

---

**DE MINUETES, MAXIXES, MACEDO E MACHADO:  
NOTAS SOBRE MÚSICA NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX**

Teresinha Prada (UFMT)

**RESUMO:** Neste artigo apresentaremos a música como complemento em textos da literatura brasileira do século XIX, em especial de Joaquim Manuel de Macedo, e como argumento mais presente em Machado de Assis.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura e música, Macedo e Machado, estética

**SOME MINUETES, MAXIXES, MACEDO AND MACHADO:  
NOTES FROM MUSIC ON THE 19th CENTURY BRAZILIAN LITERATURE**

**ABSTRACT:** In this article, we will display music as a complement in texts of 19th century's Brazilian literature, specially in Joaquim Manuel de Macedo and such as argument more present in Machado de Assis works.

**KEYWORDS:** Brazilian literature and music, Macedo e Machado, aesthetics

## Introdução

Ao pesquisarmos a literatura brasileira do século XIX como um documento de época, como registro dos usos e costumes da sociedade, encontramos farto material sobre a presença das artes, do que se assistia no teatro, de citações de autores em voga (internacionais, inclusive), de magazines e jornais que circulavam, de descrições do que estava na moda – trajes como cartola, bengala e sombrinhas, e tipos de então: o dândi, a mocinha casadoira, o idealista-revolucionário...

A música, mais especificamente, era presença constante na literatura. Às vezes, mero pano de fundo para a narrativa se mover – num baile, num sarau, numa taberna...; em outras, a música se torna mais próxima do contexto do protagonista, emergindo como motivo liberador da trama, a ponto de ser imprescindível para a espacialização da obra e seu desfecho.

Não é difícil, portanto, encontrar nos romances do referido período uma atividade musical se realizando. Em praticamente todos os autores ela está mais ou menos presente, posto que era um hábito social o convívio com a música debaixo do mesmo teto, seja num salão, na Corte ou na Igreja.

A exemplo, Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), em *Memórias de um sargento de milícias*, publicado em 1854, ao descrever o Rio de Janeiro em ambientes longe da classe aristocrática, traça um forte panorama da música popular (modinhas e fados, principalmente), em cenas de festas, o que lhe valeu a primazia de descrever e tratar de tipos malandros que tanto povoariam depois a cena carioca.

Já em *Senhora*, de 1875, de José de Alencar (1829-1877), a música, que acontece como mostras do cotidiano aristocrático, surge tanto no piano, reforçado como instrumento das mulheres da alta sociedade, como sinal de educação, de *finesse*, e em bailes com muitas valsas orquestradas.

Encontramos o gênero da modinha, o instrumental da viola e do violão na *Lira dos 20 anos* (publicado em 1853), de Álvares de Azevedo (1831-1852),



como índice da boêmia dos jovens estudantes. E a guitarra espanhola<sup>1</sup> se encontra nas mãos da doce Ceci, de José de Alencar, em *O Guarani*, de 1857, ao tocar, e por vezes, a cantar xácaras, um gênero ibérico ainda medieval que encontrou aporte no Brasil, principalmente na época em que se passa o romance – século XV.

Em um ensaio crítico, justamente sobre a relevância da música na obra de Machado de Assis, o literato Raymond S. Sayers aponta o uso da música no romance regional de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Inglês de Souza como modo de apresentar a região onde cada personagem se originou, e afirma: “É indubitável que essa preocupação indica a profunda significação da música no caráter e na vida nacional, e a sua maior integração nessa vida do que das outras artes” (SAYERS, 1968, p.776).

Enfim, seria extenso o levantamento da utilização da música nas tramas dos romances brasileiros, na ação das narrativas, no sentimento e situações pelas quais as personagens estão passando.

Analisaremos, então, dois exemplos marcantes: Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) em *A Moreninha* (de 1843), de como a música se integra ao contexto social e de como seu apelo reforça imagens, colaborando na trama, e Machado de Assis, em “Cantiga de esponsais”, de *Histórias sem data*, publicado em 1884, um conto que aborda diretamente a problemática da música, em uma profusão de questões estéticas no meio musical que espanta pela sua atualidade.

### ***A Moreninha*: o apelo musical no reforço da trama.**

Em *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, romance que o consagrou, publicado em 1844, temos um capítulo intitulado “O Sarau”, no qual fica evidente a medida real do evento – o sarau. Este é definido como um encontro para se ouvir, apreciar música e/ou poesia (*Novo Dicionário Eletrônico Aurélio*, 2009), mas que representa para a sociedade o meio de se

---

<sup>1</sup> Nomeação de época do que chamamos hoje de violão.

negociar ou firmar uma posição, ou seja, trata-se de um evento social, mais do que artístico, com certo amadorismo dos envolvidos e muito mais disposto a ser uma vitrine do que propriamente um momento musical formal, como é o de um concerto. Assim Macedo nos apresenta e justifica o sarau, em seu texto:

[...] Em um *sarau* todo o mundo tem que fazer. O diplomata ajusta, com um copo de champanha na mão, os mais intrincados negócios; todos murmuram e não há quem deixe de ser murmurado. O velho lembra-se dos minuets e das cantigas do seu tempo, e o moço goza todos os regalos da sua época; as moças são no sarau como as estrelas no céu; estão no seu elemento: aqui uma, cantando suave cavatina, eleva-se vaidosa nas asas dos aplausos, por entre os quais surge, às vezes, um bravíssimo inopinado, que solta de lá da sala do jogo o parceiro, que acaba de ganhar sua partida no *écarté*, mesmo na ocasião em que a moça se espicha completamente, desafinando um sustenido; daí a pouco vão outras, pelos braços de seus pares, se deslizando pela sala e marchando em seu passeio, mais a compasso que qualquer de nossos batalhões da Guarda Nacional, [...] Finalmente, no sarau não é essencial ter cabeça nem boca, porque, para alguns é regra, durante ele, pensar pelos pés e falar pelos olhos. (MACEDO, 1977, p.66)

Veja-se que os termos musicais usados pelo autor para constar no sarau são muitos e elencados de forma a que o leitor supostamente já os conheça. O termo meio afrancesado *minuetes* em “O velho lembra-se dos minuets e das cantigas do seu tempo, e o moço goza todos os regalos da sua época”, surge para aludir ao velho e à música do passado, o minuetto do período Clássico (ANDRADE, 1980, p. 104,128), em contraposição à música de então, já em pleno Romantismo.

A *cavatina*, em “aqui uma (moça), cantando suave cavatina”, remete a um curto gênero musical do Canto, sem repetições, que também encontra lugar ideal no sarau, posto que é breve e mais leve para a referida ocasião.

O termo sustenido em “desafinando um sustenido”, como menção a este elemento musical muito comum, que na teoria musical surge para alterar uma nota em direção ascendente na escala, é usado para simplesmente insinuar a perda da afinação da moça-cantora.



A referência musical provável em “daí a pouco vão outras (moças), pelos braços de seus pares, se deslizando pela sala e marchando em seu passeio, mais a compasso que qualquer de nossos batalhões da Guarda Nacional”, é a valsa, o gênero por excelência do século XIX, vindo da Europa e soberaníssimamente difundido em toda América Latina. Interessante destacar que o minuetto é tido como o “pai” da Valsa (GROUT & PALISCA, 2007. p.261).

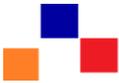
Vale ressaltar que no Brasil o momento vivido era o do advento do movimento nacional da ópera, na década de 1850 tendo na figura de Carlos Gomes a única personalidade artística de alcance mundial do século XIX. É no Romantismo que começam a surgir “tendências criadoras”, como disse Kiefer (1982, p. 75), embora tímidas, de ao menos tornar mais brasileiro os temas das obras, desembocando em nomes como o de Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Brazílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, em busca consciente de uma identidade nacional.

Afora este forte momento musical coletivo em *A Moreninha*, temos outra mostra, pela personagem central, Carolina, que por vezes entoava uma longa canção— *A Balada do Rochedo* — da qual depreendem-se vinte e duas estrofes, cantando do alto de uma pedra de frente para o mar na ilha em que vive, e esta ação permeia a obra como elemento revelador da trama:

Eu tenho quinze anos  
E sou morena e linda!  
Mas amo e não me amam,  
E tenho amor ainda,  
E por tão triste amar  
Aqui venho chorar. (MACEDO, 1977, p.43)

A balada é um gênero que pode, entre outras coisas, falar de amores perdidos, algo parecido com outro tipo, a modinha, que também aparece no romance, quando Carolina se entretém com um livro de modinhas:

D. Carolina tinha os olhos em um livro de música, mas seus ouvidos e sua atenção pendiam dos lábios de Augusto; ouvindo as últimas palavras do estudante, ela sorriu



brandamente.

- De que estás rindo, Carolina? perguntou Filipe. - De um engraçado pedacinho da cavatina do Fígaro, no *Barbeiro de Sevilla*. Então ele examinou o livro e viu que havia mentido, porque o que tinha diante de seus olhos era uma coleção de modinhas do Laforge. (MACEDO, 1977, p. 84)

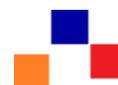
Fica subentendido que a personagem escondia, sob a capa de uma edição de uma ópera de Rossini, um álbum de modinhas do famoso editor francês, radicado no Rio de Janeiro, Pierre Laforge, que deu um grande impulso no mercado impresso de partituras e métodos de ensino de música. A ênfase de seu negócio editorial era a música “ligeira” (algo como hoje diríamos, mais apropriadamente, frívola, leve, de consumo imediato), em especial para “sinhazinhas pianeiros”<sup>2</sup> amadoras do ‘bel canto’ ” (LEME, 2005, p. 511). Portanto, Macedo liga, molda a personagem Carolina e o meio social do qual ela faz parte, com mostras do seu cotidiano. Eis um trecho de uma das mais famosas modinhas brasileiras, *Quem Sabe?* (1859), de autoria de Carlos Gomes e Bittencourt Sampaio:

Tão longe de mim distante  
Onde irá, onde irá teu pensamento?  
Quisera, saber agora  
Se esqueceste,  
Se esqueceste o juramento

Além da modinha, o lundu atingiu uma enorme popularidade (ver KIEFER, 1986). A editora de Laforge também editava muitas coletâneas desse gênero, tendo à frente os maiores compositores da recente música urbana brasileira, com seus maxixes, polcas, *schottisches* e, pouco mais tarde, os chorinhos. O lundu representava o lado mais sensual e chistoso da sociedade de então, e foi um lundu – justamente tocado por uma jovem senhora “pianeira” – que conseguiu representar as razões do desdém inicial de Augusto, personagem que faz o par romântico com Carolina, por todas as

---

<sup>2</sup>Pianeira: termo mais apropriado para indicar uma musicista amadora ao piano, que se interessava em acompanhar as canções da moda a ser, de fato, uma concertista. (LEME, 2005, p. 511)



mulheres que cruzarem seu caminho, numa letra de cunho jocoso com a situação:

[...] Pode bem a moça,  
Assim praticando,  
Dos homens zombando,  
A vida passar;  
Mas, se aparecer  
Algum toleirão,  
Sem mais reflexão,  
É logo casar. (MACEDO, 1977, p. 37-38)

Um exemplo de um típico lundu demonstra as mesmas preocupações mundanas e espirituosas da sociedade, o famoso Domingos Caldas Barbosa, em sua obra maior **Viola de Lereno**:

Uns olhos assim voltados  
Cabeça inclinada assim,  
Os passinhos assim dados  
Que vem entender com mim.  
[...]  
Este Lundum me dá vida  
Quando o vejo assim dançar;  
Mas temo se continua  
Que Lundum me há de matar.  
[...]  
Logo que nhanhá saiu  
Logo que nhanhá dançou,  
O cravo que tinha ao peito  
Envergonhado murchou. (BARBOSA, 1944, v.2, p.51)

Em todos os exemplos anteriores, a exposição de elementos musicais na obra literária *A Moreninha* reflete o meio social, dá ao ambiente veracidade, naturalidade às imagens e colabora para salientar o aspecto do amor juvenil (a canção-balada de Carolina); os costumes (o sarau) e o aspecto picante que a obra por vezes acentua (amor mais sensual em troca do amor verdadeiro) por meio do lundu em contraponto à *Balada do Rochedo*. Temos assim que, no diálogo interartes, o Romantismo apresenta em Música e Literatura aspectos muito coesos.

**As questões musicais nos argumentos da fina ironia machadiana**

Dos autores da literatura brasileira do século XIX, Machado de Assis (1839-1908) transcende as características do Romantismo, numa fase inicial de produção, e dá um passo em outra direção, apontada como Realista (FARACO, 2004, p.20). A tensão social e os finais indóceis continuam a se apresentar nesse seu processo de transformação. A ironia (idem, p.16) é apontada como forte intenção (e veículo) em sua obra, como meio de filosofar a respeito das contrariedades da vida, daquilo que *realmente* acontece, embora tivesse sido planejado algo totalmente diverso – a precariedade do ser humano, enfim.

Desta espécie de segunda fase em seu processo criador, a série de contos *Histórias sem data* (1884) possui um texto em especial, “Cantiga de esponsais”, que trata de aspectos musicais como argumento para a temática da ironia do destino, que iremos especialmente examinar mais adiante. Tal conto tem sido muito estudado, além de um conjunto de obras de Machado de Assis como de destaque musical, verificado aqui a partir de um ensaio de José Miguel Wisnik (2003) sob o criativo título “Maxixe Machado: o caso Pestana”.

Wisnik traz já no título de seu ensaio um jogo de palavras com as temáticas que irá tratar e, precisamente, o título de nosso artigo presta homenagem ao seu texto. Este trabalho de Wisnik representa um escrito fundamental ao aprofundamento das obras em que Machado de Assis tangencia a Música.

Wisnik aborda em especial o conto “Um homem célebre” e o compara a outros momentos musicais na obra de Machado de Assis. O domínio interdisciplinar de Wisnik como músico-compositor e literato o coloca à vontade nas várias esferas, neste ponto da obra machadiana. Assim, o estudo deste autor ponderou entre análises de formatividade<sup>3</sup>, questões estético-musicais e a explanação do contexto político-social brasileiro.

---

<sup>3</sup>Utilizamos aqui o termo *formatividade* proveniente da Estética e tratado por Luigi Pareyson. A teoria da Formatividade se configura como uma importante parte de seu trabalho. Nesse conceito, o autor propõe um destaque para a poética (a produção) dos criadores, mais do que uma busca da expressão; acima de



Wisnik aponta então os seguintes textos em que a música tem destaque: “O Machete”<sup>4</sup>, publicado em 1878; “Cantiga de Esponsais”, “Trio em Lá menor”, de 1896; “Um homem Célebre”, 1888; *Esaú e Jacó*, 1904; *Memorial de Aires*, 1908. Kalife Junior (2011) concorda com Wisnik, enquanto a pesquisadora Auristela da Cunha (2006) amplia a lista, acrescentando: “Terpsícore”, de 1886 (Wisnik chega a citá-lo, mas não se aprofunda tanto como nos outros textos), e “Marcha Fúnebre”, de 1905. O que vem sendo descortinado neste conjunto específico do repertório machadiano como argumento musical, por estes autores, guarda suas correspondências, porém com certa autonomia e diversidade.

Pelo que depreendemos da análise de Kalife Junior (2011), ele estabelece relações da frustração das personagens deste grupo de obras em uma abordagem advinda da psicanálise freudiana. O pesquisador enfatiza, mais do que a aclamada ironia, o trabalho de Machado de Assis em expor o desequilíbrio entre o *id* e o *ego* de suas personagens: a frustração do artista sem público (o violoncelista Inácio) levando-o à neurose (KALIFE JUNIOR, 2011, p. 19) em “O Machete”; a obsessão em compor uma obra erudita, mesmo sendo compositor de sucessos na área popular como era Pestana, em “Um homem célebre” (KALIFE JUNIOR, 2011, p. 22) e a frustração do músico – intérprete de outros músicos – , mas que almeja ser o criador de obras, como no caso de maestro Romão, em “Cantiga de Esponsais”, o que o leva à enfermidade do coração e à morte – Romão não possui a manifestação do gênio criador, dionisíaco, a força da natureza, os gestos preponderantes no Romantismo como preconizavam Goethe e Hegel (KALIFE JUNIOR, 2011, p. 35-36).

O artigo de Mário Curvello (1982) destaca, no conto “Um homem célebre”, esta perspectiva psicológica (da frustração), mas reforça sua análise na alienação do trabalho do artista, principalmente por meio do editor de partituras (do

---

qualquer conteúdo, fazer é exprimir, exprimir é fazer. O termo indica o exercício da forma, um exercício da forma de fazer Arte (PAREYSON, 1989, p. 36-37).

<sup>4</sup> O machete pertence à família das violas, possuindo somente quatro cordas, e sua denominação passou a ser substituída pela de “cavaquinho”.

protagonista, Pestana, o compositor de polcas), que passa a interferir nos títulos das polcas, de modo sensacionalista, para aumentar as vendas.

A tese de Auristela da Cunha (2006)acentua o interesse multifacetado<sup>5</sup> de Machado de Assis como caminho natural para a adoção de temática musical em sua obra, além de seu aguçado senso de direção (um *feeling*) para com o que estava acontecendo na cena carioca – vício benéfico a todo cronista. A autora aponta níveis de hibridação entre música e literatura e, pelo que pudemos extrair de seu estudo, há em Machado de Assis um ritmo, uma reiteração rítmica no seu modo de carregar a leitura que lembra a música, uma partitura musical (2006, p.13).

O artigo do pesquisador Jordão Horta Nunes (2008) pontua a temática musical machadiana por outro viés, o da profissionalização do trabalho do músico, do fazer musical, a “identidade social” como músico, também por meio do estudo dos quatro contos referidos. Uma informação, até então intocada pelos demais acadêmicos, é a da identidade social de Amaral, o amigo do violoncelista Inácio (de “O Machete”), grande apreciador e defensor da música do protagonista. Nunes (2008, p. 78) especifica com clareza os domínios diversificados e os interesses da Arte por um estudante de Direito:

Os bacharéis, principalmente os estudantes de direito ou medicina, constituíam a esperança de ascensão social de camadas médias para os estratos superiores, de lucros fartos e garantidos, transferida para outra geração. Atrelada à formação superior vinha a esperança de oportunidades, de casamentos afortunados e de proteção ou apadrinhamento da camada superior adjacente. (NUNES, 2008, p. 78)

E isso se liga a outra personagem, Maria Regina (de “Trio em lá menor”), correspondente feminino do conhecimento artístico “interesseiro”, da qual o pesquisador sentencia:

A etiqueta nas famílias aristocráticas envolvia o aprendizado do piano, e uma boa performance significa muito na procura de um bom partido. A etiqueta foi assimilada no Brasil e

---

<sup>5</sup> Machado de Assis pertenceu ao Clube Beethoven, sociedade empreendedora de concertos na cidade do Rio de Janeiro.



adotada pelas “boas famílias”. Em resposta ao lastro familiar e cultural, ao apelo físico e postural e ao bom desempenho na conversação, que se esperava dos pretendentes, Maria Regina executava suas sonatas. (NUNES, 2008, p. 83)

Outro detalhe: Miranda, o “meio pretendente” de Maria Regina, também era estudante de Direito; estudara apenas por ordem do pai, pois sua vocação seria a música.

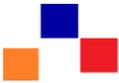
Até aqui, no quadro geral apontado pelos estudos levantados, vemos destacadas por nossa leitura, que algumas problemáticas do meio musical, operacionalizadas nos contos machadianos, não só continuaram como se acentuaram com o passar do tempo – talvez sejam mesmo insolúveis, como acredita Gledson (2005, p.195). Apontamos a seguir um quadro nosso que sintetiza as situações encontradas:

“O Machete” ( <i>Jornal das Famílias</i> , 1878)	A questão da falta de público para a música erudita. A dicotomia entre o erudito e o popular.
“Cantiga de Esponsais” ( <i>Histórias sem Data</i> , 1884)	A questão do talento musical para a criação musical.
“Um homem célebre”, publicado em 1888 na <i>Gazeta de Notícias</i> ( <i>Várias Histórias</i> , 1896).	A questão do talento musical para a criação musical. A indústria cultural; o mercado e a mídia.
“Trio em Lá menor” ( <i>Várias Histórias</i> , 1896),	Música pura <i>versus</i> música com drama (letra).

Tabela 01. Contos de Machado e correspondentes problemas estético-musicais.

É interessante notar, em “Trio em lá menor”, que a posição da mulher frente à necessidade do casamento como condição de identidade social e todos os pretensos afazeres que lhes atribuíam, entre os quais, executar ao piano, não se situam mais na atualidade das obras machadianas. Inclusive, o final do conto de Machado, quando Maria Regina decide (sem se lamentar) nem por um nem por outro pretendente, isso já realçaria uma profecia de modernidade do autor fluminense.

Para nós, o traço de atualidade do “Trio em Lá Menor” é aquele que mostra, de passagem, a dicotomia da música pura (instrumental) *versus* a



música com letra, numa ligação ópera/canto/enredo, feita pela avó da protagonista, que prefere óperas e toadas a sonatas.

Explicando, de fato: uma obra musical possuidora de letra deslocaria o centro da composição musical para o entendimento do enredo, assim, reduzindo a necessidade de um conhecimento musical prévio, fixando-se mais no começo, meio e fim da história apresentada, daí o grande interesse na ópera, mais como drama menos como música. Adorno (1974, p.33-34) enfatiza, com grande veemência, a aquiescência da narrativa (a tragédia), em detrimento da subjetividade autoral de puro intelecto: “A tragédia, uma vez posta em música, deve pagar o preço de sua plenitude extensiva e da sábia contemplação da arquitetura.[...]. A segurança da forma é um meio de absorver os *shocks*. (ADORNO, 1974, p.34)

Wisnik (2003, p. 67) também realça a densidade da música de concerto em oposição ao “acanhado ‘tamanho fluminense’ ”, ou seja, o meio musical brasileiro (o Rio de Janeiro e sua capital da Corte) no mesmo trecho de “Trio em lá menor”, quando analisa o gosto da avó da protagonista.

No conto “O Machete”, a dicotomia música clássica/popular aparece com força total – ela é o mote para que a história se desenrole (música como passatempo ou contemplação da Arte?). Machado de Assis aproxima as questões de conagraçamento ou afastamento de público da parte de pouquíssimas personagens, mas consegue refletir uma problemática até hoje premente: o gosto do público pelo universo popular e, como consequência, a saída da música erudita do centro para a lateralidade.

Já em “Um homem célebre”, a mesma questão do gosto surge, porém, mediatizada por um mercado consumidor crescente, que precisa fornecer cada vez mais produtos aos consumidores – as polcas, que tanto atormentavam o compositor Pestana (o protagonista), que quanto mais compunha, mais sucesso fácil obtinha, surpreendendo-se pelo vazio das suas próprias obras musicais (jocosamente expostas por Machado de Assis ao apresentar ao leitor os títulos *non sense* das polcas de Pestana, e soberbamente analisados por Wisnik em seu ensaio).



Mas a questão premente aqui é a oposição popular/erudito não pelo julgamento de valor da retórica popular, da “dialética da malandragem”<sup>6</sup>, mas do abandono da diversidade de discursos musicais em favor de uma situação monocrômica, de um mercado, de uma economia, do lucro e ganhos fáceis acima da arte – da vida, inclusive. É justamente nesse momento da história brasileira (em certa concomitância com a Europa, dessa vez) que a emergente música popular urbana dará o pontapé inicial para a dimensionada Indústria Cultural, que a tudo reificará, em um curto espaço de tempo.

O maestro austríaco Nikolaus Harnouncourt (1988, p. 23-33) sustenta a necessidade da mudança de consciência sobre a Arte (música) como busca e interesse pelo desconhecido em oposição e combate ao mercado repetidor de produtos (inclusive os de música erudita, a reprisar sempre os mesmos repertórios), caso contrário, ele professa o fim próximo da música como expressão artística. Adorno também (1996) previu a instalação da Indústria Cultural no meio fonográfico, massivo e até da música ao vivo como uma sequência perniciosa de “achados musicais”, de músicas ligeiras (hoje diríamos, descartáveis), às vezes até muito bem dispostas em embalagens refinadas.

A análise de Wisnik acerca das transversalidades musicais não se restringe aos contos de Machado de Assis, mas se amplia para o livro *Esaú e Jacó* (de 1904), destacando que a música surge aí como realização imaginária de certos impasses triangulados pelas personagens (WISNIK, 2003, p. 24, 66). Partindo da ideia anterior de construção da personagem, Maria Regina que, à certa altura, tenta fundir seus dois pretendentes durante a execução de uma sonata, em *Esaú e Jacó*, a personagem Flora toca o piano e cria imagens que se fundem em fraseados musicais como representativos do caráter dos dois irmãos e da dicotomia vivida ali por todos (monarquista ou republicano?).

Segundo Kalife Junior (2011, p. 12), o mesmo procedimento de construção ocorrerá em *Memorial de Aires*, de 1908: a música fará parte da

---

<sup>6</sup>Termo cunhado pelo grande literato Antônio Candido (v. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, 1970).

narrativa no triângulo amoroso entre Fidélia e os conselheiros Aires e Tristão. O mesmo autor observa que Machado discute o processo criador da Arte em outras expressões (em vários outros contos), trazendo sempre à tona a decepção das personagens, em geral pelas escolhas fáceis do público. Vai daí que esta é a própria discussão de Machado de Assis com o nível de entendimento de seus leitores e, talvez, a sua própria decepção.

### **Da polca – que era maxixe**

Para Wisnik (2003, p. 14) o conto “Um homem célebre” está no centro da tomada da música como destaque na obra machadiana, tornando visível a “relação escorregadia”, no Brasil, entre o clássico e o popular. Se em “O Machete”, o tom é melodramático (fruto de sua primeira fase, ainda romântica), em “Um homem célebre” (já realista), a mesma questão é tratada comicadamente. O sucesso de Pestana no mercado (no meio popular) só faz aumentar seu fracasso íntimo (o desejo de ser erudito), e tal teor é que passará mais tarde para “Cantiga de Esponsais”, na opinião de Wisnik (idem, p.15), sendo a diferença entre as duas personagens (Mestre Romão e Pestana), que o primeiro não obtém êxito por sua própria inaptidão e Pestana por ter um impulso criativo que o lança às melodias populares, uma irresistível habilidade inata (idem, p.16-17).

Wisnik também está de acordo com o argumento de que a visão que Machado possuía deste assunto é uma pioneira crítica à cultura de massa – o sucesso alimentado pelo crescente mercado editorial, 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” (idem, p.21). É o ponto de mutação de um sistema cultural que se desloca do músico culto estudado para o influxo do popular (idem, p. 20-21).

A ênfase de Wisnik na sua longa análise da polca ocorre para esclarecer que o não uso da palavra “maxixe”, por parte de Machado, alude à sua escolha pelo termo de origem européia (“polca”) em detrimento daquele do vulgo, o



“maxixe” (pejorativo, aliás, algo barato como o tal legume<sup>7</sup>). Os contos de Machado registram mesmo este momento em que a música deixará de ser ouvida para ser dançada, em fins de 1860. É clara a passagem da polca para o maxixe, a africanidade do ritmo, num sincretismo, abasileirando o gênero dançável europeu, em sínopes, em curvas se opondo a retas. Wisnik é categórico: o fato de Machado não usar o nome maxixe, mas sempre polca, acontece por implicar enfrentamento (direto não, oblíquo sim) da sua própria mestiçagem (idem, p.26-27).

Wisnik logo percebe que o apelo do humor, mais o elemento dançante e o caráter buliçoso dos títulos das polcas vêm numa espécie de descendência do “sestro sedutor” do “proto-lundu”, que acabará por dar no advento do maxixe (idem, p. 29-30, 33). Wisnik exalta “como Machado de Assis assinala, de maneira viva, como figura, a polarização desnivelada a que está sujeita a vida musical brasileira como um todo” (idem, p.43).

Voltando àquele ponto estudado por Wisnik (2003) neste conto: em Machado surge, ainda que de maneira nebulosa, a crítica aguda ao sistema racial, quando em “Um homem célebre” é fugazmente citado o “padre-pai” de Pestana, suas origens também pouco nítidas e comentadas boca-a-boca no círculo social. Em uma perfeita associação, Wisnik compara a situação do protagonista Pestana a biografias do Padre José Maurício Nunes Garcia (compositor da Corte, da Família Real no Brasil) e de seu filho Dr. Nunes (médico e cientista admirado na cidade do Rio). A origem fora do celibato e de provável ascendência mestiça são, para Wisnik (idem, p.48-49), uma enorme questão que transpassa esse conto.

Enfim, para Wisnik, “Um homem célebre” é uma metáfora política-social-econômica da Lei Áurea (idem, p. 56), com a genialidade de Machado de Assis ora revelando ora cifrando seu discurso. E, mais do que tudo, daí a importância do título de Wisnik (lembram-se?): “Machado Maxixe”.

---

<sup>7</sup>Sobre isso, ver TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1979.

## As questões musicais em “Cantiga de esponsais”

Logo no início do conto “Cantiga de Esponsais”, o autor situa a data do caso narrado: “Imagine a leitora que está em 1813” (ASSIS, 2004, p. 38). Portanto, havia cinco anos da chegada da família real ao Brasil, cujo acontecimento gerou intensas mudanças na vida artística brasileira, sendo a música uma atividade especial, conquistando espaço na Capela da Corte Real, na cidade do Rio de Janeiro.

Machado de Assis pontua a situação, explicando que o acontecimento cultural e social de então era “ouvir missa cantada”, numa clara alusão ao estilo da música da América portuguesa<sup>8</sup>, que possuía, entre outras funções, produzir música para as diversas cerimônias funcionais do culto católico (KIEFER, 1982, p. 56).

A personagem central, Mestre Romão, é um “Mestre”, o título que adquiria o músico oficialmente reconhecido por suas habilidades, assim como os mestres de ofício em geral. A diferença, que logo Machado trata de aprofundar, é que Mestre Romão, eminente, sem dúvida, na arte de reger, não compunha:

Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso 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-se: era outro. Não que a 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, 2004, p.38)

O interessante é que hoje, no meio musical, o regente é tido como um intérprete (ele interpreta por meio do “instrumento” que é a orquestra), em uma atividade que faz parte da Música, como exclusividade de atribuição:

---

<sup>8</sup>Seguimos a expressão *Música na América Portuguesa*, cunhado pelo historiador Paulo Castagna, professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em substituição aos antigos termos: *Barroco Mineiro* e *Música Colonial Brasileira*. Ver mais detalhes em CASTAGNA, Paulo. *Música na América Portuguesa*. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.



reger. Mas, na época referida pelo conto machadiano, um Mestre na música era o regente e o compositor, simultaneamente, em sintonia com as tradições européias do Mestre-Capela, tendo em Johann Sebastian Bacho epíteto disso. No Brasil, tivemos grandes mestres-capelas: Sigismund Neukomm (1778-1858), Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) – justamente esse o mencionado no conto.

A cidade do Rio de Janeiro ainda não vivia o *boom* do pianismo, que só aconteceria cinquenta anos depois – graças, dizem os historiadores, à lei que determinou o fim do tráfico negreiro, fazendo os comerciantes marítimos se interessarem em comercializar “outras” mercadorias, entre as quais o piano, popularizando a atividade musical de executantes (WISNIK, 2003, p. 40-42). Assim sendo, ainda é o cravo (em 1813), e não o piano, que surge como instrumento na casa de mestres como Romão.

A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele... (ASSIS, 2004, p.38-39)

Logo em seguida, ficamos sabendo que a circunspeção de Romão não é outra coisa que tristeza, já que ele almeja ardentemente ser um compositor, posto que é aí nesta instância – da criação – que se dá o início da música-arte. Machado cita com propriedade termos da estética, dos processos de criação: impulso interior, modo de comunicar, de exteriorizar o que vai dentro, saber traduzir e enfim, o problema da inspiração, já que, no caso de Mestre Romão, formação, conhecimentos técnico e analítico não lhe faltam: “trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel.” (idem, p. 39)

O ideal de contribuir com algo novo, de “deixar sua marca”, “um pouco de alma na terra” (idem, p. 40), angustiava-lhe. Pouco a pouco, ano após ano, o desejo de posteridade e de ingresso no panteão dos mestres, que tanto

admirava e entendia, vai se transformando em uma enorme frustração, até o ponto em que chega a nós a narrativa de sua história. Temos aqui a criação do novo, a originalidade, a vanguarda em Arte, como juízo de valor, critérios provenientes da Estética, e Machado a filosofar, em voz alta, sobre isso.

Ao final do conto, com a saúde já totalmente comprometida, Mestre Romão usa suas últimas forças tentando se sublimar e enfim compor uma obra, brevemente iniciada no ano de seu casamento, 1779, em que, inspirado pela esposa (que faleceria precocemente, em pouco mais de dois anos de união), gostaria agora de finalizar.

Passa seus últimos momentos ao cravo, tentando a empreitada criadora, buscando inspiração nas memórias. Observa pela janela dois jovens, recém-casados, e ainda sustenta: “Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...” (idem, p. 40).

No auge do desespero, apela até para qualquer possibilidade: “Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado” (idem, p. 40). No entanto, nada surge.

Enfim, a questão da naturalidade do talento, o talento inato, surge como um golpe final no coração de Romão, quando ele ouve um canto originado pela moça, a jovem esponsal que, com extrema facilidade, cantarola um fraseado que se encaixaria perfeitamente no que o protagonista há tanto tempo cercava e lhe era sempre fugidio. Aqui se toma então, mais uma vez, a criação de algo novo como parâmetro de arte verdadeira.

### **Considerações finais**

Do *minuete* ao maxixe, de Macedo a Machado, qual caminho percorremos?

O Romantismo, tanto na Música quanto na Literatura, trará o ideal da expressão de sentimentos como elemento norteador das obras artísticas. Na música, mesmo naquela sem letra, a chamada música pura, esse ideal



fundamentará toda a produção, esmerando-se em “dizer”, por meio dos sons, o que vai na alma. Andrade chegou a afirmar sobre os compositores românticos: “A música para eles é uma confidente, a que confiam todos os seus ideais [...], seus sentimentos e paixões [...], as suas impressões de leitura ou viagem (ANDRADE, 1980, p. 132).

Como dissemos, várias obras da literatura brasileira romântica do século XIX descreveram momentos musicais em associação aos costumes de época; o material de análise é farto e certos pesquisadores já se debruçaram sobre este assunto. Seleccionamos um entre todos, e vimos em Joaquim Manuel de Macedo que a trama de *A Moreninha* se centraliza no casal Carolina e Augusto e que ambos representam atores sociais comumente apresentados no período romântico.

A Música estará lá para reforçar o caráter deles e da sociedade a que pertencem. Carolina toca piano e o repertório condiz com o que as moças executavam (adocicadas modinhas) e ela canta a sua balada de amor juvenil, de sofrimento e promessas; a cena do sarau demonstra o acervo musical e a correspondência sociocultural de seus participantes (minuetos, valsas, árias de óperas). Por outro lado, os estudantes da pensão (entre os quais, o primo de Carolina e o próprio Augusto) conhecem lundus, como gênero musical mais jocoso.

Já em Machado de Assis, a utilização da Música nos contos possui uma complexidade como Arte, como problema da Estética e se embrenha na narrativa como o argumento tratado. A pesquisa acadêmica tem aumentado em muito o número de trabalhos sobre essa ligação Música e Literatura em Machado de Assis, conforme visto.

O ensaio de Wisnik (2003) é, dissemos, capital para o entendimento da obra machadiana e, para nós, configura-se na recente Musicologia como um de seus pontos altos, ao lado do livro também de sua autoria, *O Som e o Sentido* (1999), na mais honrosa comparação à obra de Mário de Andrade, que é, indiscutivelmente, toda ela necessária para o entendimento do pensamento brasileiro nas Artes. Machado (pelo conjunto de obras com argumento

musical), Andrade (principalmente por sua última obra, *O Banquete*, de 1945) e Wisnik (por esse ensaio de 2003), constituem um retrato fiel das vicissitudes do fazer musical no Brasil.

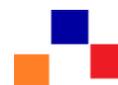
Surpreende-nos a atualidade das questões estético-musicais; de como Machado de Assis, numa mostra de imersão em outras áreas artísticas, conseguiu captar a precariedade da atividade musical do brasileiro, do *fazer Arte*. Feito que logo de início (segunda metade do século XIX) viu-se imiscuído a fazer *com Arte* e, pouco tempo depois, a Arte foi saindo de cena, em favor do entretenimento.

A preocupação do escritor fluminense com a Música era, de fato, a discussão com o público, sobre o seu nível de inteligência – do que este quer, ou acha que quer –, tentando uma comparação extensiva a todas as Artes. Menos interessa que a esposa do violoncelista Inácio tenha fugido com o cavaquinho Barbosa (em “O Machete”), mas a sub-reptícia informação de que ela e a vizinhança, carentes do acesso à cultura, preferiam as saltitantes peças de Barbosa à introspecção melancólica de Inácio – a fuga da esposa com o amante é o sinal metafórico da escolha de público e estilo (popular); menos interessa que o público aplauda e reconheça Pestana, o compositor de polcas, como uma celebridade (em “Um homem célebre” ), mas a discussão sobre a valorização e a banalização do título de artista, perante a recente formação de uma ideia de público (de apreciador a consumista).

Em nossa opinião, a maior discussão deste conjunto de obras machadianas com forte presença da Música está em “Cantiga de Esponsais”. Nele reside a anuência do talento para a ocorrência da verdadeira Arte –isso se configura num debate complexo (na área da Arte-educação, o talento é tido só como uma face de um prisma, que inclui outros lados como aprendizado, estímulos e construções diversas<sup>9</sup>), pois predispõe à limitação do ensino da

---

<sup>9</sup>Sobre talento e música, ver: FIGUEIREDO, S. L. F. & SCHMIDT, L. Discutindo o talento musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1, 2005, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2005, p. 385-392; ADESSI, A. R. & ARAÚJO, R. C. de. Um estudo sobre representações sociais de alunos de graduação sobre os conceitos de “música” e “musicalidade” realizado nos polos Brasil e Itália. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1, 2011, Brasília.



Arte – tal assunto é, de fato, ardiloso e latente no conto do infeliz Mestre Romão.

A questão reside no fato de que, embora o protagonista possuísse extenso treinamento e farto conhecimento específico, a sequência de adjetivos e locuções que o escritor utiliza para demonstrar a inépcia de Romão para fazer Arte pretendida são cabedais: “Ah! Se Mestre Romão pudesse...” (2004, p.39), ou “vocação sem língua” (p.39), “luta constante e estéril” (p.39), “não alcançava...” (p.39), “... não poder compor...” (p.39), “Impossível! nenhuma inspiração” (p.40). E sentencia o amargo paralelo com o talento inato da jovem esponsal, que naturalmente pega a nota de onde Romão havia parado, tentando compor uma reles frase e a termina por si mesma, com graça, pela abordagem estética, com Arte, exatamente o que ele tanto ambicionava.

## Referências

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

\_\_\_\_\_. O fetichismo na música e a regressão da audição. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Ática, 6 ed., 1975.

\_\_\_\_\_. **Guarani**. São Paulo: Ática, 20 ed., 1996.

ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ática, 25ed., 1996.

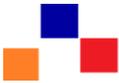
ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 8ed. São Paulo: Livraria Martins Correia; Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Limitada, 1980.

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

ASSIS, Machado de. Cantiga de Esponsais. *In: \_\_\_\_\_*. **Contos**, São Paulo: Ática, 2004.(Bom Livro).

---

**Anais...** Brasília: UnB, 2011, p.355-365; CAMPOS D. A.. Aspectos relacionados à percepção e à cognição em propostas diferenciadas de educação musical. *In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS*, 1, 2011, Brasília. **Anais...** Brasília: UnB, 2011, p.366-375.



\_\_\_\_\_. **Esaú e Jacó**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.

\_\_\_\_\_. **Memorial de Aires**. 4. ed., São Paulo: Ática, 1985. (BomLivro).

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos 20 anos**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno: coleção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944. v. 1 e v. 2.

CANDIDO, Antonio. A Dialética da Malandragem - caracterização das Memórias de um sargento de milícias. *In: Revista do Instituto de estudos brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

CUNHA, Auristela Crisanto da. **Machado de Assis em contos : uma constelação de partituras**. Tese de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, 2006.

CURVELLO, Mário. Polcas para um Fausto Suburbano. *In: BOSI, A. et al. Machado de Assis: Antologia & Estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

FARACO, Carlos. Um mundo que se mostra por dentro e se esconde por fora. *In: ASSIS, Machado de. Contos*. São Paulo: Ática, 2004. p. 1-30

GLEDSON, John. Polcas aos poucos. *In: Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 72, Julho 2005.

GROUT & PALISCA, Donald & Claude. **História da Música Ocidental**. Lisboa, Gradiva, 2007.

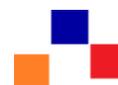
HARNOUNCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

KALIFE JUNIOR, Luís Fernando. **A música como representação da arte em Machado de Assis**. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

\_\_\_\_\_. **A Modinha e o Lundu**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LEME, Mônica. Impressão musical no Rio de Janeiro (séc. XIX): modinhas e lundus para “iaiás” e “ioiôs” *In: Anais do XV Congresso da Associação*



**Nacional de Pós-graduação em Música (ANPPOM).** Rio de Janeiro, 2005.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha.** São Paulo: Editora Ática, 1977.

NOVO DICIONÁRIO AURÉLIO versão 6.0 - Dicionário Eletrônico - Conforme a Nova Ortografia [CD-ROM], Positivo Informática, 2009.

NUNES, Jordão Horta. O machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis. *In: ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 73-88, jul.-dez. 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SAYERS, T. A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis. *In: Revista Hispânica Moderna*, Nova Iorque, Columbia University, n. 3-4, jul. out. 1968, pp. 776-790.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. Machado Maxixe: o caso Pestana. *In: Teresa, revista de literatura brasileira.* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, FFLCH/USP, Editora 34, 2003, p. 13-79.

Recebido em 30/05/2013.

Aceito em 10/07/2013.

### **Teresinha Prada**

Bacharel em Música pela Universidade Estadual Paulista – UNESP; Mestre em Produção Artística e Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM e Doutora em História Cultural, ambos pela Universidade de São Paulo – USP; professora da graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Autora das obras: **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer e Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares dos sul.**

E-mail: teresinha.prada@gmail.com