

# LITERATURA COMPARADA: A ESTRATÉGIA INTERDISCIPLINAR

Tania Franco Carvalhal

**S**e à época de seu surgimento, no século XIX, a Literatura Comparada punha em relação duas literaturas diferentes ou perseguia a migração de um elemento literário de um campo literário a outro, atravessando as fronteiras nacionais, hoje é possível dizer que sua atuação se ampliou largamente. Essa ampliação, que corresponde a mudança de paradigmas e que provocou diversas alterações metodológicas na disciplina, constitui a própria história do comparativismo literário. De sua fase inicial, em que era concebida como subsidiária da historiografia literária (“une branche de l’histoire littéraire”, como diria Carré) passa a exercer outras funções, mais adequadas a outros tempos. Surgida de uma necessidade de evitar o fechamento em si das nações recém constituídas e com uma intenção de cosmopolitismo literário, a Literatura Comparada deixa de exercer essa função “internacionalista” para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas.

O contexto é sem dúvida diverso. Do mesmo modo que se poderia explicar a inexistência de comparativismo literário como atividade sistemática no século XVIII por não haver ainda se fortalecido integralmente o conceito de nação e o estabelecimento de seus limites definitivos, poder-se-ia compreender as alterações por que passa a Literatura Comparada em nosso século no exame da constituição das diferentes disciplinas que compreendem o domínio das

Ciências Humanas e da necessidade que surge em relacioná-las para a compreensão dos fenômenos.

Vista a questão de outro ângulo, o de sua definição, é ainda numa perspectiva histórica que se poderia dizer que se antes a especificidade da Literatura Comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje, essa mesma especificidade é lograda pela atribuição à disciplina da possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação.

Este novo modo de entendimento acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza “mediadora”, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move “entre” dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar.”

Nesse contexto cabe evocar que já no livro clássico de P. Van Tieghem, *La Littérature Comparée* (1931), o futuro da disciplina se esboçava nessa direção. No capítulo intitulado “Différents domaines de la littérature comparée”, delineava-se a ampliação dos domínios comparativistas para outras fronteiras. Dizia o autor: “Les études de littérature comparée peuvent porter sur des sujets très différents” e mencionava, a seguir, “Le vaste domaine de la littérature comparée, domaine qui s’accroitra peut-être encore des provinces nouvelles”. É certo que Van Tieghem não podia prever para onde se encaminhariam os estudos futuros, em terrenos ainda inexistentes, mas ele intuía sua expansão e a expressa de forma quase metafórica ao falar de “províncias novas”. Mais adiante ainda acrescentaria: “Toute étude de littérature comparée, avons-nous dit, a pour but de décrire *un passage* le fait que quelque chose de littéraire est transporté au-delà d’une frontière linguistique.”<sup>1</sup>

1. VANTIEGHEM, P. *La Littérature Comparée*. Paris: A. Colin, 1931. p. 67-68.

De novo, ao empregar o termo “passage”, Van Tieghem evoca metaforicamente a situação intervalar da Literatura Comparada que se coloca “em meio a”, registrando sua característica essencial. Sabemos todos que aquele autor logrou fixar em seu manual pioneiro o que era usual na prática corrente: o estudo da natureza dos empréstimos e sua história. Utilizava ele duas perspectivas: a do emissor, que proporcionava a análise do “sucesso” ou da influência e a do receptor, que permitia chegar às “fontes”, recuperando, neste trajeto, o papel dos intermediários. Essa terminologia e seu emprego fixo não estão reproduzidos aqui para que lhes seja feita a crítica. Muitos já o fizeram. René Wellek, em primeiro. Interessa apenas recuperá-los para esclarecimento do contexto no qual o termo “passage” foi primeiramente empregado, tendo-se presente seu alcance inicial. Com efeito, essa “passagem” ou transladação devia ser exclusiva-

mente literária e envolvia diferentes sistemas lingüísticos como cabia numa época em que era preciso combater o isolacionismo nacionalista.

O primeiro largo passo de ampliação desse processo de “mise en relation”, característico da disciplina, foi no campo das relações inter-artísticas. É uma ampliação sintomática: nos anos 40, no pós Segunda Grande Guerra, emerge esse espírito aglutinador que o filósofo Alain defendera e que o simbolismo, com suas correspondências, tentara ilustrar. A obra de Thomas M. Greene, intitulada *The Arts and the Art of Criticism* (1940) a expressa integralmente. Em novo momento de fortalecimento do espírito nacional, o escopo internacionalista, que fundamentava a transposição de fronteiras, se dilata para o terreno das artes. Todavia, guarda ainda o comparativismo a exigência de que um desses meios de expressão seja o literário mas, pouco a pouco, perde a perspectiva dominante desse sobre as outras formas de expressão artística. E sobretudo é a primeira manifestação clara de que a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).

É o início do que hoje entendemos como o vasto campo das relações inter-semióticas.

Foi natural que essa expansão se desse também no terreno das artes que constituíam, por si, partes de uma totalidade: a estética. Não mais a visão romântica, como a de Schumann, que entendia a estética da arte sendo una, diversificada pela mudança de material: uma arte só, dividindo-se em várias como a luz em cores. É buscada, de início, a *Correspondência das artes*, para empregarmos o título do também clássico livro de Etienne Souriau, de 1947. Contudo a diversidade lingüística já não serve de base à comparação; fala-se agora de diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão” particulares e divergentes. É, aliás, a especificidade (ou a divergência) que começa a se impor acima das analogias ou similitudes. Por isso, E. Souriau não deixa de alertar para o que julga fundamental, ou seja, que apesar das semelhanças existentes entre o trabalho de um músico e o de um pintor há que lembrar sempre que “o músico pensou musicalmente, o pintor plasticamente”. Além da diversidade de meios, a diferença de concepção. E completa o autor: “E é nos próprios princípios da arte específica de cada um e na experiência

2. SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983. p. 31.

3. BROWN, C.S. The relations between music and literature as a field of study. *Year Book of General and Comparative Literature*. Indiana: University Press, v. XXII, v. 2, p. 102. 1970.

4. REMAK, Henry H.H. Comparative Literature, its definition and function. In: STALLKNECHT e FRENZ (ed.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1971. p. 1.

5. Cf. WEISSTEIN, U. apud CUPERS, J.L. *Euterpe et Harpocrate; ou le défi littéraire de la musique*. Bruxelles: Publications des Facultés Uni-

ativa e concreta que adquiriram, em seus respectivos trabalhos, dos imperativos e optativos destes, que estavam secretamente implicadas as razões dessa similitude.”<sup>2</sup>

É nesta linha de uma estética da interação das artes que se situam as obras de Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (1948) e Th. Munro, *The Arts and Their Interrelations* (1949) e é nessa perspectiva que avança U. Weisstein em sua *Introdução à ciência comparada da literatura* (1968) ao dedicar o capítulo 8 à “Iluminação recíproca das artes”. Não interessa aqui fazer o inventário dos textos que promoveram a reflexão nesse campo inter-artístico mas lembrar dois aspectos essenciais: que vigora ainda, nessa concepção comparativista, a intenção de abrangência, o intuito de dar conta do geral pelo particular e, também, que esta ampliação corresponde a uma alteração de definição e de paradigma. Leia-se, nesse sentido, como C.S. Brown ao definir a Literatura Comparada dirá que ela inclui “o estudo da literatura além de fronteiras lingüísticas e nacionais e qualquer estudo de literatura envolvendo, pelo menos, dois diferentes meios de expressão.”<sup>3</sup>

Não estamos longe da definição de Henry H.H. Remak que irá, mais tarde, alargar, em definitivo, o alcance dos estudos literários comparados. Para Remak, “a Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música) filosofia, história, as ciências sociais (política, economia, sociologia) as ciências, religiões, etc. de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana”.<sup>4</sup> Como se percebe, há uma ampliação gradativa que se anuncia primeiramente nas comparações inter-artísticas.

Ora, essa ampliação de campos de investigação pressupõe uma duplicação (ou multiplicação) de competências. O comparativista terá de aprofundar-se em mais de uma área, ou seja, em todas aquelas que vai relacionar, dominando terminologias específicas e movimentando-se num e noutro terreno com igual eficácia. A exigência de dupla (ou múltipla) competência acarreta, sem dúvida, alguns inconvenientes. A dupla especialização ocasiona uma dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área mas tem também suas vantagens: de enriquecimento metodológico, dos contrastes e analogias que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras muito mais ricas e esclarecedoras.<sup>5</sup>

Entendida assim, a Literatura Comparada torna-se no mínimo duplamente comparativa, atuando simultaneamente em mais de uma área.

Voltada não só para as investigações inter-literárias, a Literatura Comparada vai privilegiar confrontos que digam mais sobre os procedimentos textuais. É o caso, por exemplo, das comparações da literatura com os escritos históricos, que analisa a presença em ambos de esquemas narrativos semelhantes e semelhantes esquemas de compreensão. Tais estudos levam à identificação de certas qualidades e certas operações de linguagem que caracterizam a produção textual.

Nessa direção não é difícil perceber como o comparativismo literário pode ser uma forma de reflexão generalizadora e mesmo teorizadora sobre o fenômeno literário.

Já nos distanciamos da definição que considerava a Literatura Comparada apenas um ramo da história literária, pois ela será entendida como uma “certa tendência ou ramo da investigação literária”<sup>6</sup> que encontrará sua especificidade justamente nos problemas que propõe e na sua mobilidade para resolvê-los.

Vista assim, é uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua interação com outros textos, literários ou não.

## A COMPARAÇÃO INTER-ARTÍSTICA: LITERATURA E MÚSICA

Esta ampliação interdisciplinar dos domínios da Literatura Comparada a que me venho referindo não é nova no campo das relações inter-artísticas, sobretudo se pensarmos que quase dois séculos nos separam do clássico estudo de G.E. Lessing, *Laocoon*. Também não lhe tem faltado rigor nem tentativa de lhe estabelecer uma formalização de validade mais universal, como se pode ver pelos estudos de Roman Jakobson em *Questions de poétique*, particularmente no ensaio “Musicologie et Linguistique.”<sup>7</sup>

Todavia, é bem recente a sua aceitação como um aspecto reconhecido do estudo estético e como parte integrante da Literatura Comparada. As relações mútuas entre as artes têm sofrido muitas restrições. Alguns lhe negam o valor, sobretudo quando se deparam com estudos ligeiros nos quais são abundantes as metáforas ou as tentativas de simplesmente transpor de uma arte para outra uma nomenclatura. Chamam de “sinfonia” um poema ou um romance sem dar ao epíteto a justa medida metafórica, assinalando que “nada em pintura ou em música pode jamais ser literalmente a mesma coisa que o correspondente literário”.<sup>8</sup> Outros criticam, além da nebulosa contaminação terminológica, a falta, nesses estudos, daquele “esprit

versitaires Saint-Louis, 1988, p. 83: “The linking of classical philology with the study of German literature has, for him who is only moderately equipped, the disadvantage of dissipating his strength and not letting him attain in both areas what he could perhaps achieve in one, but it has advantages which compensate for that drawback.”

6. GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso*: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Crítica, 1985. p. 14. Guillén define-a como “una tendencia de los estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes y interrogaciones específicas.”

7. JAKOBSON, R. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977. Veja-se, ainda, no mesmo livro, Sur l'art verbal des poètes-peintres - Blake, Rousseau et Klee.

8. Veja-se BROWN, Calvin. Preface à obra citada de CUPERS, Bruxelles, 1988.

de géométrie” a que se referia Pascal, por oposição ao “esprit de finesse.”

Na verdade, afora certos estudos sistemáticos, como são realizados principalmente entre os comparativistas americanos, a grande maioria dos trabalhos efetua aproximações episódicas e mesmo intuitivas.

Cabe lembrar, nesse contexto, a pequena história contada por Calvin S. Brown em prefácio recente ao livro de Jean-Louis Cupers, intitulado *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique*. Neste texto introdutório, Brown evoca que um dia Abraham Lincoln foi envolvido numa disputa na qual alguém insistia em confundir as questões em pauta alegando casos hipotéticos e adotando definições arbitrárias. Exasperado, Lincoln interrompe-o. “Digamos, disse ele, que chame pata a cauda de um gato: quantas patas ele terá? Cinco, respondeu o interlocutor com segurança a que Lincoln retrucou que não. Haverá sempre quatro. Não será porque você chama de pata a cauda que ela se tornará em uma apenas por isso.”<sup>9</sup>

9. Veja-se BROWN, op. cit., nota 8.

Essa passagem, quase anedótica e simples, contém um dado significativo para essas relações entre as artes: nada pode alterar a natureza de um dos elementos relacionados. Assim, o poema não se converte em sinfonia por sua simples designação como tal, continua a ser um poema, com uma estrutura que lhe é própria e jamais será exatamente a mesma da outra arte.

Isso não invalida que similitudes sejam reconhecidas e comprovadas nem que se teçam analogias e paralelos. Contudo há que manter a diferença de base, a que aludia Souriau, mesmo que a literatura possa aspirar à plasticidade da escultura tanto quanto à sugestividade da música ou ao colorido da pintura.

Sabemos que uma determinada forma de expressão pode se apropriar de características de outra embora não perca sua especificidade. Por vezes, isso acontece devido a confluências ou ao que poderíamos ainda denominar de tendências dominantes na sensibilidade ou no gosto de uma dada época. Tal como observa Jules Romain em *Les hommes de bonne volonté*: “à chaque époque la littérature et l’un des autres arts se rencontrent curieusement autour de préoccupations analogues, et tentent des efforts d’expression parallèles.”<sup>10</sup>

10. Apud CUPERS, op. cit., p. 20.

Como se percebe, também essa noção de confluência nos auxilia a tratar a questão das influências com rigor. Paralelamente aos fatores dominantes em determinado período, há dados da formação de cada autor e de interesses por ele manifestos que nos permitem caminhar com segurança nesse terreno das inter-relações artísticas. Não apenas o caso dos talentos duplos ou mesmo múltiplos como Da Vinci mas a simples inclinação não desenvolvida de um autor que tenta recriar, nos domínios de sua arte, efeitos ou recursos técnicos

de outra forma de expressão com que esteja familiarizado. São essas “transposições” que nos possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, a par daqueles que têm por objeto as obras onde duas artes se conjugam ou se encontram: a ópera, o lied, etc. Sem dúvida o estudo e a descrição dos elementos comuns às duas artes é indispensável nesse tipo de investigação porque ele envolve outro tipo de pesquisa, essencialmente estética, que procura articular, no esquema geral das artes, as posições respectivas das formas postas em confronto.

São questões como essas que Jean-Louis Cupers discute no livro publicado em 1988 com o sub-título de “Aspects méthodologiques de l’approche musico-littéraire”. Além de nos dar ali a história implícita dos estudos entre música e literatura, o autor se detém em aspectos metodológicos que são indispensáveis a trabalhos dessa natureza. Para ele, “le tout littéraire est, en réalité, beaucoup plus proche qu’on ne le dit souvent, tant en qualité qu’en structure, du fait musical. En d’autres termes, ni la littérature ne peut se faire uniquement musique, ni la musique uniquement littérature. Cela ne les empêche pas de pouvoir s’avancer très loin, la musique du côté littéraire, la littérature du côté musical”.<sup>11</sup> E com Brown, ele aponta que a música tem sido uma importante fonte de inspiração e de técnicas para a literatura moderna, bastando citar autores como M. Proust, Conrad Aiken e Thomas Mann. A essas considerações acrescenta que os autores recorrem à música não para reproduzirem-na simplesmente mas para, através dela, traduzirem o intraduzível. É nessa colaboração assim enunciada que se pode entender a presença do componente musical no literário não como algo acessório, constituinte de uma atmosfera mas como elemento integrante e fundamental da criação literária.

Em todas as épocas, a literatura é farta em exemplos dessa natureza. Sobretudo entre os modernos, não é difícil encontrarmos a transposição para o campo literário de elementos de outras artes. Muitos, como Baudelaire, dedicaram-se à crítica de outra forma de expressão que não a literária. E sendo o hibridismo de gêneros uma dominante na literatura contemporânea, é freqüente que a própria dissolução das características formais de um texto por oposição ao modelo clássico seja marcada por essa interpenetração artística.

Assim um vasto campo de investigação se desdobra diante do pesquisador que se ocupa em saber o que atrai um artista para outro modo de expressão além do seu a ponto de querer transpô-lo em sua própria realização.

No fundo, é certo que o crítico deseja descobrir o que existe de misterioso nessas contaminações, pois, como observa Jean-Louis Cupers em suas conclusões, “qu’elle soit littéraire, musicale, pictu-

11. CUPERS, op. cit., p. 36.

rale, l'un des problèmes fondamentaux de toute étude esthétique, de toute critique d'art, est bien cette difficulté de dépasser le niveau de la pure description de structures, squelettes décharnés et vides, afin d'éclairer en quelque sorte la fascination de la chair même de l'art. Sans doute est-ce d'ailleurs parce qu'elles offrent une sorte de tramplin idéal qui permette d'attendre à l'essentiel, que les études interartistiques en général fascinent le chercheur. Il lui semble qu'il va enfin pouvoir saisir le secret de l'art, non ses structures. Il va pouvoir enfin transcender ces différents schèmes qu'il veut comprendre en les comparant."<sup>12</sup>

12. Idem, p. 147.

Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si.

Por isso na obra de Machado de Assis (1839-1908), um dos grandes romancistas brasileiros, muitas vezes essa apropriação de elementos musicais tem a intenção de traduzir aspectos fundamentais de seu projeto estético: vale-se da música (e de músicos) para falar sobre a criação literária e seus problemas. Há, então, em Machado uma correspondência estreita entre projeto musical e projeto literário: a música, para ele, simbolizaria o eterno e o universal. Mais do que a literatura, uma arte supostamente impura. É natural, portanto, que a música esteja intimamente vinculada à sua produção, embora não fosse ele um conhecedor profundo de leitura musical nem um executor de qualquer instrumento. Era, isso sim, um ouvinte privilegiado, com formação autodidata, graças a seus amigos compositores e artistas.

No contexto literário brasileiro é Machado de Assis, juntamente com Mário de Andrade, exemplo significativo dessa relação interartística. A obra de ambos manifesta a implicação entre música e literatura, desde aspectos mais superficiais a repercussões estruturais profundas. Basta pensarmos no subtítulo de *Macunaíma*, essa “rapsódia” que é uma das chaves para a sua leitura.<sup>13</sup> Em Mário, professor de música e pianista, autor de uma *História da música no Brasil*, é muito mais fácil de entender essa articulação. Contudo, Machado de Assis, mesmo na sua condição de “ouvinte” também explora fartamente as relações musicais, baseando-se em *Tristão e Isolda*, de Wagner, por exemplo, para a escrita do *Memorial de Aires*, como já o apontou a crítica.

E, por isso, nos 150 anos de seu nascimento cabe revisar essas transposições que traduzem a presença freqüente da música em seus textos literários. A obra de Machado de Assis ilustra, assim, essa atuação interdisciplinar que é um dos campos mais fecundos da investigação comparativista.

13. Veja-se, nesse sentido, *O tupi e o alaiúde: uma interpretação de Macunaíma*, de Gilda de Mello e Souza (São Paulo: Duas Cidades, 1979).

## MACHADO DE ASSIS: PROJETO MUSICAL E PROJETO LITERÁRIO

É necessário salientar, desde logo, que a música não tem, na obra de Machado de Assis, uma função decorativa ou que ela esteja ali somente para criar atmosfera. É certo também que a grande maioria dos textos machadianos refere-se à música, pois há quase sempre personagens que cantam ou tocam um instrumento—piano ou violino—ou cantam uma ária de ópera ou simples melodias de rua. Valsas, polcas, pregões e quadrilhas povoam os textos de Machado a ponto de podermos dizer que o autor, ao escrever, usava um ouvido musical e mesmo, tal como o Conselheiro Aires, de seu último romance, tivesse uma certa frustração em não saber cantar ou executar.

Mas afora essas hipóteses de natureza biográfica, que poderiam ser exploradas no próprio texto, interessa aqui sobretudo acenar que há, em Machado, uma intenção clara de apropriar-se literariamente de formas ou elementos musicais. Apropriações que não foram fruto de estudo ou pesquisa mas que decorrem do domínio da experiência. As associações musicais, em sua produção, são, portanto, motivadas pelo conjunto de experiências que constituíam seu universo cultural. Desde as “musas” cantoras a que Jean-Michel Massa refere em *A juventude de Machado de Assis*<sup>14</sup> aos amigos músicos como Francisco Braga, Leopoldo Miguez e o pianista Artur Napoleão, até seu gosto pelo teatro lírico que se expressou na crítica musical com que se ocupou, é possível notar esse “gosto” de que foi enriquecida sua formação.

Dirá sobre isso Raymond Sayers, em “A música na obra de Machado de Assis”: “Não sabia tocar instrumento nenhum, não conhecia a teoria musical, mas tinha escutado muita música com o seu ouvido de homem inteligente, e conhecia compositores e artistas”.<sup>15</sup> Convivera, também, com Alberto Nepomuceno, regente e compositor conhecido, que provavelmente lhe aguçara o interesse para a música alemã, Wagner particularmente.

Na obra de Machado, além disso, a presença constante da música reflete um dado sociológico, pois testemunha hábitos de época. No Brasil de final de século XIX, “toca-se e canta-se em todos os saraus, tanto nos palacetes dos ricos como em casas mais humildes, e a música ou a vida musical são um assunto infalível de conversação.”<sup>16</sup>

Mas o que desperta a curiosidade do pesquisador é a frequência dessas notações musicais na obra. Dir-se-ia, usando uma expressão de E. Souriau, que a música é “a forma de fundo” da produção machadiana. Se isso ocorre dispersadamente nos textos em geral, em alguns centraliza a narrativa. É o caso de “Trio em lá menor”, de

14. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

15. SAYERS, R. *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1983. p. 170. Texto fornecido por Zilá Bemd.

16. *Idem*, p. 164.

17. Machado de Assis foi analisado por Antonio Candido, em *O observador literário* (1959), tendo em vista a presença da música na narrativa machadiana, sobretudo em *Memorial de Aires*, confrontando-a com sua ressonância em *O ateneu*, de Raúl Pompéia. Veja, ainda, sobre relações interartísticas o ensaio de CANDIDO, *Melodia impura: ensaio sobre o gosto e as experiências musicais de Stendhal*, em *Tese e antítese*, (1964).

*Várias histórias*, de “*Cantiga de esponsais*”, de *Histórias sem data*, e de vários outros textos. Bastaria, para ilustrar alguns aspectos dessa inter-relação, a leitura atenta do conto “*Um homem célebre*”.<sup>17</sup> Ali, a figura de um músico centraliza o narrado, dividido entre vocação e ambição: um festejado autor de polcas que ambicionava compor obras mais perenes.

Machado retoma, através da figura do músico Pestana, o que já desenvolvera em outros textos: a busca frustrada da glória permanente. Pestana quer compor obras elevadas mas, traído pela memória, só consegue reproduzir Mozart e Chopin. Sua criação mais legítima gera apenas polcas que rapidamente atingem popularidade mas que serão, também de efêmera lembrança. Diferentemente de outras passagens, a música é nesta narrativa tema central, sem repercussões na estrutura. Mas, sob a música, o autor explora o tema da própria criação artística como se percebe neste trecho:

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.

O trecho reproduz, sem dúvida, o esforço criador independente de se tratar, nele, da criação musical. Os dados em jogo: inspiração, imaginação, memória e invenção, constituintes básicos do processo criador, podem referir-se indiferentemente à criação literária, como à musical ou outra. Entre inspiração e invenção estaria contida toda a seqüência de procedimentos criativos e a invenção, nesse contexto, supõe originalidade. Chamam a atenção as metáforas empregadas: “a aurora de idéia” para evocar o despertar, a imaginação “a dormir”, como em estado de preguiça, a repetição da memória que conduz à imitação e à cópia. Colocados juntos esses termos, percebe-se que há uma tentativa de insinuar uma movimentação lenta dessa idéia que deveria funcionar como fator de descoberta. Só nessa parece estar o original, o único, o novo. Essas três qualidades, Pestana as encontraria na elaboração das polcas: leves, alegres e próprias. Tal como descreve Machado:

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera até o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vão 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.

Confrontado com o texto anterior, este último sintetiza a facilidade da composição, até mesmo o caráter inebriante do ato criador. Se Machado, neste conto, ocupa-se com a criação, paralelamente nele desdobra o tema da insatisfação, da exigência do compositor com ele mesmo. Vê-se, então, que a experiência do artista lhe serve para atingir o humano, entrelaçando os dois temas. Daí a ironia do título, “Um homem célebre”: uma celebridade efêmera e insatisfatória, celebridade que encobre o drama humano da não-realização.

Trata-se da mesma insatisfação que persegue Mestre Romão, personagem de “Cantiga de esponsais”, destinado a reger músicas alheias. Diz Machado sobre isso: “Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não a têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias *novas e originais*, que não alcançava exprimir e pôr no papel” (grifos meus).

Retorna aqui não só o tema da impossibilidade de expressão, da incapacidade de traduzir o que desejaria manifestar mas surgem, explicitados, os conceitos de “novo” e de “original” que no texto de “Um homem célebre” estavam implícitos.

A partir desse confronto pode-se dizer que, para Machado, a criação estava estreitamente vinculada à noção de originalidade, não só aquilo que seria particular mas também ainda não realizado.

Em mestre Romão o drama da criação frustrada se resolve pelo da execução bem sucedida: a uns é dado criar; a outros, executar, sugere Machado. Todavia, no centro dessa trama está a ausência dos meios de expressão, a “língua” a que ele se refere como veículo,

como recurso único e factível entre inclinação e realização. No entanto, não há, em Machado, o esclarecimento sobre o esforço de obtenção dessa “língua” mas seu entendimento como dom concedido, presente das musas ou do céu. Daí a imagem expressiva que encontra para aludir à impossibilidade da expressão: a inspiração que não logra concretizar-se em ato criador é “como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado...”. A figura desse pássaro encarcerado e a representação de sua luta dramática pela liberdade, igualmente presente em outros textos machadianos, são aqui símbolo da dramaticidade interna em que se encontra o personagem sem ultrapassar o “lá...lá...lá” onde interrompera sua composição. A frase musical, inacabada, alude, ao final, à impossibilidade de traduzir algo que se ansia dizer mas cuja busca é sem retorno.

Observa com justeza Sayers que são raras as metáforas musicais na obra de Machado. Não recorre o autor a elementos de outra forma de expressão artística para inseri-los no texto literário a não ser sugestões estruturais ou componentes temáticos. Suas metáforas são predominantemente literárias e mesmo assim era com elas bastante parcimonioso. A crítica às metáforas de adorno é também uma constante em sua obra. Considera-as quase sempre “excessos de estilo” próprios da linguagem da oratória, corrente na época: citações, metáforas, lugares-comuns e adjetivação faziam as delícias dos ouvintes enquanto serviam para encobrir a mediocridade do pensamento. Deste modo, metáforas e comparações, em Machado, são extremamente eficazes e nunca funcionam como ornamento à expressão. Ao contrário, elas emergem como surge a música em seus textos: como recurso eficaz de expressar por alusão.

É por isso, talvez, que ele privilegie os compositores para explorar o tema da criação. Possivelmente, para ele, a música seria a forma de expressão mais fácil quando haveria talento e a mais difícil diante da inexistência deste. Ao mesmo tempo, um campo tão vasto e nuançado a partir do qual é possível a realização e o êxito menor por contraste com as grandes realizações que asseguram a eternidade e o universal. Sem falar de literatura nem de literatos, mas de música e de compositores, Machado atinge à primeira através da última.

Não é por acaso, então, que Machado de Assis recorre tantas vezes à figura do músico. Dito de outro modo, perguntar-se-ia em que medida a representação do músico poderia estar vinculada à do escritor? Em que medida as polcas não seriam os textos fáceis, de agrado popular? Em que medida não falando de si mesmo, nem de seus pares, Machado podia refletir sobre a criação literária pelo viés da criação musical?

Essa relação entre projeto literário e projeto musical fica ainda mais explicitada se pensarmos que, no *Memorial de Aires*, o Conselheiro lamenta não compor ou tocar algum instrumento. Para ele, “a arte é também língua”<sup>18</sup>, uma maneira de expressar-se, a única possível. É também a arte que “naturaliza a todos na mesma pátria superior”. As considerações do Conselheiro Aires, registro de memória, nos autorizam a pensar num conceito de instrumental e numa noção de universalidade que estariam na base do pensamento machadiano, justificando a identificação entre música e literatura que perpassa sua obra.

Se as hipóteses se confirmam, o projeto estético de Machado de Assis teria seu equivalente no projeto musical onde ele esboça critérios como “puro” (no sentido de clássico) e eterno. Ao longo de seus textos fica claro que, para ele, é a música a forma de expressão mais completa e universal. Talvez a única que possa manifestar tantas nuances de emoções como as por que passa o Conselheiro Aires que recupera, pela memória, o que já foi e se vê nos outros, na mocidade de Fidélia e Tristão que lhe dão consciência de sua velhice e lhe fazem sentir “saúde de si mesmo.”

São associações entre a música vigorosa de Wagner, a vivacidade de Mozart, a nostalgia dos compositores românticos alemães e os momentos instáveis do sábio Conselheiro que dizem mais sobre ele mesmo do que as palavras que registra em seu “memorial.”

Por outro lado, no momento da leitura dos textos machadianos, essas associações se reproduzem de imediato na sensibilidade do leitor, também ele um ouvinte. Forma-se uma rede de associações advinda do estímulo auditivo que o autor sugere a partir de seu contexto cultural. Essas se transferem no ato da leitura para o leitor, ouvinte cúmplice daquelas melodias. Este, por sua vez, as reinterpreta e as enriquece com suas próprias motivações e inferências culturais. Por isso nos é possível falar de um denominador comum nas linguagens estéticas e da propriedade que têm de funcionarem como sistemas de signos que põem em movimento toda uma série de associações fundadas em experiências individuais e coletivas. Estamos, sem dúvida, no terreno da recepção quando tudo ecoa nos ouvidos do leitor onde as associações, por fim, tomam sentido.

Machado sabia disso. O Conselheiro Aires também.

18. MACHADO DE ASSIS. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957. p. 131.