na impotência e na fatalidade, arrematado pela pérola sardônica da coda, referente à indiferenciação política dos opostos conservadores e liberais: a polca das ambivalências insolúveis. Ressalta, no entanto, a potência da própria formulação, em sua capacidade de pôr em relação tal conjunto de forças, oposições, contradições e paradoxos, sujeitos a uma permanente e inacabável reversão interna — em que se adivinha o Brasil.

A sonata do absoluto O *leitmotiv* do triângulo indecidível ronda os textos machadianos em que a música tem um papel decisivo. Em “Um homem célebre” a triangulação é política e é também, até certo ponto, “amorosa”: Pestana está entre a polca dos conservadores e a polca dos liberais, que se indiferenciam, e está entre a musa da polca, o gênero que seduz Sinhazinha Mota (paixão não correspondida por ele, mas que o toma à revelia), e a música clássica que ele espera extrair do casamento com a cantora Maria (esperança não correspondida pelos fatos). O que importa observar de novo, nesse ponto, é que a triangulação a um só tempo amorosa, política e musical, será, por sua vez, o núcleo do romance *Esau e Jacó*, em que Flora hesita interminavelmente entre os gêmeos Pedro, o monarquista, e Paulo, o republicano, no momento histórico da Proclamação da República. A hesitação insolúvel se dá ao piano, onde Flora conjuga em música, sem excluí-los, os opostos que se digladiam, e também se confundem, na dimensão política. Aquilo que na música parece ser a utópica conciliação a-histórica dos contrários é ao mesmo tempo a impossibilidade de movê-los por meio de uma decisão, espelhando uma sistemática política em que as oposições gêmeas só se diferenciam para igualar-se, confirmando a derrisória equiparação de conservadores e liberais em “Um homem célebre”, estendida aqui à Monarquia e à República. Estamos à beira de uma alegoria que como que paralisa a narrativa, ao mesmo tempo em que a lança a uma ambição representativa e enigmática que sobrepassa aparentemente o âmbito da nossa polca. Mas podemos reconhecer nela, no mínimo, o ríctus final da polca girando em falso a mesma e recorrente dança política, incapaz de avançar e de mudar: em *Esau e Jacó*, a dança paira como uma sonata imóvel sobre o Quinze de Novembro, e, em “Um homem céle-

bre”, gravita como uma polca em círculo em torno do Treze de Maio. Pontua-se tão discreta quanto corrosivamente, assim, o lugar crítico da modernização que avança sem avançar e que muda para conservar, incidindo sobre as questões cruciais da escravidão e da modernização do Estado. Mais do que uma mera referência ao marco histórico cristalizado em data oficial, ou de uma cobertura factual daquilo que se consagrou como evento histórico (o que Machado evitou sistematicamente, como sabemos, a ponto de parecer, enganosamente, ausente), trata-se de constituir uma espécie de marco mítico, feito literariamente com o intrincado recurso a motivos musicais múltiplos, em que a história social se suspende numa efeméride a-histórica que atesta a sua paralisia em movimento.⁵⁴

Sendo impossível, aqui, estender as conseqüências desse núcleo problemático, trata-se de focalizar, pelo menos, algo das relações entre a sonata e a polca, que estão no seu cerne, e que têm a dizer sobre tudo isso. O triângulo político-amoroso e musical de *Esau e Jacó*, tendo Flora em seu centro ambivalente, foi ensaiado antes no “Trio em lá menor”, publicado inicialmente em 1884 e recolhido no mesmo volume de *Várias histórias*.⁵⁵ Uma vez mais, confirmamos o quanto os textos musicais de Machado de Assis incluem-se numa longa elaboração em movimento, cujos motivos são retomados, expandidos e concentrados, de texto para texto, através de um processo no qual não deixamos de reconhecer o da própria composição musical. No caso do “Trio”, esse processo, que é na verdade da ordem da estrutura profunda e de larga extensão na obra, transparece localmente como imitação, no formato narrativo, de uma peça de câmara em quatro movimentos: “Adagio cantabile” “Allegro ma no troppo”, “Allegro appassionato” e “Menuetto”. Ali Maria Regina, alma volúvel e “curiosa de perfeição”, incapaz de decidir entre dois pretendentes, Maciel e Miranda, que apresentam atrativos e defeitos comparáveis e opostos, e não querendo abrir mão das vantagens de um e de outro, sonha com estrelas duplas que se fundem, e com a voz do abismo que lhe diz: “[...] a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...”

Temos, então, uma estranha sonata sem desenvolvimento, repetindo eternamente o motivo *ostinato* de uma nota só, cuja fixidez encobre mal o balanceio sem fim dos

54 Ver, adiante, referência a textos de José Antonio Pasta Jr. em que se formula e trabalha a questão.

55 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. “Trio em lá menor”. In: *Várias histórias*, p. 78-86.

opostos incompletos, cuja diferença não se decide nem se move do lugar. Ora, tal “sonata do absoluto”, em seu anti-movimento, é o exato contrário do princípio que rege a forma-sonata, tal como se desenvolveu ao longo dos cinquenta anos de vigência do classicismo vienense, que Pestana pratica ao piano, ao tocar Haydn, Mozart e Beethoven. O primeiro movimento da sonata clássica consistiu, 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 tonais modificadas, numa *démarche* em que podemos reconhecer a própria forma mental que produziu a dialética hegeliana. São exemplares dessa forma, — isto é, sonatas —, com sua articulação progressiva e sua exigente unidade complexa, que Maria Regina executa perante os dois meio-namorados e perante a avó que cochila “um pouco” a cada movimento, não sem expressar sua preferência pelo *bel canto* (“a religião de Bellini e da *Norma*”), e falar “das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras”. Esse indício levemente familiar do acanhado “tamanho fluminense”, e da dificuldade com que a densidade da música de concerto mais exigente se aclimata ao ambiente brasileiro, vem associado a outro dado, mais profundo: na “sonata do absoluto” do sonho final de Maria Regina os “temas” opostos, como os dois namorados, são atraídos para um ponto imaginário onde suas diferenças querem anular-se, como se isso fosse possível — o que suspende a possibilidade de desenvolvimento. Podemos dizer que a forma-sonata européia, não obstante fazer parte do repertório do salão de Maria Regina, inverte o sinal, no processo narrativo do “Trio em lá menor”, e converte-se num caso singular de anti-sonata, ironicamente absoluta na forma como eclipsa o desenvolvimento. Assim também o devaneio de Flora ao piano, quando cai a Monarquia, corresponde a uma “sonata do absoluto” em que os dois temas correspondem a espelhos melódicos que se confundem, medusados igualmente pela nota lá: *lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá e ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó*.⁵⁶

56 — *Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá*, ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e suas dissensões. [...] A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. [...] O seio de Abraão

Enquanto em Beethoven — “evangelho” de Pestana —, a forma-sonata dá um passo a mais, sofrendo um significativo recrudescimento no desenvolvimento, promovendo não só o embate dialético entre dois temas mas a problematização acirrada de cada um desde a sua primeira exposição, a “sonata do absoluto” brasileira, figurada emblematicamente em Machado de Assis, parece colapsar simetricamente o desenvolvimento e fazer a contrapelo ironicamente radical o percurso da sonata clássica européia, do século XVIII para o XIX.

O espelhamento de Pestana no modelo da sonata beethoveniana, invocando todo o repertório que a cerca, que dela se desdobra e que a pressupõe, nas condições sociais brasileiras, soa ao modo de uma “idéia fora de lugar”, se considerarmos que ela não corresponde nem às condições locais médias de reprodução musical, escassamente sustentadas por uma tradição escrita, nem às relações sociais dadas numa sociedade escravocrata, na qual não se imaginariam com facilidade, entre proprietários, escravos e homens livres dependentes do favor, os arrancos da subjetividade autônoma. E é justamente “a subjetividade estética autônoma” que faz com que o desenvolvimento musical converta-se, no caso das sonatas de Beethoven, “no centro de toda a forma”, segundo Adorno em página-chave da *Filosofia da nova música*. Superando internamente o esquema organizativo em que se expunham dois temas (desenvolvendo-os em seguida para depois voltar a expô-los), o desenvolvimento nas sonatas de Beethoven arrasta-os a um processo de variação originária em que eles se apresentam, desde o primeiro momento em que são expostos, como matéria em transformação: “o material que serve como ponto de partida está feito de tal maneira que conservá-lo significa ao mesmo tempo modificá-lo. [...] Em virtude desta não-identidade da identidade, a música readquire uma relação absolutamente nova com o tempo [...]”⁵⁷

- » agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó...*! *Esaú e Jacó*, capítulo LXIX, “Ao piano”. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v. 1, p. 965. Observe-se que, entre o primeiro motivo melódico e o último, aparentemente repetidos, dá-se na verdade uma espécie de inversão especular, em que os fragmentos *ré, ré, lá* e *lá, lá, dó*, postos nos extremos, trocam de posição, como gêmeos idênticos e opostos, em torno de um mesmo *sol* central — resguardando ainda, como diferença irreduzível, um intrigante *ré* sobranete.

⁵⁷ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da música nova*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 51.

Aqui, abro um parêntese que, mesmo correndo o risco do excesso, espero possa retornar com proveito ao exame da singularidade machadiana. O momento da história da música européia em que a temporalidade interna à linguagem musical investe-se de uma dinâmica progressiva, a ponto de projetar a herança clássica burguesa e a linha em movimento que vai de Beethoven a Schoenberg “num sentido bastante parecido àquele em que a dialética materialista está em relação com Hegel”,⁵⁸ é, para Theodor W. Adorno, um ponto de referência podemos dizer que mítico, na medida em que baliza em toda a linha a sua concepção da música e da cultura. Poderíamos discutir a universalidade de que esse critério se investe na sua teoria crítica, incidindo não somente sobre a sua avaliação da música popular e, como se sabe, do jazz, mas recortando também a estrutura do livro citado, a *Filosofia da nova música*, que se divide em duas faces opostas: “Schoenberg e o progresso” e “Stravinski e a restauração”. De um lado, as dissonâncias de Schoenberg entram em consonância com a dialética negativa adorniana porque assumem, pode-se dizer, a tradição da temporalidade em movimento, que se consubstancia no desenvolvimento acirrado da forma-sonata como expressão da liberdade subjetiva, encontrando na atonalidade schoenberguiana a sua agudização sem síntese (Adorno toma Schoenberg para si, fazendo dele o que Beethoven pode ser considerado como sendo para Hegel). Já Stravinski lhe parece ser o compositor que não assume as conseqüências da mesma dialética e o estado atual da linguagem musical, regredindo a pulsões arcaicas e a pastiches néo-clássicos, graças a polirritmias e politonalidades em que motivos diatônicos se entrelaçam sem avançar.

O assunto só nos interessa aqui porque a contraposição entre Schoenberg e Stravinski, por Adorno, é, no fundo, esquematizando drasticamente, similar à contraposição entre a *sonata* e a *polca*, isto é, entre uma música “expressivo-dinâmica”, que “tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o em suas manifestações mais acabadas” e transformando “o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical”, e uma música “rítmico-espacial”, que “obedece ao toque do tambor”, e que lhe parece estar baseada “na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam”. De um lado a vocação para o desenvolvimento que articula todos os elementos numa temporalidade em

58 Ibidem, p. 52.

progresso, sustentada pela linhagem musical alemã que é a grande referência para Adorno; de outro, uma música das pulsações e das texturas politonais, ligada no caso à tradição da música eslava e expressamente relacionada com a temporalidade da música de massas, que lhe parece anular, sintomaticamente, o tempo, ao espacializá-lo pela repetição rítmica.⁵⁹ O pressuposto melódico-harmônico e desenvolvimentista da forma, em Adorno, prejudica nele, digamos logo, o entendimento de qualquer música para a qual a pulsação rítmica seja um dado constitutivo central: reativo tanto às elementaridades quanto às complexidades rítmicas, o primado do pulso lhe parece recorrente, repetitivo e inevitavelmente regressivo (sabendo-se o peso que essa expressão tem na sua teoria crítica).

A aplicação estrita de uma estratégia adorniana, seja extraída da *Filosofia da nova música*, seja de sua crítica da indústria cultural, com seu *parti-pris* erudito e profundamente ligado a uma linha de desenvolvimento da cultura alemã, resultaria portanto algo despaisada e fora de lugar, ela mesma, frente à situação insólita do conto de Machado, onde a sonata e seu avesso rebatem numa polca absoluta que tem como fundo secreto o maxixe. Embora toque profundamente, de uma maneira ou de outra, na ferida formal e social de muitos dos temas musicais nela envolvidos, identificando-lhe as contradições cruciais de maneira nada dualista, o julgamento adorniano consagra a polarização entre o compositor alemão e o russo segundo um crivo crítico debaixo do qual Stravinski se sai, para retornarmos aos textos, como um Barbosa incrementado pela alta cultura. O infantilismo musical e a neurose obsessiva que modelariam segundo Adorno a música de Stravinski, agravada em psicopatia coroada pelo gosto burguês,⁶⁰ a “indiferença hebefrênica”

59 Ibidem, p. 151. Para sermos fiéis ao arco de abrangência da reflexão adorniana, é preciso completar: a sonata, enquanto ideal da “grande música”, teria buscado ela mesma a “compenetração recíproca dos dois modos de audição com as categorias de composição inerentes a eles”. Ao fazê-lo, conteve sempre um elemento de paradoxo, que Beethoven só chegou a superar coerentemente graças “às mais extraordinárias faculdades do espírito formal”. Sua obra tardia, no entanto, desnuda “com fria eloquência a inconciliabilidade das duas categorias, inconciliabilidade entendida como a verdade suprema de sua música”. A decadência burguesa separa os dois modos de escutar música, “e, separados um do outro, devem ambos ajustar contas com a não-verdade” (p. 152).

60 Ibidem, p. 131.

da sua “incansável atividade”, bem como o catatonismo do seu procedimento rítmico,⁶¹ a afinidade dançante “com o caráter ridículo da polca” e outros gêneros “vulgares de música de salão do século XIX”, agradáveis “ao fanático do jazz”,⁶² a promoção da dissolução do sujeito,⁶³ a revivescência exterior da ginástica arcaica dos ritos, encontram correspondência formal na técnica de *assemblage* e superposição de temas curtos que se subtraem cruamente aos protocolos do desenvolvimento musical, capazes de “constituir verdadeiramente”, estes sim, segundo Adorno, “relações temporais”, como por exemplo “a transição, o *crescendo*, a diferença de tensões e resoluções, de exposição e desenvolvimento, de pergunta e resposta”⁶⁴ Em Stravinski, em vez de uma temporalidade em movimento progressivo-contraditório, em que o sujeito se expressa e se problematiza, como a que remonta a Beethoven e a Brahms, e de cujos estilemas Adorno tem evidente nostalgia, tem-se um pulular de “diabruras métricas” que mal afetam a simulação geral de uma espécie de “eternidade imóvel”⁶⁵ — ligada na verdade, podemos acrescentar, a uma música pautada pela sincronicidade textural de motivos pulsantes. Se tivermos humor para tanto, aplica-se aqui, *cum grano salis*, a frase que Dostoiévski narra ter imaginado ouvir de um guarda alemão, em Colônia, podendo ser entendida como um resumo rasante da *Filosofia da nova música*: “Russo desprezível, você não é nada diante da nossa ponte”⁶⁶

○ que conta como *déficit*, aqui, para o estudo do nosso assunto, é a relativa exterior-

61 Ibidem, p. 137.

62 Ibidem, p. 141.

63 Ibidem, p. 164.

64 Ibidem, p. 149.

65 Ibidem, p. 154.

66 Não se trata de apontar aqui uma suposta atitude nacionalista da parte de Adorno. O que importa é a diferença de tom, já que a frase de Dostoiévski aparece num contexto deliciosamente auto-irônico, talvez só possível a um escritor inigualável que se sabe claramente pertencer a um mundo periférico: “Ademais, o cobrador de níqueis, à entrada da ponte magnífica, não deveria [...] me ter cobrado aquele razoável imposto com o ar de quem estivesse exigindo multa por alguma transgressão que eu inocentemente tivesse cometido. [...] ‘Com certeza, adivinhou que sou estrangeiro e, particularmente, russo’, pensei. Pelo menos, os seus olhos quase deixavam escapar: ‘Você está vendo a nossa ponte, russo desprezível; pois bem, você é um verme perante a nossa

ridade da oposição dialética entre as duas figuras polares, que, se pensamos nos textos de Machado, nos remetem antes a um “O machete” revisitado pela densidade alemã do que propriamente às complexidades ambivalentes de “Um homem célebre”. Para este, teríamos que retornar à formulação de Walter Benjamin (invocada por Adorno na abertura da *Filosofia da nova música*, mas dando-lhe um outro sentido), em que a “configuração da idéia” nasce da forma que parte “dos extremos opostos, dos excessos aparentes da evolução” e se configura “como uma totalidade caracterizada pela possibilidade de uma coexistência plena de sentido de tais contrários”⁶⁷ Pois é exatamente de 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 sentido” nos contrários. Muito diferentemente da oposição entre progresso e restauração temos, em Machado, um terceiro ponto (não distante do famoso ponto de vista de Sírius) entre desenvolvimento acirrado e impossibilidade dele, construção em processo e “eternidade imóvel”

Quem formulou agudamente as questões aí implicadas, em intuição verdadeiramente inaugural, foi José Antonio Pasta Jr., ao estudar Raul Pompéia⁶⁸ e Guimarães

» ponte e perante cada alemão, porque na sua terra não existe uma ponte assim! Convenham comigo que é vexatório. O alemão, naturalmente, não disse nada disso; é possível que nem lhe passasse pela mente tal coisa, mas é o mesmo: eu estava então a tal ponto convencido de que ele queria dizer aquilo que me exaltei de vez. ‘Com os diabos’, pensei, ‘nós inventamos o samovar... temos revistas... Em nossa terra, fabricam-se artigos para oficiais do exército... em nossa terra’. Numa palavra, fiquei irritado e, depois de comprar um frasco de água-de-colônia (da qual não consegui escapar), desloquei-me imediatamente [...] para Paris, esperando que os franceses fossem muito mais simpáticos e divertidos”. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. “Notas de inverno sobre impressões de verão”. In: *Memórias do subsolo e outros escritos*. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992, p. 191-4.

67 ADORNO, Theodor W. Op.cit., p. 13. A obra de Walter Benjamin citada por Adorno é *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, em especial p. 56-62.

68 PASTA JR., José Antonio. *Pompéia: a metafísica ruinosa d’O Ateneu*. 1992. 401 p. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo.

Rosa,⁶⁹ e ao identificar em obras centrais da literatura brasileira uma estranha metafísica, recorrente, segundo a qual a “junção inextricável, em um mesmo princípio, de movência obrigatória e fixidez inamovível, de metamorfose contínua e pura repetição” remete ao “estatuto da contradição insolúvel”, em que sujeito e objeto, o mesmo e o outro, se distinguem e se indistinguem.⁷⁰

No caso, podemos dizer que, se a sonata beethoveniana marca o salto pelo qual o *desenvolvimento* intensivo do tema o expõe como “não-identidade da identidade”, o que equivale a dizer que o desenvolvimento é inerente ao tema, e que neste a identidade musical só se apresenta como processo em que *o mesmo* se trabalha como *outro*, na polca-sonata do absoluto machadiana o desenvolvimento apresenta-se paralisado pois os contrários, uma vez expostos, são sugados pelo buraco negro em que *o outro é o mesmo* (Pasta Jr. chama esse traço, no qual reconhece uma importância fundante em obras centrais da literatura brasileira, de *formação supressiva*). Como dizia por sua vez a polca da crônica, em versos:

Chega a polca, e, sem detença
Vendo a discussão, engancha-se,
E resolve: — Há diferença?
— *Se há diferença, desmancha-se.*

[...] Desmancha, desmancha tudo.
Desmancha, se a vida empaca.
Desmancha, flor de veludo.
Desmancha, aba de casaca.⁷¹

A cabocla Não precisamos insistir no ceticismo radical que enforma a visão, sistematicamente ironizante, de uma história sem redenção, condenada ao eterno retorno do imaginário que, refugando o confronto com o limite, gira em falso *ad*

69 Idem, “O romance de Rosa: temas do *Grande Sertão e do Brasil*”. *Novos Estudos CEBRAP*, (São Paulo), n. 55, p. 61-70, nov. de 1999.

70 Ibidem, p. 63.

71 Ver nota 10, p. 324-5.

aeternum, perpetuando a iniquidade social. Em Machado de Assis não podemos nos fiar em nenhuma representação da esperança — que não se desenha, como sabemos, no horizonte desses textos —, nem recitar com ele uma complacente litania de corrosão niilista, que se pretendesse cáustica. O que conta aqui é a potência da pontuação infinitamente nuançada do real complexo, cifrada em enigma, onde o poder criativo é crítico, e vice-versa.

Ainda assim, os momentos de relação com a música, nos textos de Machado, pedem uma ou duas especificações a mais, quanto a esse ponto. Em primeiro lugar, o leitor de Schopenhauer, que é o nosso ficcionista, não despreza a música e sua singular potência consoladora, na qual engano e ilusão envolvem uma verdade de outra ordem, e graças à qual a ironia machadiana roça — como raríssimas vezes — uma fímbria utópica. O leitor do capítulo LXIX de *Esau e Jacó*, “Ao piano”, em que Flora executa quase oniricamente a sua sonata do absoluto em espelho, enquanto o Império cai, e em contraponto com o ridículo teatro doméstico dos interesses familiares e de classe, pode reconhecer nele algo dessa passagem de *O mundo como vontade e representação*:

A intimidade indescritível de toda música, graças a que se apresenta a nós qual paraíso de nossa familiaridade, e contudo infinitamente distante, inteiramente inteligível e contudo inexplicável, reside em que reproduz todos os movimentos de nossa mais íntima essência, mas totalmente destituídos de realidade e sofrimento.⁷²

Essa apresentação interiorizada, aparentemente livre da dor, do peso do mundo e da espessura imediata das coisas, que o realista raso tomaria como puro escape, dispõe para Schopenhauer de uma “seriedade essencial” que “exclui inteiramente o ridículo do seu âmbito de propriedade imediata, por ser o seu objeto não a representação a respeito de que são possíveis a ilusão e o ridículo, mas [...] diretamente a vontade, e esta é essencialmente o que há de mais sério, como sendo aquilo de que tudo depende” (O filósofo acrescenta, como testemunho e exemplo da riqueza diferencial da música em sua modalidade própria de conteúdo e significação, na mesma passagem, que a repe-

72 SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (III Parte). Vol. xxxi. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 85. (Os Pensadores)

tição *da capo*, que seria insuportável “em obras escritas em palavras”, é inteiramente pertinente em música, “pois a apreensão completa exige uma audição repetida”).

Se a apresentação da *vontade* na sonata de Flora, com toda a força de seu paroxismo plácido, patina ironicamente na fragilidade enfermiza de sua indecisão, o mesmo não se pode dizer de “Terpsícore”, extraordinário conto de 1886, que ficou perdido tanto tempo nas dobras do tempo, e no qual a moça pobre, Glória, surge como gloriosa encarnação — outra vez — da nossa musa da polca, com seus “movimentos lépidos, graciosos, sensuais, mistura de cisne e de cabrita”⁷³ Aqui, a soberana vontade de polcar, e a fixação do marido medusado pela aparição fulgurante da mulher, que é a própria dança popular em seu esplendor, contracenam com vantagem inesperada sobre as asperezas e a precariedade da vida material. Contra tudo o que mandaria o senso da realidade, Porfírio dissipa o dinheiro que tem e o que não tem, deixando a descoberto o seu futuro, dramaticamente imediato, de despossuído, para gozar o momento pleno da festa dançante que tem Glória como rainha. Aqui, não é no entanto a irresponsabilidade da sua ilusão, nem o que ela possa ter de objetivamente ridículo, que dominam a cena, mas a misteriosa “seriedade essencial” desse desejo que insiste ainda ao amanhecer da dura realidade. Davi Arrigucci Jr. observou o deslocamento por que passa a ironia machadiana nesse conto musical, desviando-se “do alvo aparentemente visado” e desembocando num “desenlace paradoxal” pelo inesperado.

Quase todo o tempo permanecemos à espera da catástrofe do esbanjador ou da quebra realista de seu mundo ilusório, que afinal não vem. [...] É que, ao invés da história de um perdulário contumaz e patético, que sempre malgasta irresponsavelmente o que possui, sem conseguir escapar do círculo vicioso que o aferra à pobreza, nos defrontamos talvez com um homem que escolhe livremente o ato que o redime da sujeição degradante. [...] Fiel a si mesmo e ao desejo, Porfírio se entrega mais uma vez à dança, cuja ardência tudo consome até o raiar do dia.⁷⁴

Esse lugar sem lugar, que é também, afinal, aquele de onde surgem as polcas de Pestana, ao piano, toma parte, portanto, nessa poderosa formulação anti-apologética

73 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Terpsícore*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997, p. 27.

74 ARRIGUCCI JR., Davi. “Obras do acaso.” In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Terpsícore*. Op. cit, p. 17-8.

que é a obra de Machado de Assis, e que não deixa de ser também expressão, em sua potência, do mundo social brasileiro, aquele mesmo que sua visão corrói criticamente. Pois como foi possível, então, o surgimento de uma elaboração literária desse porte no próprio mundo circularmente abafado que ela descreve? A pergunta, irrespondível e algo retórica, se não for tomada como enigma, só pode ter como resposta, aqui, um outro enigma musical, que estava faltando: o da *cabocla*.

Na abertura de *Esau e Jacó* (Capítulo I, “Cousas futuras!”), Natividade e Perpétua, mulheres da elite do Rio de Janeiro, sobem o Morro do Castelo para se consultarem com a “cabocla”, a adivinha Bárbara, sobre o destino dos filhos de Natividade, Pedro e Paulo, que teriam brigado no ventre da mãe. As palavras, intensas e vagas, da pitonisa do morro, são acompanhadas, no entanto, em contraponto sutil, por uma cantiga que o pai dela canta ao fundo, roçando os dedos na viola: “Menina da saia branca, / Saltadeira de riacho...”. A cifra do encontro está na música, de que falaremos logo. Mas o que é preciso ressaltar, em consonância com o percurso que fizemos, é que essa “cabocla”, assim chamada, disfarça, mais uma vez, uma mulata-negra, em nomeação arditamente evasiva. Quando as duas damas sobem o morro, penosamente e sem poder dissimular um certo “donaire” de classe, é uma “crioula” que pergunta, de passagem, a um sargento: “Você quer ver que elas vão à cabocla?” A “crioula”, que figura literalmente aqui como um indicador da outra, pode ser vista também como o índice de um não-dito racial, pois, embora “cabocla” designe em primeiro nível uma mestiça de branco e indígena, a nomeação, em contexto religioso, remete aos ritos afro-brasileiros que tomaram o culto de ancestrais indígenas como orixás. A canção, por sua vez, contendo inflexões afro (“Lelê, coco, naiá”), sugere Bárbara ela mesma como uma crioula “dando aos quadris”, no final do capítulo, “o gesto da toada”, enquanto o velho repete lá dentro a cantiga enigmática, que decanta vaga e ludicamente velhos cantos de trabalho, refrões religiosos, e secreta, em subtexto da adivinha, a alteridade de classe e a violência social latente:

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.
Quebra coco, sinhá,

Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, coco, naiá.⁷⁵

O espectro de ação da música em Machado alcança, portanto, num novo quarteto, a indecível *sonata do absoluto* de Flora mas também, em contraponto extremo de classe social, a *dança gingadamente provocadora* de Bárbara, e, entre elas, a *dança esplendorosa* de Glória e a *dilacerada polca-maxixe* de Pestana, que inclui problemáticamente todas as outras. O casarão e o morro, a elite e o escravo recôndito, as idéias fora de lugar e o lugar fora das idéias, o mundo do trabalhador pobre e o das vicissitudes do artista exposto às contradições da cultura, captados por um olhar capaz de atravessá-los e de um ouvido capaz de senti-los: é no mínimo uma amplitude dessa ordem, sinalizada, no caso do ângulo de que tratamos, pelas cifras musicais, que remete à intuição e ao alcance inacreditável dessa obra.

Nela, uma esfinge dançante, posta hieraticamente num pórtico esquivo, *anima e persona* oculta, espande em flagrante segredo: sibila mulata, mãos na cintura, dançando e rindo o trabalho e a dor, própria e alheia, a distância social e o coco quebrado, a ordem das coisas e sua contraversão universal. Quem quiser pode, portanto, se souber, ouvir ao fundo, em Machado de Assis, o soneto da canção inaudível e ineludível, que o disfarce só reforça: *nego que sou nêgo, sonego que sou nêgo, sou nêgo...*

Candongas fazem a festa Vale lembrar com alguns exemplos, para terminar, o quanto a música brasileira se desdobrou, do século XIX para o XX, sob o signo de Pestana. José Maurício Nunes Garcia e Carlos Gomes, os maiores vultos — mulatos — da música brasileira, não resistiram, entre missas e óperas, à modinha. Henrique Alves de

75 MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Esau e Jacó. Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier. Op. cit., p.878. O músico José Sapopemba me informa da existência de um samba de roda, dançado e cantado em cerimônias de candomblé, de “nação angola”, cuja letra diz: “Lelê coco maduro, sinhá/Coco tá mole, tá bom de quebrá”.

Mesquita, trumpetista mulato que ganhou uma bolsa para estudar no Conservatório de Paris, em 1857, escreveu operetas, suítes, abertura sinfônica, quadrilhas e polcas, e foi o primeiro a chamar de “tango” a habanera “Olhos matadores”, gênero cuja fusão com a polca está também nas origens do maxixe. O extraordinário Ernesto Nazareth, que escreveu polcas amaxixadas e maxixes, que ele classificava evasivamente como “tangos brasileiros”, foi considerado por Darius Milhaud o maior compositor do Brasil, em artigo na *Revue Musicale*,⁷⁶ e inspirou significativas composições politonais do músico francês; em 1922, suas peças pianísticas foram apresentadas litigiosamente no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sob tumulto policial e reação conservadora, mas, com o passar do tempo, foram incorporadas com proveito ao repertório de concerto, ao mesmo tempo em que se constituíram em clássicos da nossa memória coletiva. Nazareth é uma espécie de Pestana que deu certo pelo avesso, pelo menos no destino da obra, pois tornou-se um clássico erudito-popular não pela “Marcha fúnebre” e pelo “Improviso de concerto”, que dedicou a Villa-Lobos, mas pelos seus próprios buliçosos, singulares, extremamente refinados e, numa palavra, geniais — maxixes (que ele preferia classificar como “tangos brasileiros”). Villa-Lobos não teria escrito a sua série de *Choros e Bachianas brasileiras* sem que, fugindo ao modelo preconizado pelo pai, tivesse convivido com os chorões, seresteiros e sambistas do Rio na década de 1910, entre os quais tinha o apelido de “Violão clássico” Tom Jobim não se conformaria com o sucesso mundial do “Samba de uma nota só”, de “Garota de Ipanema” e de “Águas de março” sem se aproximar muitas vezes, cancional e sinfonicamente, do seu modelo máximo — a música de Villa-Lobos.

Como sabemos, o maxixe recalçado, virado em samba, torna-se o paradigma musical de um Brasil mulato, nas primeiras décadas do século xx, num vasto processo de desrecalque, agora apologético, que constituiu a imagem do país moderno sobre os escolhos da escravidão, e que tem em *Casa grande e senzala* um marco. “Aquarela do Brasil” começa com “Brasil / meu Brasil brasileiro / meu mulato inzoneiro”: nesse samba-exaltação e emblema, com sua euforia tautológica (já que o país assumidamente mulato agora coincide consigo mesmo), o “coqueiro [...] dá coco”, “o rei con-

76 MILHAUD, Darius. “Brésil”. *La Revue Musicale*. (Paris), n. 1, nov. 1920. Sobre a relação entre Milhaud e Nazareth, ver WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades / SECTUR, 1977, p. 39-50.

go” vai pro “congado”, o Brasil é “Brasil brasileiro” e seu significante primeiro é o “mulato inzoneiro”. O adjetivo, tão intrigante, merece um comentário à parte, pois “inzona” é um curioso sinônimo da nossa já conhecida “candonga” significando, igualmente, *trapaça, logro, embuste, intriga, mexerico*, tudo envolvido numa coloração afetiva que faz do “inzoneiro” um sonso manhoso e enredador. Agora valor, a sedução malandra, capaz de lidar com níveis de relação capciosos e subentendidos, é estratégia do mulato elevada a traço definidor da nacionalidade.

Caetano Veloso, consciente da margem de manobra que a música pós-tropicalista construiu para si, transitando parodicamente entre vanguarda e massa, alta poesia e consumo, deu em *Araçá azul* (1972), pode-se dizer, uma interpretação ironicamente produtiva às reversões do complexo de Pestana: “destino eu faço não peço / tenho direito ao avesso / botei todos os fracassos / na parada de sucesso”. Na contracapa de *Circuladô* (1991) retoma para si o complexo de Pestana, e estampa explicitamente a frase do conto: “Mas as polcas não quiseram ir tão fundo”

João Gilberto entreteceu um motivo do “Concerto n. 1 para piano e orquestra” de Tchaikovski com motivos rítmicos tão petulantes quanto elegantemente contramétricos, ao defender ironicamente a legitimidade do samba em “Pra que discutir com madame?”, de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, no qual se reduz ao absurdo o argumento que advoga a substituição do popular pelo erudito: “no carnaval que vem também concorro / meu bloco de morro vai cantar ópera / e na avenida entre mil apertos / vocês vão vergente / cantando concerto”. Já o “Bim bom”, com seu balanceio sincopado e infinito entre duas notas, e mais nada, pode ser reconhecido como o *samba absoluto*.

O alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas, potência e limite, assim como o crescimento avassalador do mercado musical e até mesmo a carga explosiva das margens, a ponto de desbordá-las, tudo parece estar já contido, como partículas litigantes e altamente concentradas, nos textos machadianos que dançam em volta, se precipitam e convergem em “Um homem célebre”

José Miguel Wisnik é professor da Universidade de São Paulo, autor de *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22* [Livraria Duas Cidades, 1977], *O som e o sentido* [Companhia das Letras, 1999], entre outros.