

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LUÍS FERNANDO KALIFE JÚNIOR

A MÚSICA COMO REPRESENTAÇÃO DA ARTE EM MACHADO DE ASSIS

Porto Alegre

2011

LUÍS FERNANDO KALIFE JÚNIOR

A MÚSICA COMO REPRESENTAÇÃO DA ARTE EM MACHADO DE ASSIS

Trabalho de conclusão apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profª Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

Porto Alegre
2011

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pela vitória que construímos juntos.

À Gabriela Farias da Silva, sem a qual esse TCC não seria possível.

À minha orientadora, pela parceria acadêmica que eu desejo que se prorrogue por muito tempo.

Ao meu pai e aos meus irmãos, que o caminho das Letras os ilumine.

À todos os funcionários da Santa Casa de Misericórdia, que me deram um fôlego novo para viver.

À Rubem Fonseca, Nelson Rodrigues, Chico Buarque, Plínio Marcos, Luiz Vilela, Carlos Heitor Cony, Sérgio Faraco, Erico e Luís Fernando Veríssimo, Philip Roth e Woody Allen.

À Machado de Assis.

A pipoca é o grão de uma variedade de milho que, levado ao fogo com algum tipo de gordura, arrebenta aumentando de volume. A palavra, em nossa língua, vem do tupi *pipóka*, que significa “estalando a pele”. Sim, os índios comiam pipoca. Na verdade o ser humano comeu milho pela primeira vez em sua história sob a forma de pipoca.

(Crônica “Pipoca”, *O Romance Morreu*, Rubem Fonseca)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo entender como se configura a representação da arte de Machado de Assis por meio da música. Para tanto, utilizar-se-á os contos *O Machete*, *Um Homem Célebre* e *Cantiga de esponsais*, pois elas permitem analisar não só o sistema autor, obra e leitor, mas também de que forma a frustração das personagens influencia nestes elementos e na própria psiquê.

Palavras-chaves: arte – psicanálise – música – Machado de Assis

ABSTRACT

This study's objective is to understand how the representation of Machado de Assis' art through music is developed. For that purpose, the short stories *O Machete*, *Um Homem Célebre* and *Cantiga de esponsais* will be used, since they allow us to analyze not only the author system, the work of art and the reader, but also in what ways the frustration of the characters influences these elements and the psyche.

Keywords: art – psychoanalysis – music – Machado de Assis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 O SOLISTA SEM PÚBLICO	13
2 A OBRA ERRADA, A PESSOA CERTA.....	21
3 O AUTOR SEM OBRA	32
CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

INTRODUÇÃO

Acredita-se, no meio acadêmico, que tudo sobre a obra de Machado de Assis já foi dito. É bem verdade que, por se tratar de um autor dos mais importantes da Literatura Brasileira, participando não só do cânone brasileiro, mas também ocidental, pululam estudos sobre esse profícuo autor. No entanto, as quatro obras poéticas, as onze peças teatrais, os nove romances, os mais de duzentos contos, as incontáveis crônicas e as críticas literárias não são capazes de se esgotarem nas suas significações. Tal afirmação corrobora com o que afirma Antonio Candido, em seu ensaio *O Esquema de Machado de Assis*:

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar de ao menos pressentir os outros. (2004, p. 18)

Ainda são possíveis, portanto, análises sobre a obra do escritor fluminense, uma vez que ela permite que novos olhares sejam usados, visto que a sua literatura é lacunar. O autor de *Dom Casmurro* teve sucesso em construir personagens ambíguas e descompassadas, forçando o leitor continuamente a dar sentido e interferir no texto. Sua inovação, além de temática, é também técnica, pois explorou as possibilidades do narrador em fazer um jogo de relatividade no texto.

Nessa perspectiva, há de se situar a obra do autor como contista, uma vez que esse gênero permitiu muito mais o experimentalismo técnico e a exploração de diferentes temáticas, que também aparecerão nos romances. A história curta permitiu uma radicalização das características de Machado de Assis em “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (*id, ibid*, p.23), não só modernizando, mas permitindo que o autor se tornasse um dos mestres do gênero. No entanto, como nos contos abordados por esse estudo, há sempre uma inaptidão de suas personagens em lidar com questões volitivas (na qual aparecem a corrupção e as mesquinhas) e com o direcionamento de suas vidas:

Romances e contos retomarão incansavelmente as variações em torno de um tema único – a incapacidade do homem, não só para se alçar acima de si mesmo, para sair de si mesmo, para sair de suas mesquinhas dimensões, como para compreender o seu destino. A mesma tensão, o mesmo contido ardor anima tantos trabalhos diferentes, nos quais o problema é abordado sob ângulos diversos. (PEREIRA, 1988, p.73)

É interessante que as temáticas abordadas por Machado de Assis não são estanques. Entretanto, os contos podem ser reunidos nas mais diferentes disposições¹. Lembremo-nos da proposta de Sônia Brayner citada por Antônio Hohlfeldt:

A nomeação dos contos é quase infinita, mas pode-se estabelecer uma tipologia geral, como o faz Sônia Brayner, indicando elementos como a) o incidente marcante; b) a análise de motivações psicológicas; c) a utilização de formas literárias clássicas com sentido demonstrativo e intenção moralizante; d) análise de um caráter ou tipo; e) narrador onisciente, e assim por diante, mas que poderíamos sintetizar, numa única frase, quem sabe, lembrando que um tema subjacente – mas fundamental – é o da loucura (...) (1988, p. 37 e 38)

No entanto, em se tratando da composição destes, percebe-se que Machado engendrou seus contos com um cálculo que remonta aos principais escritores do gênero em questão. A genialidade vem de conseguir se adequar às teorias desse gênero de uma forma ampla, o que mostra a sua versatilidade e a dificuldade de encaixar sua obra em um único modelo. No entanto, os que são trabalhados aqui nesse estudo pertencem à linha teórica de Edgar Allan Poe². Ele acreditava que o trabalho de qualidade deveria ser breve e concentrar-se em um

¹ A disposição aqui escolhida é justamente a dos contos que possuem a música como elemento importante no desenrolar da narrativa. Pretende-se, com isso, verificar qual a importância dessa arte na poética do autor.

² Machado de Assis praticou várias outras tipologias de conto. Uma das que convém lembrar, também, é a utilizada em contos como “Missa do Galo”, “A Cartomante” e “O Enfermeiro”, chamada de conto de atmosfera. Uma possível definição dessa tipologia é quando há uma densidade narrativa, uma espécie de “nuvem” que encobre a personagem, tornando o enredo muito mais tenso em relação não às personagens, mas sim em relação: “(...) o desprezo progressivo do apoio factual para formar a sequência narrativa e a abolição da personagem como corporificador do qual se aglutinam os demais elementos e se realiza a tensão dramática.” (1988, p.140) Ainda assim, alguns críticos encaixam Machado de Assis em outras possíveis tipologias: “E este é também o segredo do conto, que promove o sequestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados, tendo em vista a construção deste efeito (Poe); neste sequestro temporário, existe toda uma força de tensão, num sistema de relações entre elementos do conto e em que cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático, em que cada gesto e olhar são até mesmo teatralmente utilizados pelo narrador (E.Bowen). Não lhe falta construção simétrica, de um episódio, num espaço determinado (B. Matthews). Trata-se de um acidente da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro *antes e depois* (José Oiticica) (*grifos do autor*). De tal forma

efeito específico e único, quase que com o objetivo aristotélico de provocar a catarse no leitor, ou seja, centrar-se no final. Tzvetan Todorov, citado por Charles Kiefer, em sua obra *Poética do Conto*, afirma que “uma simples imagem, um mero paralelo, inclusive a descrição de um acontecimento não são suficientes para nos dar a impressão de que estamos lendo uma história. Se não nos é apresentado um desenlace, não temos a impressão de estar diante de um *plot*”. (2011, p. 46) Tal visão corrobora com a prerrogativa de que, para Poe, uma história deveria tratar de coisas banais e mundanas, sem procedimentos alegóricos. Ao final, o processo de tessitura revelaria superficialmente uma significação simbólica impregnada na significação aparente: “Em ‘A filosofia da composição’, afirmou que procurava fazer emergir o simbólico somente ao final da obra, para que o efeito sobre o leitor fosse maior.” (*id, ibid*, p. 40) Machado de Assis, por sua vez, utiliza-se dessa técnica não só como forma de impasse em relação aos destinos humanos, mas também para mostrar o quanto, muitas vezes, suas personagens podem ser frustradas quanto a um objetivo.

Assim sendo, essa frustração mostra um forte componente de construção na obra de Machado de Assis. Ela está relacionada com a necessidade de equilíbrio entre o princípio do prazer e da realidade, teorizadas por Sigmund Freud. No momento em que se pendente muito para o último, sem nenhuma compensação, o indivíduo mostra sinais de neuroses. O controle do *id* pelo *ego* fica desajustado, dando sinais de adoecimento:

Todo ser humano precisa sofrer repressão daquilo que Freud chamou de “princípio do prazer”, em favor do “princípio da realidade”; para alguns de nós, porém, e possivelmente para sociedades inteiras, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes. Há ocasiões em que nos sentimos dispostos a abrir mão da satisfação em proporções heroicas; em geral, porém, fazemo-lo com a convicção de que, renunciando a um prazer imediato, iremos finalmente recuperá-lo, talvez intensificado. Estamos preparados para aceitar a repressão desde que ela nos ofereça alguma coisa em troca; mas se as exigências que nos são feitas forem excessivas, provavelmente adoeceremos. (EAGLETON, 2003, p.210)

As personagens dos contos em questão são todas afetadas, de alguma forma, por essas “neuroses”. O escopo aqui escolhido foi de contos que trouxessem esses componentes psicanalíticos relacionados à música, uma vez que na obra de Machado de Assis comparece não só como elemento que ajuda a compor o enredo e caracterizar as personagens nos contos e romances, mas também como registro do período da formação de nossa identidade musical e

que esta *ação* parece ter sido mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de *contração* (N. Friedman).” (GOTLIB, 1999, p.80-81)

como elemento a ser incorporado pela psiquê. Durante toda sua vida, Machado foi um admirador das artes em geral, e por isso é possível identificar certos traços que indicam notável importância da arte na sua prosa. A arte, mais precisamente a música, então, entra como elemento de impasse da vida, uma vez que a sua execução é uma tentativa de remontar a *mimese* de Aristóteles³. Mais ainda do que isso, ela faz vibrar o inconsciente, remexendo com zonas de lembranças esquecidas e tocando em questões muitas vezes que desvelam a intimidade. A partir disso, podemos teorizar conforme Philippe Willemart em *Os Processos de Criação*, que “Todas as artes trabalham o inconsciente do público. O objetivo essencial da literatura, da pintura ou da música, (...) ou sua função estética, não é primeiramente ser admirada; a beleza é apenas uma isca, para não dizer uma armadilha, destinada a atrair o olhar ou a audição.” (2009, p.152) Desta forma, as personagens machadianas se frustram nesse objetivo por vários motivos aqui abordados e analisados, uma vez que estão preocupadas não só com a beleza de uma arte, mas também com a recepção do público, tendo em vista que o consumir da arte é aquele que realmente completa o processo de significação:

(...) embora raramente percebamos, estamos sempre formulando hipóteses construtivas sobre o significado do texto. O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. (EAGLETON, 2003, p. 105)

Os contos ditos “musicais”, então, mostram a vaidade em buscar reconhecimento, de sempre alcançar um patamar mais elevado. Trata-se da falha de algum dos vértices do triângulo do sistema literário teorizado por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*: autor, obra e público. Cada conto aqui estudado configura as falhas desse processo e mostra como as personagens desenvolvem neuroses que trarão muitas consequências, como loucura, escapismo, morte, etc. Machado com certeza compreendeu e ficcionalizou essa problemática da arte, tanto que veremos constantemente essa recorrência ao tema em seus contos. O crítico Paul Dixon⁴ percebeu em sua análise que em Machado de Assis sempre está presente a questão do tratamento da criação, do processo e da realização na arte, sempre tematizando a impossibilidade de concretização das aspirações. É possível observar isso nas seguintes personagens: os poetas Luís Tinoco (“Aurora sem dia”), Elisiário (“Um erradio”), Romualdo

³ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 2003.

⁴ DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

(“O programa”), Ricardo (“Vênus! Divina Vênus!”), Josino (“Uma por outra”), o dramaturgo Lopo Alves (“A chinela turca”), o pintor José Maria (“Habilidoso”) e os músicos Pestana (“Um homem célebre”), Inácio (“O machete”) e Mestre Romão (“Cantiga de Esponsais”).

Em se tratando de musicalidade, esta, na obra (mais precisamente nos contos), teria uma função bem definida. Segundo José Miguel Wisnik, “a música (nos textos de Machado) 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” (2003, p.30). É o que acontece em *Esaú e Jacó*, quando a personagem Flora toca seu piano e, numa transcendência mental, provocada pela música, “funde” em pensamento os dois irmãos. Em *Memorial de Aires*, a música também é invocada em vários momentos da narrativa do triângulo amoroso entre Fidélia e os conselheiros Aires e Tristão. Enfim, em outros romances, a musicalidade se faz presente sempre como subsídio na busca pelo choque de ideias e realçar a busca pelo absoluto. Mais ainda, a música é um elemento para ficcionalizar a arte e mostrar os pontos de conflito da busca por configurar o triângulo de Antonio Candido.

No entanto, tem-se aqui, como delimitação, “Cantiga dos Esponsais” (*Histórias sem Data*, 1884), “Trio em Lá Menor” (*Várias Histórias*, 1896), “O Machete” (publicado somente no *Jornal das Famílias*, 1878) e “Um Homem Célebre” (*Várias Histórias*, 1896). Nestes contos, a análise que será preponderante é de que há sempre a proposição da ironia e do pessimismo, que estão intrinsecamente ligados com a frustração, sempre presente de alguma forma, de não se atingir o que é desejado (em *Um Homem Célebre*, por exemplo, Pestana não consegue compor música clássica). A decepção, bem como as suas frustrações que são resultado, de algum modo, da música, interfere na própria narrativa, o que fica claro no diálogo com o restante da obra de Machado.

1 O SOLISTA SEM PÚBLICO

O debate de *O Machete*⁵ está centrado no âmago de qualquer discussão artística. É um conto principalmente sobre o sistema artístico, proposto por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*, no qual define como os vértices de seu triângulo: o artista, a obra e o público, elementos tais que se influenciam mutuamente. A partir dessa premissa, a arte, então, só tem validade quando divulgada e ampliada, ou seja, quando percorre todos aqueles elementos; assim, atinge alcance social:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (2010, p.31)

Dessa forma, temos que considerar que um artista está sempre condicionado ao público. O produtor da arte é alguém que cria pensando indiretamente no efeito que quer atingir (tal posição corrobora com a visão teórica de Edgar Allan Poe em *Filosofia da Composição* de que o artista deve ter em mente um efeito desejado), ou seja, o público se constitui como parte importante, mas a sua relação com o autor se dá por meio do efeito. Ainda assim, tal posição só é possível por meio da troca e da tensão entre o artista e o seu meio, o que definirá com mais precisão como será a arte:

Isso quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social (grifo do autor)*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (2010, p.84)

⁵ É sempre interessante observar que, em se tratando de Machado de Assis, os nomes são sempre reveladores de alguma informação. O nome do conto em questão, “O Machete”, refere-se primeiramente a um cavaquinho, tocado pela personagem Barbosa. No entanto, segundo o dicionário Michaelis, também pode significar uma “grande faca”.

Há, sinteticamente, uma discussão abordada por Machado de Assis sobre o desajustamento entre os três elementos; o efeito desejado em Inácio (e depois na análise de Pestana) não é possível tendo em vista o meio do artista e o objeto de sua arte, o violoncelo. A sociedade brasileira da época não se constitui como um público propriamente dito para o tipo de arte almejada por Inácio, uma vez que a recepção é insignificante para este artista. Então, a análise abordada pelo autor de *Dom Casmurro* vai se centrar principalmente nos efeitos que esse desencaixe vai provocar no protagonista Inácio.

O conto *O Machete*, então, foi publicado originalmente em 1878, no *Jornal das Famílias*. Há, nesse texto, uma eterna busca (quase “carência”) do protagonista Inácio Ramos em ser reconhecido, mas ter seus sentimentos compreendidos quando tocava seu violoncelo. E não é difícil de entender o porquê de tamanhas frustrações, pois a descrição da personagem contrasta com o final melodramático que o conto terá: Inácio era filho de um músico da capela imperial, que lhe ensinou dedicadamente os conhecimentos de gramática, mas se viu com muito mais clareza que o protagonista tinha mais vocação musical, que era mais “dos bemóis do que dos verbos”, muito mais interessado na “história da música e dos grandes mestres” e dedicado “com todas as forças da alma à arte do seu coração”. Tornou-se um grande rabequista, de início, mas o instrumento apresentou-lhe muitas limitações. Depois de longas economias, aulas e tempo de ensaio, compra e dedica-se ao máximo ao violoncelo, esse sim o instrumento que achava ser sua vocação. Porém, convém fixar que, tocando violoncelo, e não rabeca, Inácio passa a ter a condição diferenciada de solista, e a não ser um instrumentista de grupo, como era antes com a rabeca.

A personagem acaba encontrando referenciais somente em sua “velha mãe”, que parece ser a única que compreendia e era atingida pela melodia do seu violoncelo. O conto apresenta uma harmonia perfeita entre filho e mãe logo no início, uma vez que Inácio se contentava na recepção do público materno. Percebe-se que, para ele, o violoncelo produzia um tipo de arte sublime, que era capaz de “vibrar todas as cordas do coração, derramando as suas harmonias interiores”, e só a sua mãe era capaz de compreender, pois seu instrumento era capaz de fazer “chorar a boa velha de melancolia e gosto, que ambos estes sentimentos lhe inspiravam a música do filho”. (ASSIS, 2007, p.22)

O conflito da trama começa a ganhar carga sentimental e densidade quando a mãe morre e surge a mulher do instrumentista, Carlotinha, jovem de movimentos “rápidos e vivos”, de “rosto amorenado, olhos negros e travessos”, que no fundo acaba não compreendendo totalmente a música de Inácio:

Carlotinha não experimentava decerto as sensações que o violoncelo produzia no marido, e estava longe daquela paixão silenciosa e profunda que vinculava Inácio Ramos ao instrumento; mas acostumara-se a ouvi-lo, apreciava-o, e chegara a entendê-lo alguma vez. (*id, ibid, p.24*)

Há, no conto, uma evidente transferência entre a mãe, já morta, e a mulher. Inácio espera que a *catarse* de sua arte seja idêntica; no entanto, temos duas pessoas (a mãe e a mulher) com sensibilidades artísticas diferenciadas. Inácio parece não conseguir entender isso, uma vez que a sua execução ao violoncelo era primorosa e tão esmerada: “Quando a última nota expirou nas cordas do violoncelo, o braço do artista tombou, não de fadiga, mas porque todo o corpo cedia ao abalo moral que a recordação e a obra lhe produziam.” (*id., ibid, p.23*) Então, a velha mãe correspondia ao filho na medida em que recepcionava a arte no grau certo que Inácio esperava. O mesmo não acontecia com Carlotinha:

- Oh! lindo! lindo! exclamou Carlotinha levantando-se e indo ter como o marido.

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

Seu primeiro movimento foi de despeito, - despeito de artista, que nele dominava tudo. Pegou silencioso no instrumento e foi pô-lo a um canto. A moça viu-lhe então as lágrimas; comoveu-se e estendeu-lhe os braços. (*id, ibid*)

O que Inácio procura é um público, o que ressalta a discussão da necessidade do artista e da recepção por meio do seu efeito. Percebe-se a frustração da personagem nessa parte da narrativa em não atingir o efeito desejado da sua arte, uma vez que esse é que dá consciência de que sua arte e seu esforço são significativos. No entanto, essa procura por reconhecimento, por alguém que aprecie sua música é, de certa forma, o que move a trama e que dará origem à discussão entre música popular e a clássica mais adiante. O protagonista, então, não tem um dos vértices do sistema literário dito por Antonio Candido (autor, obra e público), que pode ser expandido para uma conceituação mais ampla que englobe toda a arte:

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediado entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição

para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. Quando se diz que escrever é imprescindível ao verdadeiro escritor, quer isto dizer que ele é psicologicamente organizado de tal modo que a reação do outro, necessária para a autoconsciência, é por ele motivada através da criação. (CANDIDO, 2010, p.85 – 86)

Inácio se acomoda à situação em que vive quando começa a compreender um pouco mais a esposa e as suas reações. Fez uma composição para esta, que demonstra-lhe a sua afeição na sua própria medida: “A música entusiasmou Carlotinha, antes por vaidade satisfeita do que porque verdadeiramente a penetrasse. (...) A felicidade de Inácio não podia ser maior; ele tinha tido o que ambicionava: a vida de arte, paz e ventura doméstica, e enfim esperanças de paternidade.” (ASSIS, 2007, p. 25)

Entretanto, a segunda parte do conto começa quando Inácio conhece Amaral e Barbosa. Fica clara a dualidade construída por Machado de Assis em caracterizar o primeiro como apreciador dessa cultura erudita produzida pelo protagonista e o segundo como produtor de uma cultura de massa. Amaral é a representação de um tipo de personagem que era “entusiasta, todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica, e era nada menos que um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna” (*id, ibid*, p.26) No entanto, Inácio fica afetado pelo efeito produzido pelo machete de Barbosa e o caráter desse:

Todo ele acompanhava a gradação e variação 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 parecia patéticos. Ouve-lo tocar era o menos, vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo. (*id, ibid*, p.27)

Aos poucos, durante o conto, Inácio vai se convencendo, pela melhor recepção que Barbosa tinha do público, que o ideal, para ter a atenção do público, seria tocar machete. Por mais que este diga que “o violoncelo está tão ligado aos sucessos mais íntimos da minha vida, que eu o considero antes como a minha arte doméstica...” (*id, ibid*, p. 28) (em contraposição até a execução da rabeça), o violoncelista ficou atingido com a rápida propagação da arte do machete, deflagrada principalmente com a própria mulher de Inácio:

Carlotinha foi a denunciadora; ela achava infinita graça e vida naquela outra música, e não cessava de o elogiar em toda a parte. As famílias do lugar tinham ainda saudade de um célebre machete que ali tocara anos antes o atual subdelegado, cujas funções elevadas não lhe permitiram cultivar a arte. Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado. (*id, ibid, p.27*)

Analisando o termo “funções elevadas”, fica claro que o subdelegado ou qualquer pessoa de caráter elevado não poderia cultivar um tipo de arte que é popular. Mesmo assim, não há um entendimento total de Inácio de que a arte que produz, ou seja, a arte clássica, é de certa forma mais sublime e mais grave (conforme é possível interpretar no conto) e de que a arte do machete, o que é percebido por Amaral: “Seu entusiasmo recebera um grande abalo. A que vinha aquele ciúme por causa do efeito diferente que os dois instrumentos tinham produzido? Que rivalidade era aquela entre **arte** e o **passatempo** (*grifo meu*)?” (*id, ibid, p.29*)

No fundo, percebe-se, então, de que a recepção esperada por Inácio era a que Barbosa tinha. Vê-se aí que o conto *O Machete* pressupõe um leitor medianamente culto, que consiga julgar o que está implícito, ou seja, a superioridade do mundo representado pelo violoncelo, em oposição à cultura popular. O crítico José Miguel Wisnik simplificou a força do debate que acontece no conto:

O músico erudito é autêntico na relação com a sua arte, enquanto o popular se serve fartamente de apelos inautênticos na exibição da sua ‘arte’, enfrentando as severas exigências das mediações implicadas nesta; no outro, é o mero exercício do “passatempo”, que visa à imediatez do entretenimento, que se prevalece da incultura imperante no meio e do desejo, sôfrego e generalizado, de gozar e de esquecer. (2003, p.25)

Ecléa Bosi, avaliando a obra de Antonio Gramsci sobre a dicotomia entre cultura popular (e de massas) e a erudita, aprofunda a questão mostrando que há um caráter muito mais efêmero na cultura popular, que traz inovação (quando vista de uma forma positiva) e, ao mesmo tempo, reifica a cultura (se vista de uma maneira negativa):

Antonio Gramsci formula a questão em termos de estruturas ideológicas da sociedade: ao lado da chamada cultura erudita, transmitida na escola e sancionada pelas instituições, existe a cultura criada pelo povo, que articula uma concepção do mundo e da vida em contraposição aos esquemas oficiais. Há nesta última, é

verdade, estratos fossilizados, conservadores, e até mesmo retrógrados, que refletem condições de vida passadas, mas também há formas criadoras, progressistas, que contradizem a moral dos estratos dirigentes. (1986, p. 64)

O não entendimento da realidade por Inácio é produzido pelo distanciamento que a obra que se pretende clássica precisa ter do tempo. Sabe-se que, para se tornar cânone, precisa-se que sucessivas gerações avaliem determinada obra para achar suas qualidades. Têm-se no violoncelo um instrumento com muito mais solidez em produzir o determinado efeito já mencionado. No entanto, não há uma *intelligentsia* brasileira capaz de produzir, manter ou apreciar uma tradição erudita como a de Inácio. Nos termos dos conceitos de Antonio Candido, podemos lembrar que a “função total⁶” do violoncelo tem muito mais capacidade de produzir *catarse*, perpetuar-se no tempo e não reproduzir somente fatos que se ligam somente ao tempo em que a arte propriamente dita é produzida do que o machete, instrumento relativamente novo na tradição musical ocidental. (CANDIDO, 2010, p.55) Dessa maneira, o violoncelo está muito mais apto, de acordo com a discussão, de emanar uma função total na medida em que reconfigura as estruturas míticas humanas que são conhecidas desde as lendas e canções primitivas até as melhores músicas clássica do século XVII, XVIII e XIX.

Há um esvaziamento, então, do ego de superioridade moral de Inácio, imposto pela reviravolta da narrativa. Ao final, ele definitivamente se convence de que é inútil lutar contra a força popular e a recepção de Barbosa. Quando Amaral retorna de viagem e vai visitá-lo, verifica que a mulher deixou o instrumentista com o filho e “foi-se com o machete”; ao final, logo depois ele acaba enlouquecendo, final já conhecido (e que será analisado) na obra de Machado.

Cabe um adendo para uma análise psicanalítica, também, das motivações da produção de Inácio. Sabe-se que um artista é aquele que tem necessidade de transferir, de algum modo, seus temores e aflições para a arte; no entanto, somente o reconhecimento é capaz de dar continuidade à completa purgação que o autor realiza. Há um movimento muito parecido com

⁶ Ainda segundo Antonio Candido, a “função total (...) comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade.” (2010, p.55) Então, quando menciona-se sobre as estruturas míticas tanto da narrativa quanto da lírica (onde se pode localizar a música), falamos do atendimento dessas “necessidade espirituais e materiais”.

o da psicanálise, na qual o analisando “transfere” para o psicanalista a neurose, numa tentativa de se aliviar do prazer que lhe é negado⁷:

O espaço de trabalho de uma análise não é o gabinete do psicanalista, mas a transferência criada entre o analisando e seu analista, que inventa um laboratório no qual, nas palavras de Freud, “conseguimos substituir a neurose ordinária (do analisando) por uma neurose de transferência que o trabalho terapêutico vai sanar”. (WILLEMART, 2009, p. 157)

Desde o momento que começa a não ter mais a recepção desejada, Inácio começa a desenvolver as tais “neuroses” supracitadas. Essa conceituação é o resultado de uma complexa relação proposta por Freud em seu ensaio *Além do princípio do prazer*, no qual o autor designa que, uma vez que a sociedade necessita do trabalho, os seres humanos abdicam do prazer (em nome da realidade, o trabalho), para ter a garantia de que haverá o outro princípio *a posteriori*, só que mais intensificado (FREUD, 2003). A mente humana, então, fica entre completa harmonia dos seus elementos *id*, *ego* e *superego*. O violoncelista, por sua vez, não tem o trabalho reconhecido; então, sua arte desenvolve neuroses, uma vez que ela precisa, como já se foi teorizado, do outro para ter reconhecimento.

Essa neurose é uma crescente na narrativa; no primeiro momento, com a mãe, há o equilíbrio do prazer e realidade, na medida em que a esta reconhece sua arte. O conto começa a mostrar esse desajuste tendo em vista que a neurose é criada pelo não-reconhecimento da mulher e, depois, a vislumbramento da sociedade por Barbosa (e a posterior fuga de Carlotinha com este). Por mais que haja identificação de Amaral, o que o protagonista almeja é o grande público. A realidade não permite, como já se analisou, e os resultados possíveis, devido ao agravamento da situação, a loucura é a forma de alienar-se da realidade para anular o problema gerado pelo desajustamento causado pelo desnível com que o prazer e a realidade causam no *id* e no *ego*.

⁷ Outra explanação possível sobre os motivos pelos quais um artista cria (comparando com o processo psicanalítico), é trazida por Lionel Trilling: “Uma das razões pelas quais o escritor é considerado particularmente acessível à explanação psicanalítica é que ele nos conta o que se passa em seu interior. Mesmo quando não faz um diagnóstico real de seus males ou não descreve seus “sintomas”, nós devemos ter em mente que é próprio de sua profissão lidar com a fantasia, de uma maneira ou de outra. É da natureza do trabalho do escritor exibir o seu inconsciente. Pode disfarçá-lo de várias formas, mas disfarçá-lo não é escondê-lo. Sem dúvida, pode-se dizer que quanto mais o escritor (e também o artista) se preocupa em afastar seu trabalho do que é pessoal e subjetivo, tanto mais – e não menos – ele expressará o seu verdadeiro inconsciente, embora não aquilo que para a maioria passa por tal.” (s/d, p.65)

(...) é interessante notar, para um como a outra, e à luz do que dissemos a respeito da ambígua relação da neurose com a realidade, que toda a economia da neurose está baseada exatamente nessa ideia de um *quid pro quo* da dor sacrificial: a pessoa neurótica inconscientemente propõe um sistema no qual desiste de algum prazer ou poder, ou inflige a dor a si mesma, com o propósito de ganhar outro prazer ou outro poder. (TRILLING, s/d, p. 62-63)

Não há possibilidade nem de buscar outro prazer ou poder para Inácio, uma vez que a realidade anula qualquer alternativa do violoncelo lhe dar este estímulo. Por isso, na visita posterior à fuga da mulher, o protagonista sugere que o filho aprenda o machete, uma vez que esse instrumento é capaz de poder dar o reconhecimento, estabelecendo o equilíbrio entre os princípios citados acima.

Era claro que Machado tinha ciência da divergência no meio cultural brasileiro entre o repertório erudito, voltado para o que havia de melhor na Europa, e o crescimento da música popular urbana, com incrível repercussão de massas e que tomará, mais tarde, fins mercantis. Muito mais que isso, o escritor fluminense tinha conhecimento da posição do artista e, por isso, utilizou a figura de Inácio para deflagar os problemas da, ainda em formação, cultura brasileira, pois este não tinha claro em seu pensamento o discernimento que Amaral tinha entre divertimento e arte. Vê-se sem possível escape, tendo em vista que assimilar aquela cultura que parece ser, para Inácio, mais importante⁸. Assim, teoriza Antonio Candido: “Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posterioridade define afinal o seu valor.” (2010, p.48) Tal afirmação, por fim, mostra-nos um artista incompreendido.

⁸ De acordo com Lionel Trilling, os escapes são formas de purgar as neuroses de forma a não haver prejuízo à psiquê: “(...) existe no indivíduo um potencial de poder que tem escapes através de vários órgãos ou faculdades, e que, impedido nalgum deles ou delas, irá aumentar a força ou a sensibilidade de um outro. Por isso, acredita-se popularmente que o sentido do tato é mais intensificado no cego, não tanto pela sua vontade de adaptar-se às necessidades da situação, mas por uma espécie de redistribuição mecânica da força. Esta ideia parece explicar, se não a origem da antiga mutilação dos sacerdotes, ao menos a concepção corrente de seu sacrifício sexual.” (s/d, p.63)

2 A OBRA ERRADA, A PESSOA CERTA

O conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis, por sua vez, possui outra perspectiva. Publicado originalmente na Gazeta de Notícias, em 1888, e compilado em livro em 1896 (*Várias Histórias*), vemos que se trata de um escritor já mais amadurecido e que domina há quase três décadas as técnicas do conto.

Apesar de ter temáticas diferenciadas, existem vários pontos de contatos entre os contos *Um Homem Célebre* e *O Machete*. Tanto Inácio como Pestana, protagonista do conto aqui em questão, são frustrados na sua tentativa de produzir arte. Porém, se analisarmos essa tentativa à luz do conceito de sistema literário (e também artístico) de Antonio Candido, identificamos que a problemática de Inácio, em *O Machete*, está no público, enquanto a de *Um Homem Célebre* está na obra em si. O primeiro procura o grande público; já o segundo, as grandes obras. Pode-se dizer que se trata aí de uma ironia, já que Inácio possuía inspiração e produzia música de qualidade, o que não acontecia com Pestana. No entanto, este último possuía o público tão desejado pelo primeiro. (CANDIDO, 2010) A construção dos contos parece se complementar, uma vez que têm como discussão central os efeitos de um autor quando há a falta de um dos vértices do triângulo do sistema artístico. O crítico José Miguel Wisnik chega a dizer que “Machado de Assis faz de Pestana um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto” (2003, p.28).

Centrando, então, a análise sobre Pestana, há uma clara relativização no próprio título do conto: *Um Homem Célebre*. O adjetivo “Célebre”, cognato ao seu substantivo “Homem”, permite que o leitor pergunte “célebre para quem?”. A ironia que provém a partir disso é que para o grande público, mas não para si mesmo. Esse protagonista seria a pessoa perfeita para encaixar nessas características. Era um homem, que como o narrador diz, viveu e morreu “bem com os homens e mal consigo mesmo”, um frustrado completo no que diz em relação às ambições artísticas, e, principalmente por ser “célebre” pelo que não quer ser; pode-se dizer, então, que o protagonista, quando produz esse tipo de música, completa o sistema “autor, obra

e público”. No entanto, no momento em que tenta produzir uma composição no estilo clássico, o sistema não se completa, parando na etapa do “autor”. Pode-se dizer que, quando Pestana se dedica à música clássica, é um artista em obra, e o que move a trama é essa obsessão em aspirar uma panteonização da sua obra, ou seja, ser reconhecido por ter composto algo sublime, e a recorrente inspiração em compor o popularesco. É o que sintetiza novamente Wisnik: “O sucesso do popular, inacessível a Inácio, o desconcerta e o atrai; o sucesso popular, inevitável a Pestana, *o envergonha e o nauseaia (grifo meu)*, sem deixar de atraí-lo” (2003, p. 27). “Envergonha” e “nauseia” são as principais marcas para mostrar a difícil aceitação de Pestana às polcas, como a do início do conto, em que se nota o enfado do protagonista em contradição à alegria das pessoas na festa:

Ouidos 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. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna. (ASSIS, 2007, p. 418)

O leitor do conto pode observar, desde o início conforme a teorização supracitada, de que há um sistema artístico relacionado à música que está desenvolvido. As referências às festas retratam uma sociedade que é historicamente heterogênea no que diz respeito à cultura, e as análises deste assunto sempre vão tratar sobre a “a coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.” (VELHO, 1981, p.16) Podemos afirmar que a questão de Pestana está no centro de uma sociedade que prima pela heterogeneidade cultural, uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como “produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetivadas por grupos e mesmo por indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes” (VELHO, 1980, p.17) Trata-se, muito mais, da constituição de uma nação não só enquanto unidade cultural, mas também como consumidora de arte, contexto que indica também a constituição de hábitos burgueses. A consolidação do romance como gênero, por exemplo, dá-se em virtude da necessidade da criação de entretenimento para as camadas médias urbanas. A música, por sua vez, acompanha essa modificação com o hibridismo da fusão dos ritmos africanos e europeus, entre estes últimos a

polca⁹. Quando o narrador do conto nos fala “polca buliçosa”, já está nos apresentando uma mistura que seria denominada de “tango brasileiro”. No entanto, é interessante observar que, mesmo naquela época, as denominações podiam ser oscilantes, ou seja, não há uma definição exata para rotular o ritmo em questão. O que se pode ressaltar é o intercâmbio de sons europeus e africanos configura o contexto da narrativa de Machado sobre os contos aqui citados:

Na década de 1870, quando Machado escreve “O Machete”, a polca já se transformava em maxixe. Em 1877, um ano antes da publicação do conto, Ernesto Nazareth, nosso maior compositor de maxixes (que ele chamava de tangos brasileiros) compôs sua primeira peça. No mundo ficcional, o grande sucesso de Pestana, “Candongas não fazem festa”, data de 1871, ano da Lei do Ventre Livre. Não se pode deixar de notar a relação simbólica entre fatos de nossa história social e musical, marcada pela criação do maxixe: transformava-se a herança musical europeia, ao mesmo tempo que se metamorfoseava nosso tecido social. (OLIVEIRA, 2009, p.193)

A fusão comentada acontece também pela união dos letristas eruditos com os músicos populares, criando, logo após o primeiro reinado, a questão da parceria musical¹⁰, que vai começar a delinear, muito vagarosamente, a música de massas. Além disso, com a consolidação das classes burguesas e, por consequência, do Romantismo, há uma particularidade na vida privada que irá revolucionar a música: a popularização do piano nas casas das famílias burguesas. Tal movimento induzirá a música brasileira à heterogeneidade posterior, uma vez que

iria permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de

⁹ José Ramos Tinhorão sintetiza tal discussão mostrando que a música promove a síntese do erudito e do popular, na qual podemos incluir a polca que está em questão: “No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música.” (2010, p.135)

¹⁰ Sobre essas parcerias, Tinhorão afirma: “O resultado foi o surgimento do que viria a constituir, afinal, uma dupla apropriação cultural, englobada sob a indicação genérica de música popular: a da literatura dos poetas posta a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas, finalmente posto ao alcance da música do piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas.” (*id, ibid*)

família dos primeiros anos da República e inícios do século XX. (TINHORÃO, 2010, p.136)

Esse movimento de incorporação do instrumento se deu pela necessidade de incorporar produtos estrangeiros, como ingleses e franceses, e de empregar o transporte destes países: “Mais sólidos e menos sujeitos a reparos, os pianos podiam viajar para os trópicos, servindo de frete para os navios estrangeiros que respondiam à explosão da demanda de mercadorias inertes no Império, depois de cessada a importação de mercadorias vivas.” (ALENCASTRO, 2008, p.46) Além do óbvio que era dar *status*, é interessante observar ainda o que o historiador Luiz Felipe de Alencastro historia sobre os motivos pelos quais se comprava um piano na época:

Porque dava status, porque era moda, a moda (*grifo do autor*), anunciando os 25 anos, a maioridade efetiva de d. Pedro II¹¹, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos novos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. Porque o Império iria dançar ao som de outras músicas. (*id, ibid*, p.47)

A incorporação do piano, logo de início, reproduziu o padrão europeu de música. No entanto, a forte influência da música africana¹², por meio do ritmo lundu, fez com que esse instrumento logo começasse a se misturar com os ritmos europeus como a polca, originando o choro, a modinha, o maxixe, entre outros. (TINHORÃO, 2010) As festas, os saraus e os outros encontros da classe média e alta terão como protagonista o instrumento em questão, uma vez que ele é um elemento de socialização que aparece também, por exemplo, no início da ambientação do conto *Um Homem Célebre*:

Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar. Não era baile; apenas um sarau íntimo, pouca gente, vinte pessoas

¹¹ Pode-se observar que a música é tratada nesse período como algo significativo para a sociedade; uma prova disso é a na parte de “Um Homem Célebre” em que o editor sugere o nome da polca de “Lei de 28 de Setembro”, que faz uma alusão ao fato da Lei do Ventre Livre. Tal movimento de Machado permite nos mostrar uma fusão entre música e política.

¹² Sobre isso, Luiz Felipe de Alencastro ressalta que “a música e danças afro-brasileiras apresentavam-se como resultantes de uma prática social, de uma cadência sonora que compassava os trabalhos, os erões, o transporte de gente e de carga, o refluxo do choro, a sublimação da dor, o tédio da espera ao abrigo da chuva, o embalo dos bebês, a viagem para o Além. A onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira. (2008, p.45)

ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875... (ASSIS, 2007, p.417)

Percebe-se, assim, a configuração social da ampliação da cultura de massa¹³, que será impulsionada nas décadas de 1920 e 1930 pela difusão radiofônica. O piano, então, possibilitou o enriquecimento da música popular brasileira:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentistas populares, de mais um elemento ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho básica do choro, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista: o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de *planeiro*. (*grifo do autor*) (2010, p.137)

O “planeiro” supracitado pode talvez ser no protagonista do conto em questão. Afinal, quem é Pestana? Não se sabe, uma vez que o narrador é onisciente neutro, o grau de conhecimento que possui dos clássicos, tendo em vista que somente faz a execução, e nunca a criação. E é desse modo que a composição das polcas, um gênero tão popular, e, o sucesso em produzi-las, contrasta com o próprio caráter de Pestana, que almeja o erudito. Logo no início do conto o leitor entende que este recebeu uma educação exemplar, na qual aprendeu latim e música através de um padre (supostamente seu pai) apaixonado por música, característica herdada pelo suposto filho. Pestana, então, velava Mozart, Beethoven, Bach, Schumann, entre outros. Tal construção fica mais acentuada pelo tratamento dado pelo narrador, mostrando a ligação obsessiva, fazendo uma relação entre o dogmatismo e o tratamento que o compositor de polcas dava ao piano e o ambiente em que trabalhava:

¹³ Faz-se necessário teorizar sobre tal conceito: “A noção de arte de massa está valiosamente próxima de uma categoria de análise estética ligada aos mass (*sic*) mídia. Atualmente a defino como sendo aquela arte que, mesmo originariamente construída pelos padrões da indústria cultural, afirma uma unidade entre fruição e crítica, divertimento e destruição de algumas assombrações cotidianas construídas pelo capitalismo contemporâneo.” (1995, p.30) No conto “Um Homem Célebre”, essa discussão aparece configurada em trechos como “(...) e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna”. (ASSIS, 2007, p.418), em que vemos na recepção das músicas de Pestana a “unidade entre fruição e crítica”.

Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven. (2007, p. 419)

A partir de então, temos configurados os elementos que causam a densidade do conflito tragicômico de Pestana durante todo o conto: a luta entre a vocação e a ambição. Em todos os contos aqui estudados, há um conflito entre essas duas abordagens, e as personagens machadianas estão inseridas no cerne disso, ora pendendo para um lado, ora para outro. Tal reflexão remonta à visão hegeliana em acreditar que o artista tem dom, ou seja, está predisposto naturalmente à arte: “Tal pessoa tem talento como violinista, por exemplo, esta outra como canto etc. Quem não possui mais do que talento só pode obter resultados apreciáveis confinando-se num ramo especial da arte.” (HEGEL, 1999, p. 276). Pestana ambiciona à música clássica e, como vimos, admira e venera seus ídolos como uma tentativa de se inspirar para, quem sabe, um dia, fazer alguma obra imortal. No entanto, em todos os momentos do conto ele fracassa. De acordo com a “Estética” de Hegel, pode-se ver Pestana como um artista que não é apto para este tipo de música: não tem talento, e, por conseguinte, não tem a inspiração necessária. Por mais que tente sentar à frente do piano, será sempre um artista medíocre, ou, como acontece no conto, não conseguirá criar:

Se a não trazem os estímulos sensíveis, também não é a deliberada intenção de criar que concitará a inspiração. Aquele que apenas aguarda a inspiração para escrever uma poesia, para pintar um quadro ou para compor uma melodia, e, sem sentir em si o estímulo autêntico de um conteúdo, o procura aqui e além, esse será incapaz, por maior talento que possua, de alguma vez apreender uma bela concepção ou de realizar uma obra perfeita. (*id, ibid*, p. 278)

Tal orientação do teórico alemão pode ser contraposta e vista em vários trechos do conto, como este:

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a ideia 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. (ASSIS, 2007, p.419)

Por meio disso, Machado de Assis constrói a comicidade do conto, que acontece nos trechos em que plagia algum dos compositores que venera. Em uma composição para a esposa, por exemplo, frustra-se na criação, pois tratava-se de um plágio desenganado de Chopin. As formas de veneração dos artistas que admira, então, são tão grandes que acabam por influenciar diretamente na sua criação.

O contraponto da visão de Hegel é feito pelo autor nas construções que contrapõem a tentativa de produzir a música clássica com a produção das polcas. Fica evidente que, segundo o que foi exposto acima, o dom da personagem é a produção do gênero mais popular. As passagens que versam sobre o ato da produção de Pestana ressaltam a visão do teórico alemão principalmente pelo caráter repentino e involuntário das belas polcas, que são produzidas sem esforço algum:

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 o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente na parede. 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. (*id, ibid*, p.420)

De certa forma, pode-se afirmar que a personagem atinge o seu objetivo, ou seja, tem sucesso em suas produções com as polcas uma vez que a recepção do público é sempre positiva. No entanto, o público, segundo Antonio Candido, fica sempre condicionado ao movimento “em massa”, ou seja, é facilmente influenciado pelas condicionantes de momento e do meio¹⁴. Geralmente, de acordo com o teórico, este não tem a capacidade de avaliar a qualidade de uma obra artística¹⁵. Pestana, por sua vez, sabe que a cultura clássica tem muito

¹⁴ Sobre a questão os condicionantes do público, Antonio Candido conta um curioso caso que ilustra e pode ser relacionado com a frustração que há em Pestana: “Em 1837 Listz deu em Paris um concerto, onde se anunciava uma peça de Beethoven e outra de Pixis, obscuro compositor já então considerado de qualidade ínfima. Por inadvertência, o programa trocou os nomes, atribuindo a um a obra de outro, de tal modo que a assistência, composta de gente musicalmente culta e refinada, cobria de aplausos calorosos a de Pixis, que aparecia como de Beethoven, e manifestou fastio desprezivo em relação a esta, chegando muitos a se retirarem.” (2010, p. 46)

¹⁵ Tinhorão ressaltava que o público, muitas vezes, quando se relaciona com a obra de arte, não é capaz de captar o seu espírito mais elevado: “A consequência desse processo é o competente rebaixamento dos produtos artísticos enquanto símbolos de riqueza interior do homem ou espelhos de suas mais amplas possibilidades. O

mais chance de se perpetuar no tempo do que a popular, e a sua frustração provém de que, não produzindo uma música “superior”, seu nome será esquecido¹⁶. O que este artista busca é, ainda conforme Antonio Candido, é que sua obra possua o que o teórico chama de “função total”, ou seja, “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo”. A personagem aqui em questão vê isso como a única forma de se inscrever na sua “galeria” dos grandes compositores: “depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar”. (2010, p.55)

A partir dessas definições, pode-se ler a relação do protagonista não só consigo mesmo, ou seja, com o bloqueio em sua inspiração, mas também a relação cômica que tem com o seu público. A ironia machadiana emana do paradoxo de um artista que tem uma relação de êxito com os seus receptores, mas não quer ter sucesso, e, muito mais, frustra-se com isso. Assim, vemos marcas disso como a irritação com uma fã, a careta, a dissimulação, a falta de entusiasmo, o desgosto pelos assobios de suas músicas nas ruas, entre outras reações.

À medida que a narrativa vai evoluindo, há um movimento de crescimento quanto à frustração de Pestana, uma vez que ele contraria a visão hegeliana de lutar contra o seu dom. Cada frustração é um golpe do destino que Machado de Assis sempre irá tratar com ironia. Primeiro pelas composições das polcas; segundo, pela tentativa de produzir a música clássica, que é frustrada. Estes momentos contrastam com aqueles para constituir a psiquê de uma personagem em franco declínio. Essa relação começa exatamente nas primeiras composições das polcas, em que o narrador nos comenta que “os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos”. Trata-se dos momentos em que Pestana percebe que sua obra não ficará para a posterioridade; no entanto, a todo instante não consegue fugir do seu dom. Segundo Terry Eagleton, no capítulo sobre teoria psicanalítica em *Teoria da Literatura* –

que quer dizer, invertendo a imagem, que tais produtos pobres de conteúdo artístico passam a traduzir, apenas, a realidade de gente pobre de conteúdo humano.” (2001, p.160)

¹⁶ Pestana compreende algo que está em criação na sociedade brasileira da época, que é a criação da sociedade de massas e a produção artística voltada para o consumo. Em um ensaio denominado *Esta música ou aquela, por que uns gostam e outros não?*, José Ramos Tinhorão configura atualmente o que pode ser considerado que teve início na época de Pestana: “(...) como a criação de música se transformou em uma atividade industrial e comercial, é preciso atingir faixas cada vez mais amplas da sociedade, para que os produtos disco (*sic*), CD, fita ou tape de televisão se tornem economicamente rentáveis para quem os produz. Ora, considerando que, como se viu, cada camada da sociedade se encontra em determinado estágio de cultura, a indústria procura refletir não a verdade de cada uma dessas camadas, mas produzir – através da diluição da informação cultural – uma média capaz de ser apreciada e compreendida por uma maioria de pessoas englobadas genericamente sob o nome de massa. Isso é promovido através da comercialização do talento de criadores e instrumentistas ligados à indústria do disco, que são levados a fabricar músicas segundo fórmulas obtidas a partir de sons de sucesso já comprovado, o que não satisfaz de maneira profunda a ninguém, mas garante a aceitação geral.” (2001, p.159)

Uma Introdução, “Todo o ser humano precisa sofrer repressão daquilo que Freud chamou de 'princípio do prazer', em favor do 'princípio da realidade'; para alguns de nós, porém, e possivelmente para sociedades inteiras, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes.” (2003, p.210) Isso corrobora com a própria teoria freudiana presente em *Além do princípio do prazer*, na qual afirma:

Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio do prazer é substituído pelo princípio da realidade. Este último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. (2003b, p. 12)

Esse processo de adiamento se dá na medida em que os humanos precisam do trabalho, nas suas variadas complexidades: “O que tem dominado a história humana até agora é a necessidade de trabalhar; e para Freud, essa dura necessidade significa que precisamos reprimir algumas de nossas tendências ao prazer e à satisfação.” (EAGLETON, 2003, p.209) Em Pestana, esses apontamentos acontecem de duas maneiras: primeiro, há um desajuste relativo ao próprio trabalho, que chega a dar a Pestana um certo prazer, conforme o teorizado por Freud, uma vez que é o resultado de uma produção, seja qual for esta:

Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação. Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda. (ASSIS, 2007, p.420)

Entretanto, não há um prazer equivalente com a realidade uma vez que o trabalho de Pestana não é matéria do reconhecimento que a personagem espera, ou seja, a posterioridade. A partir de então, pode-se entender os aborrecimentos que lhe causam a boa recepção da música popular. O protagonista tem conhecimento de que produz esta e das diferenças com a música clássica, e uma prova disso é preferir Maria, admiradora da música erudita, do que Sinhazinha Mota, que era fã das polcas. Pela natureza do seu trabalho, Pestana não tem, portanto, o prazer necessário para que consiga suportar a realidade.

A segunda observação pertinente é de que não há prazer sem o trabalho, ou seja, não há reconhecimento de uma obra que ficará para a posterioridade se não houver o produto, ou seja, a produção artística. E esse, segundo a visão machadiana (que corrobora com a de Hegel), dá-se por meio da inspiração e pelo dom, que, para o protagonista, não existe. Há, então, a anulação do princípio do prazer (que é sempre adiado por não acontecer) pela realidade. Esse movimento pode ser notado durante todo o conto, pois cresce numa ascensão irônica e sempre se choca com a primeira observação. Trata-se dos momentos em que Pestana tenta produzir, mas não consegue. Neste trecho, por exemplo, há a transferência da culpa pela falta de inspiração para o celibato, como se fosse esse o motivo da falta de inspiração e dom:

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. (ASSIS, 2007, p. 422)

Mesmo assim, a comicidade vai aumentando: nota-se a frustração de Pestana após saber que, depois de compor um noturno em homenagem a sua nova esposa, trata-se de um plágio de Chopin. Nesse trecho, a produção transforma-se em “não produção”, uma vez que não é original. A frustração ocorre uma vez que há a possibilidade de concretização do princípio do prazer que não é confirmada:

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A ideia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições. Triste, desesperado, saiu de casa, e dirigiu-se para o lado da ponte, caminho de S. Cristóvão. (*id, ibid*, p.423)

Ao observar as reações da personagem, percebemos que se trata de alguém que está “alucinado, mortificado” preste a cometer algo pior: “Passou o velho matadouro; ao chegar à porteira da estrada de ferro, teve ideia de ir pelo trilho acima e esperar o primeiro trem que viesse e o esmagasse. O guarda fê-lo recuar. Voltou a si e tornou a casa.” (*id, ibid*) Tais ações designam um sujeito que tem o prazer completamente anulado; tanto que seria capaz de atentar à própria vida. O que parece mais cômico e paradoxal é que Pestana continua a

publicar suas crônicas, uma vez que o dom permitia que fosse algo fácil de executar e que lhe dava, no fundo, algum tipo de recepção positiva. Era um pequeno ativamente do princípio do prazer, mas que não chegava a se equiparar com o da realidade. Assim, seria natural que a personagem procurasse outras formas que não fosse a música, pois a morte da sua esposa e todas essas frustrações supracitadas abalaram sua psiquê:

Enterrada a mulher, o viúvo teve uma única preocupação: deixar a música, depois de compor um *Requiem*, que faria executar no primeiro aniversário da morte de Maria. Escolheria outro emprego, escrevente, carteiro, mascate, qualquer coisa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda. (*id, ibid*)

O fato de não conseguir o *Requiem* mostra um golpe, que só foi finalizado com a morte de sua mulher, motivo da composição da obra póstuma. Depois de muito trabalho e suor, um ano depois da morte da amada, Pestana se vê incapaz de realizar o feito. Há aí, então uma cena digno do humor machadiano no que diz respeito à reação da personagem: “Contentou-se da missa rezada e simples, para ele só. Não se pode dizer se todas as lágrimas que lhe vieram sorratamente aos olhos foram do marido, ou se algumas eram do compositor. Certo é que nunca mais tornou ao *Requiem*.” (*id, ibid, p.424*)

Por fim, pode-se dizer, segundo o analisado e de acordo com a teoria psicanalítica, que Pestana é neurótico, uma vez que não consegue fazer o equilíbrio entre os dois princípios teorizados por Freud. O que lhe causa “excitação”, conforme este teórico, é a música popular, uma vez que não há o trabalho quando se diz da música clássica. No entanto, por meio das reações aqui analisadas, Pestana “desiste” do prazer para trabalhar nas composições clássicas para ter esta sensação, posteriormente, intensificada, o que não acontece. Cria-se, então, uma neurose: “Estamos preparados para aceitar a repressão desde que ela nos ofereça alguma coisa em troca; mas se as exigências que nos são feitas forem excessivas, provavelmente adoeceremos. Essa forma de enfermidade é conhecida como neurose (...)” (EAGLETON, 2003, p. 210)

Há em *Um Homem Célebre*, então, duas discussões: a primeira é relativa ao contexto que se insere Pestana, que é caracterizado pela heterogeneidade da sociedade brasileira que está sendo composta, com ênfase no hibridismo da música africana e europeia. A segunda trata do sujeito consigo mesmo e com os outros, movimento tradicionalmente feito pela psicanálise, tentando lutar contra a sua própria inspiração, conforme observou José Miguel

Wisnik: “(...) sobrevém como a afirmação irreprimível pela qual decanta algo de uma experiência coletiva não-verbal, feita de sincopas, acenos, negaceios, e a pulsão soberana que não já como calar.” (2003, p. 77). Essa luta acaba sempre em frustração (de onde emana o tragicômico), como resultado de uma psiquê desequilibrada, que, na obra de Machado de Assis, acaba muitas vezes na morte como única solução para que haja um ajuste do problema suscitado.

3 O AUTOR SEM OBRA

O conto *Cantiga de esponsais*, originalmente em *A Estação*, 1883, e compilado em livro em *Histórias sem Data*, 1884), tem datação narrativa de 1813 (referência do próprio conto), bem antes da situação tratada em *Um Homem Célebre*. O contexto já é de um possível início de modernização relativa à vinda da corte portuguesa em 1808 para o Brasil. No entanto, hábitos citados no conto anterior, como o piano, não eram possíveis; por esse motivo o protagonista Mestre Romão toca cravo. Ainda assim, o conto amplifica consideradamente, no seu início, o catolicismo, pela personagem pertencer a esse meio; isso se torna significativo na medida em que, por exemplo, data-se dessa época a criação da Capela Real em 1809, algo que fortaleceu a música sacra e operística, com nomes, por exemplo do padre José Maurício Nunes Garcia¹⁷, citado no próprio conto de Machado de Assis.

No conto, essa ambientação inicial permite situar essas observações pela presença de uma extensa descrição que tem como objetivo ressaltar a personagem que guiará a leitura:

Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente;

¹⁷ Sobre o período anterior a isso, afirma-se que há poucas pesquisas sobre o contexto que formou musicalmente o padre José Maurício Nunes Garcia e, ficcionalmente, o Mestre Romão. No entanto, Sérgio Buarque de Holanda afirma que tal esforço “não podia ser apenas resultado dum esforço autodidata, produto dum ambiente raquítico, quando ele teve oportunidade de levar à estreia virtualmente todas as obras da sua autoria até aquele ano, fosse por encomenda, fosse por iniciativa pessoal.” (1976, p.369)

limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. (ASSIS, 2007, p.200)

Logo após, a descrição do Mestre Romão é uma forma de situá-lo entre as grandes personalidades da época, como os atores Martinho Corrêa Vasques e João Caetano. A personagem é familiar de todos, e possui a recepção do grande público na regência da orquestra, algo que fazia com precisão e maestria:

Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. “Quem rege a missa é mestre Romão” - equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”; - ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias”. Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa! (*id, ibid, p. 200*)

Quanto à recepção do público, Mestre Romão consegue estabelecer o sistema literário (e artístico) referido nos outros capítulos: autor, obra e público. Nota-se que o autor produz uma obra com sucesso e é recebido com êxito pelo seu público: “Quem não conhecia Mestre Romão (...)?”. Nesse aspecto, o protagonista se afasta de Inácio uma vez que consegue estabelecer todos os elementos do triângulo, atingir o efeito e, pelo que foi exposto, emanar de sua obra a “função total”, visto que poderia, talvez, ser lembrado pela notabilidade de seus efeitos. De Pestana, Mestre Romão se aproxima, pois ambos possuem uma recepção sempre desejada por outros artistas, mas não estão satisfeitos com ela porque almejam outro tipo de fazer artístico.

No entanto, a diferenciação do protagonista de *Cantiga de esponsais* se deve pelo motivo de não possuir uma arte original, ou seja, falta-lhe a autoria. Pestana compõe polca, que é sua inspiração, mas quer produzir música clássica; Mestre Romão somente rege orquestra, ou seja, não produz a arte. Mais do que isso, não consegue produzir. É um artista perito em reproduzir, mas não em criar: “Tinha 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.” (*id, ibid, p. 201*) Trata-se da valorização do papel do autor, que deve, para a visão romântica, criar algo novo, visto que o Romantismo valoriza o individualismo e condena a imitação. É um contraponto, então, com a visão anterior de arte, na qual era importante sempre citar, parafrasear, fazer pastiche, ou seja, trazer no texto algum tipo de referência direta às suas influências. Imbuído com essas ideias, Machado de Assis

situa Mestre Romão na possibilidade do “novo”: “Ah, se mestre Romão pudesse seria um grande compositor” (*id, ibid*) Porém, como foi referido no tempo verbal de “pudesse” e “seria”, ele não é, e há motivos para isso. A partir dessa equação, o autor fluminense monta a sua visão sobre a criação artística de forma muito clara: “Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não 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.” (*id, ibid*) Nesse contexto, Mestre Romão, como o próprio conto afirma, situa-se entre estes últimos. Tanto Inácio quanto Pestana tem a “língua errada”: o primeiro possuía a vocação da música clássica, mas ambicionava a popular, e, por meio disso, configuraram-se suas frustrações; o segundo, tinha dom para a música popular, e não conseguia produzir a clássica; a partir disso, depreende-se o conflito da época entre a música popular e clássica que Machado de Assis compreendeu bem e transformou em Literatura. No entanto, o protagonista de *Cantiga de esponsais* não tem língua, ou seja, sempre terá conflitos de não conseguir comunicar sua arte aos “homens”, ficando somente com a ambição, que, na citação acima, Machado chamará de “impulso interior”¹⁸. É um caso à parte, pois não existe a configuração do sistema preconizado por Antonio Candido, uma vez que, não havendo obra, não existe a relação com o público e, por fim, não há efeito produzido. O que existe é a execução de obras de outros artistas; essa reprodução completamente fidedigna permite ao Mestre Romão vivenciar somente o trajeto obra-público, pois a questão do autor como pessoa está anulada: não há autoria.

A discussão até aqui apresentada, então, situa-se no cerne da questão da posição do artista como criador. Mestre Romão, por sua vez, somente consegue reproduzir a música de outrem, ou seja, está muito mais ligado à estética e às técnicas ligadas à produção da arte, por isso é somente um regente. Seria o que Theodor W. Adorno teorizou sobre a preocupação do artista com a “sublimação” da arte, em contraponto ao fetichismo em relação a esta, ou seja, enquanto aquele se preocupa com a manutenção da qualidade da obra de arte, inclusive com a reprodução desta, como Mestre Romão, este se volta para a produção no seu aspecto mais prazeroso, seja consigo, seja com o receptor:

¹⁸ Paul Dixon, na sua análise sobre o conto, chega à conclusão que a concretização do ideal artístico, como em Pestana e Mestre Romão, não é possível senão nos limites do aleatório. O crítico cria uma estranha, mas interessante “lei da homeopatia” para explicar a falta de inspiração: “se traduz (*a tal lei*) numa teoria da criação que se poderia resumir nas seguintes fórmulas: quem quiser criar arte deve proceder como se não quisesse. A verdadeira arte é um efeito secundário.” (1992, p. 45).

Se a arte for simplesmente sancionada como sublimação, como meio de economia psíquica, nega-lhe o seu conteúdo de verdade e só sobrevive como fraude piedosa, mas a verdade de todas as obras de arte não poderia existir sem esse fetichismo que tende agora em transformar-se na sua falsidade. A qualidade das obras artísticas depende essencialmente do grau de seu fetichismo, da veneração que o processo de produção professa por aquilo que por si mesmo se faz, pela seriedade que aí esquece o seu prazer. Só pelo fetichismo, pela cegueira da obra de arte frente à realidade de que ela própria é parte, é que a obra transcende o sortilégio do princípio da realidade como elemento espiritual. (2011, p.517)

O protagonista é preocupado com a sublimação porque tem “amor” em reproduzir as orquestras do outros, e isso ele faz com maestria; no entanto, o que causa do seu padecimento é a necessidade de produzir algo que seja unicamente seu. De acordo com a estética de Adorno, Mestre Romão é um artista que almeja experienciar o fetichismo da arte, mas não o consegue:

Quem não conhecia mestre Romão, com seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava: era outro. Não que à missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria se a missa fosse sua. (ASSIS, 2007, p.201)

Na verdade, o que Machado aborda sobre o “amor” do protagonista provém da música em si, independente da forma. Seria natural que houvesse uma relação da personagem com a música, pois o próprio narrador nos afirma que “Tinha a vocação íntima da música; trazia-a dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e por no papel. Esta era a causa única da tristeza do Mestre Romão.” (*id, ibid*) Existe, então, a falta de criação como elemento de alcance do transcendental. O protagonista sabe que a qualidade de sua obra está condicionada ao fetichismo que coloca nesta, e o fato de não haver nada no processo de produção anula totalmente não só esta possibilidade, mas também a possibilidade de atingir o “elemento espiritual” que a arte permite.

Pestana e Inácio experienciam o fetichismo, mas de formas diferentes: o primeiro, produzindo polcas de qualidade excepcionais, mas que são de cunho popularesco; por causa disso, sabe que vai ser esquecido da história das grandes composições. Trata-se, então, de uma personagem enebriada por um gozo momentâneo, uma vez que percebemos um certo

prazer em produzir a arte (que a personagem de *Um Homem Célebre* não gosta de admitir). Já no segundo, percebemos um fetichismo na composição, mas, no entanto, não há público para que esse “elemento espiritual” seja apreciado e valorizado. A partir disso, pode-se pensar que o fetichismo é uma forma de apreciação que não precisa só de si mesmo, da apreciação da arte em si, mas do outro, porque o processo artístico só faz sentido quanto configura autor, obra e público. Mestre Romão, no entanto, é um artista sem obra e sem público, e, por consequência, sem o fetichismo.

O protagonista de *Cantiga de esponsais*, então, quer ser um artista criador, ou seja, passar do sublime ao fetiche; porém, não consegue dar vazão ao seu lado dionisíaco. Friedrich Nietzsche afirma que este estado de arte é marcado “no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento.” (2005, p.8) Ainda assim, ressalta que “o servidor de Dionísio precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador. O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação.” (*id, ibid*, p.10) Isto mostra que Mestre Romão não se permite ao estado dionisíaco porque é somente ligado ao sublime, às técnicas para amar a regência e a reprodução da arte. É alguém que não observa a “alternância”, fica sempre lúcido e não se permite à embriaguez de Dionísio.

Essa embriaguez, então, permitiria ao artista que, imbuído do espírito criador, iniciasse o processo artístico da criação. Para os românticos, esse desencadeamento se dava através da manifestação do gênio, uma vez que um artista com essa postura deveria se comparar a Deus e estar em perfeita harmonia com a natureza. Goethe, em *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, diz que não se podem colocar muretas no mar nem grades no jardim, visto que tanto o mar quanto o jardim irão ultrapassar os seus obstáculos (GOETHE, 1996). O mar e o jardim, nesse ponto de vista romântico, representam a natureza, que não pode ser impedida na sua força. Esses elementos seriam uma metáfora para a arte, que, para a concepção romântica, pertence à força criadora da natureza, que não pode ser impedida, ou seja, não tem ordem nem controle¹⁹:

Ora, a obra de arte não é apenas uma manifestação geral, é também uma concretização definida. Mas, gerada pelo espírito e pelo poder de representação, mostra-se ela penetrada de universalidade apesar do seu caráter de individualidade vivente e sensível. (HEGEL, 1999, p.180)

¹⁹ Essa visão de artista como criador pode ser vista muito bem explanada no clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley. Nesse livro, o poder criador de Victor Frankenstein de dar a vida contém uma simbologia do próprio espírito criativo do Romantismo, pois esses artistas querem se comparar a Deus na questão da capacidade criadora. (1998)

Machado de Assis, então, situa sua personagem na capacidade de criação romântica e no desencadeamento da não criação: “Como um pássaro que acaba preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada.” (ASSIS, 2007, p.202) Nota-se, desde o início, o estado de espírito da personagem em não conseguir produzir, alguém “com ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado”, alguém “adoentado”, que “sofria do coração”. Logo após, podemos ver que a personagem está realmente pior no seu estado clínico: “Mestre Romão sorria, mas consigo mesmo dizia que era o final” (*id, ibid*)

Tal estado de espírito permite uma aproximação psicanalítica, uma vez que, conforme já explanado, Mestre Romão é alguém que não consegue realizar o trabalho idealizado, o de compor; por esse motivo, não há o princípio do prazer, que rege a psiquê humana. A alternância entre prazer e realidade se dá pela frustração de não conseguir produzir e por ter reconhecimento de algo que não é seu, ou seja, pela transferência do prazer a outrem. O que Freud diria sobre Mestre Romão é que existe uma projeção muito forte com o outro, tanto pela regência de músicas, quanto a frase musical perfeita que é dita pela “moça embebida no olhar do marido”: “(...) começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* (*grifo do autor*) trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca.” (ASSIS, 2007, p.203) Então, o protagonista do conto em questão não equilibra os dois princípios que configuram a mente humana. O seu padecimento é produto disso, e sua morte subsequente, um final recorrente na obra machadiana, revela que não ocorre um processo parecido com o da psicanálise:

O que chamei de “campo de gozo estético” é semelhante à zona de trabalho da psicanálise que ocupa o lugar central da cena analítica, a transferência. O espaço de trabalho de uma análise não é o gabinete do psicanalista, mas a transferência criada entre o analisando e seu analista, que inventa um laboratório no qual, nas palavras de Freud, “consequimos substituir a neurose ordinária (do analisando) por uma neurose de transferência que o trabalho terapêutico vai sanar”. (WILLEMART, 2009, p.157)

Como se pode perceber, não há a tentativa de transferência da neurose; ao contrário, a própria personagem incentiva-a em nome da cantiga uma vez esquecida para a sua amada: a *Cantiga de sponsais*. Essa falta de tratamento, que é negada pelo paciente/analisando, “-Isto

não é nada; é preciso não pensar em músicas...”, não é cumprida, e mostra um sujeito sempre à procura de fetichismo que se mostra intrinsecamente ligado às questões desenvolvidas pela Psicanálise, ou seja, do prazer.

CONCLUSÃO

A obra de Machado de Assis, quando permite o debate dos elementos do sistema literário (e artístico) teorizado por Antonio Candido, torna-se conflitante e configura uma série de aspectos que podem ser pensados em relação à criação artística. Nota-se que os problemas de concepção da arte estão diluídos em todos os contos aqui trabalhados. No entanto, sempre há uma preponderância de uma problemática em cada vértice do triângulo (autor, obra e público), e o desenrolar, na ficção machadiana, sempre atinge a figura do artista, pois este sempre é afetado pela falta de solidez do sistema de que participa.

A obra por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contato indispensável. Assim, à série autor-público-obra, junta-se outra: autor-obra-público. Mas o autor, do seu lado, é intermediário entre a obra, que criou, e o público, a que se dirige; é o agente que desencadeia o processo, definindo uma terceira série interativa: obra-autor-público. (CANDIDO, 2010, p.48)

Inácio, por exemplo, tem problemas com o seu público: este não existe. Percebe-se que se trata de uma personagem que não compreende o mecanismo social em que vive e, mais ainda, a recepção dos diferentes gêneros musicais. O contraponto apresentado entre o protagonista de *O Machete* e o seu antagonista, Barbosa, revela o debate entre o popular e o

erudito, que, no Brasil do final do século XIX, pende muito mais para aquele do que este. Por meio do que teorizou Edgar Allan Poe, o artista sempre deve se preocupar com o efeito que quer causar no seu público (e que isso guia a sua obra), sem público não há efeito e, portanto, não existe a triangulação. Inácio vai tocar machete, ao mesmo tempo em que enlouquece. Não há solução, segundo Machado, para um artista que não tem público.

Ainda debatendo sobre a questão do popular e erudito, Machado nos mostra Pestana, um artista muito mais consciente de que, as boas obras são as clássicas, as únicas capazes de colocá-lo na galeria dos grandes compositores. No entanto, o conflito de *Um Homem Célebre* é exatamente o que é produzido: Pestana faz música popular, a polca, ou seja, o contrário do que almeja. É uma questão autoral, como todas as outras, mas a problemática está na arte em si, ou seja, no seu produto, que é a obra, uma vez que o contexto brasileiro musical (e cultural) reproduz essa coexistência e essa heterogeneidade de gêneros, simbolizadas pelas festas, pelo piano e pelos elementos da recém-proeminente cultura de massas que estão presente no conto.

Quando aborda a questão do autor em primeiro plano, Machado de Assis enfoca Mestre Romão como um artista que quer compor, mas não tem dom. O conflito da personagem é de querer ter uma postura em frente à arte como fetichista, nos moldes de Theodor W. Adorno, e não como sublimador, ou seja, simplesmente um regente de orquestra que somente reproduz a obra do outro. Não consegue, portanto, ter inspiração para isso, e a sua problemática surge em si mesmo, no papel de artista, uma vez que senta à frente do cravo e não consegue produzir. Isso revela que o artista é um gênio, conforme a Estética de Hegel, que inveja e tenta imitar o poder criador de Deus.

Interessante, então, é observar que todas as personagens adoecem ou morrem. Tal postura cruel de Machado de Assis revela que, se um artista não produz, não há obra e nem público (o caso de Mestre Romão); se a obra possui defeitos (mesmo que vistos somente pelo seu criador), não se estabelece a relação do autor com o seu público adequadamente (lembrar da célebre frase “bem com os homens, e mal consigo mesmo”); não tendo público, não se configura a relação com o outro, ou seja, não se têm parâmetros para que se avalie a qualidade de uma arte, mesmo que esta seja erudita.

A partir disso, quando há algum tipo de composição assim, Machado mostra três artistas que serão cindidos nas reações físicas e psíquicas, que são passíveis de serem analisadas. O que acontece com estes, então, é o desequilíbrio entre o princípio do prazer e o da realidade teorizados por Freud. Este agravamento acaba por originar indivíduos neuróticos

que geralmente vão adoecer: Inácio enlouquece e Pestana e Mestre Romão morrem. A causa desse padecimento é a arte (e a falta de algum dos vértices), mais especificamente a música.

Ainda assim, há motivos para que Machado de Assis escolha justamente a música para amplificar esse debate. Trata-se do gênero que melhor representa ao espírito “dionísio” da arte, teorizada por Friedrich Nietzsche, uma vez que esta arte é aquela que está propensa ao sentimento, ou seja, é capaz de deflagrá-lo com muito mais intensidade e influenciar as capacidades psíquicas da vontade humana. Este estado, então, liga-se fortemente à concepção romântica da arte que Machado de Assis se insere e, por meio desses três contos, configurou a sua concepção de autor, obra e público.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida privada e ordem privada no Império**. In: História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALLORTO, Ricardo. **Breve Dicionário da Música**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 2003

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular**. Petrópolis: Vozes, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Vários Escritos**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

DIXON, Paul. **Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o trabalho científico**. Porto Alegre: s.n, 2011.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio de Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os Sofrimentos do jovem Werther**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

GOTLIB, Nádía Battela. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1999.

HEGEL, Friedrich. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **Brasil Monárquico**. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**. São Paulo: Leya, 2011.

MODERNO DICIONÁRIO DE LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em:
<www.michaelis.uol.com.br> Acesso em: 21/12/2011

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do Mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A musica na ficção de Machado de Assis**. In: Lembrar Machado de Assis. Lisboa, 2009.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Publifolha, 1998.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **Esta música ou aquela, por que uns gostam e outros não?** In: Cultura Popular: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes, 1986.

TRILLING, Lionel. **Arte e Neurose**. In: Dependência e Independência da Criação Literária. Departamento de Curós do Grêmio da Faculdade de Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, s/d.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O Antropólogo pesquisando em sua cidade sobre conhecimento e heresia.**
In: Velho, Gilberto. O desafio da cidade. Rio de Janeiro, Campus, p.13-21.

WILLEMART, Philippe. **Os Processos de Criação.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe: o caso Pestana.** *In:* Teresa: revista de Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora 34, p 14-79, n. 4/ 5, 2003.