

*O machete e o violoncelo:  
gêneros musicais e identidade social  
na prosa de Machado de Assis*



Machado de Assis (detalhe).

*Jordão Horta Nunes*

Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás (UFG). Autor, entre outros livros, de *As metáforas nas ciências sociais*. São Paulo/Goiânia: Humanitas/Editora da UFG, 2005.  
jordao@fchf.ufg.br

## O machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis\*

Jordão Horta Nunes

### RESUMO

Há na prosa de Machado de Assis referências a diversos aspectos da arte ou da estética musical cuja análise histórica e sociológica nos permite reconstruir traços específicos da cultura e da sociabilidade no Rio de Janeiro Imperial. Tal temática já foi trabalhada por críticos como Wisnik (2004) e Avelar (2006). Por outro lado, são bastante conhecidas as obras que aliam a análise estético-literária à história da formação social brasileira, como em Faoro (1976), Santiago (1978), Schwarz (1977), Bosi (1982) e Gledson (1986). O objetivo aqui é analisar a construção da identidade social relacionada a elementos da prática musical (criação, recepção, execução, profissionalização) na sociedade carioca da época, com base principalmente na interpretação de alguns contos de Machado de Assis, como “O machete”, “Um homem célebre”, “Cantiga de esponsais” e “Trio em La menor”.

**PALAVRAS-CHAVE:** identidade social; sociologia da música; Machado de Assis.

### ABSTRACT

*The fictional work of Machado de Assis refers to several aspects of musical art or esthetics whose sociological or historical analysis led to reconstruct specific traits of culture and sociability in Rio de Janeiro during the Second Empire. This subject was already analyzed by Wisnik (2004) and Avelar (2006). By the way, there are very known works that combine the esthetic-literary analysis with Brazilian social formation history, as in Faoro (1976), Santiago (1978), Schwarz (1977), Bosi (1982) e Gledson (1986). The aim here is to analyze the construction of a social identity related to some elements of the musical practice (creation, reception, performance, professionalism) that prevailed in Rio de Janeiro society at the end of XIX. The analysis is mainly oriented by the interpretation of some short stories of Machado de Assis Brazilian writer: “O machete”, “Um homem célebre”, “Cantiga de esponsais” and “Trio em La menor”.*

**KEYWORDS:** social identity; sociology of music; Machado de Assis.

\* O presente texto foi apresentado parcialmente como comunicação no III Seminário Internacional de História: Cultura e Identidade, no Simpósio História e Música, realizado de 16 a 18 de outubro de 2007, na Universidade Federal de Goiás.

<sup>1</sup> WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 15-106.

<sup>2</sup> CURVELLO, Mário. Polcas para um Fausto Suburbano. In: Bosi, A. et al. *Machado de Assis: Antologia & Estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

<sup>3</sup> AVELAR, Idelber. Ritmos do popular no erudito: política e música em Machado de Assis. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. Disponível on-line: [http://abralic.idelberavelar.com/txt\\_19.pdf](http://abralic.idelberavelar.com/txt_19.pdf). Acesso em: 05 set. 2007.



Muito já se escreveu sobre a obra machadiana, não somente no campo da crítica literária, mas em diversas áreas do saber, com destaque à história e às ciências sociais. Os gêneros do material produzido também são muito diversos, cobrindo desde teses e análises de sua obra como um todo, até ensaios ou artigos que exploram nuances específicas. O tema da música na prosa machadiana, especificamente em alguns de seus contos e crônicas, já rendeu ensaios notáveis, como o de José Miguel Wisnik,<sup>1</sup> além de incursões mais localizadas, como em Curvello<sup>2</sup> e Avelar<sup>3</sup> e considerações ou títulos alusivos, como fez John Gledson, por exemplo,

na apresentação de sua antologia de contos do escritor carioca (“Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”, 1998)<sup>4</sup>. Propõe-se examinar aqui uma questão mais específica, o reconhecimento e a identidade social dos personagens músicos, sejam eles artistas “profissionais” ou executantes ocasionais. Como os artistas ou aqueles que, em algum grau, “viviam” de atividades musicais, se posicionavam na estrutura social da capital brasileira? Como a obra de Machado nos proporciona elementos para a análise da construção de uma identidade relacionada à cultura musical, tanto no aspecto macro da formação cultural brasileira quanto no âmbito micro das interações domésticas e urbanas?

A própria declaração dos objetivos, feita atrás, aproxima esta leitura daqueles que, como Antonio Candido<sup>5</sup>, sustentam uma dimensão sociológica na obra de Machado, um “fio social” em sua trama ficcional. Não se pretende aqui, evidentemente, uma reconstrução mais ampla que justifique a adesão anterior. A análise do estilo literário e considerações estéticas também fogem do escopo deste trabalho, ainda que se tome como pressuposto um eixo analítico<sup>6</sup> que identifica e valoriza a crítica social feita por Machado à estrutura social no Brasil em transição da monarquia imperial à república, evidenciada pela sofisticada ironia com que retratava seu principal foco: a elite social formada por proprietários e funcionários do Estado patrimonialista, à qual se subordinava uma classe média de bacharéis e comerciantes. Contudo, ainda que se afaste do plano geral de questões que vinculam a obra machadiana à análise da formação social brasileira, a presente reflexão não abdicará de retomá-las quando necessárias ao tratamento do objeto mais específico a que se relaciona. A análise recorrerá principalmente a quatro contos em que os principais protagonistas desempenham atividades musicais, em âmbito do ensino, da execução, da regência ou da composição, no período de 1878 a 1888, recorrendo eventualmente a outras obras do artista fluminense<sup>7</sup>.

### Gêneros, caracteres e estrutura social

O conto “O machete” foi publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*, uma revista feminina publicada no Rio de Janeiro de 1863 a 1878, da qual um dos principais colaboradores foi Machado de Assis<sup>8</sup>. O principal protagonista, Inácio Ramos, era um músico humilde, que morava com sua velha mãe num subúrbio carioca e “viviam de algumas lições que dava” e de tocar sua rabeca “ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja”. Nas horas vagas, Inácio estudava violoncelo, instrumento que considerava sublime, ao qual fora iniciado, no tempo de sua juventude, por um artista alemão que estivera no Rio de Janeiro para uma turnê. Reservava o violoncelo para o aperfeiçoamento musical no convívio íntimo, cujos resultados eram testemunhados por sua mãe, única espectadora de seus serões domésticos. Após sua morte, Inácio casou-se com Carlota, jovem de dezessete anos, de índole “mundana e jovial”, filha de um comerciante de pequena monta, um “homem que trabalhou a vida toda como um mouro para morrer pobre”, deixando a filha, “cuja única riqueza era a beleza”. Carlota logo deu à luz a um filho e Inácio parecia ter realizado o seu ideal de felicidade, uma “vida de arte, paz e ventura doméstica”. O músico passou até a apresentar suas poucas composições

<sup>4</sup> GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: GLEDSON, John (sel.). *Contos/Uma antologia*. Vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 15-56.

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

<sup>6</sup> Tal posição está presente, por exemplo, nas seguintes obras: FAORO, Raimundo. Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio. 2ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976; SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 13-28; CHALHOUB, Sidney. Machado de Assis, Historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; MURICY, Kátia. A Razão Cética. Machado de Assis e as Questões de seu Tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>7</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Cantiga de esponsais. Trio em lá menor. Um homem célebre. In: GLEDSON, John (sel.). *Contos/Uma antologia*. Vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 40-44, 317-325, 367-377.; \_\_\_\_\_. O machete. In: GLEDSON, John (sel.). *Contos/Uma antologia*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 241-254.

<sup>8</sup> Cf. SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. Dissertação (Mestrado). Campinas, Unicamp, 2005.

<sup>9</sup> A obra já foi objeto competentes análises, como as de Wisnik (2004) e Avelar (2006), orientando a interpretação deste conto e de outros correlatos à evolução dos gêneros musicais durante segunda metade do século XIX (modinha, polca, maxixe, schottish, mazurca e outros), na cena carioca, e apontando elementos que a transcendem, inclusive prefigurando uma base para a análise da emergência da música popular como signo cultural de uma identidade brasileira.

<sup>10</sup> Cf. PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 35. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>11</sup> Cf. FAORO, *op. cit.*

<sup>12</sup> Os pais de Machado de Assis moravam como agregados na propriedade da viúva do Brigadeiro e Senador do Império Bento Barroso Pereira. Sua mãe foi empregada como doceira num colégio do bairro do Livramento e o próprio escritor vendia doces como ambulante, em sua infância.

<sup>13</sup> A história de Dona Plácida, confidenciada a seu protetor Brás Cubas, é exemplar na descrição do trabalho feminino informal e da condição de agregado: "Foi por esse tempo que conheci a família de Iaiá: boa gente, que me deu que fazer, e até chegou a me dar casa. Estive lá muitos meses, um ano, mais de um ano, agregada, costurando. Saí quando Iaiá casou. Depois vivi como Deus foi servido. Olhe os meus dedos, olhe estas mãos... E mostrou-me as mãos grossas e gretadas, as pontas dos dedos picadas da agulha. — Não se cria isto à toa, meu senhor; Deus sabe como é que isto se cria... Felizmente, Iaiá me protegeu, e o senhor doutor também... Eu tinha um medo de acabar na rua, pedindo esmola..."

para violoncelo a um círculo íntimo de amigos, por sugestão de Carlota. Os saraus domésticos se tornaram mais frequentes com a incorporação ao grupo de dois amigos, Amaral e Barbosa, estudantes de direito em férias, que se haviam impressionado ao ouvir a execução de Inácio, quando passavam em frente à casa da família Ramos. Barbosa tocava melodias populares em seu machete (cavaquinho) e, pouco a pouco, conquistou a atenção dos presentes nos saraus em que tocava, incentivado por Carlota, nas casas da vizinhança. Sua performance e seu estilo contrastavam com a sóbria gravidade de Inácio ao violoncelo. Ainda assim, nos serões entre os Ramos, geralmente o convidado finalizava com o machete o que o anfitrião iniciava. A popularidade e o reconhecimento de Barbosa afetaram a Inácio, que se tornou melancólico e desinteressado de seu instrumento, professando o desejo de aprender machete e até de "fazer uma cousa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete". No final do conto, Amaral, que se tornara amigo e confidente de Inácio, vai visitá-lo durante as férias, quando o encontra em sua casa, tocando o violoncelo em frente a seu filho, que brincava no chão, e evidenciando um forte abalo moral. Sua esposa Carlota o abandonara e partira com Barbosa. Nas palavras de Inácio, "ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor." Pouco após esta declaração o músico enlouqueceu<sup>9</sup>.

Durante a segunda metade do século XIX, época em que se transcorreu a maioria dos enredos ficcionais criados por Machado, o Brasil atravessou sua época de maior transformação econômica,<sup>10</sup> com grande expansão de suas forças produtivas. Uma sociedade de classes se constituía, embora sobre o fundo de uma sociedade estamental patrimonialista, rigidamente estratificada, herdada de três séculos e meio de escravismo. Raymundo Faoro utiliza as figuras do trapézio e da pirâmide para simbolizar a estrutura social do estamento e da sociedade de classes que, embora ligadas a valores e relações econômicas e de poder diferentes, se articulavam por uma série de mecanismos e sistemas de influência e favorecimento. Os artistas ocupavam uma posição social peculiar na estrutura social do Segundo Império, situando-se entre as classes médias e o grau mais baixo da hierarquia social, ocupado pelos escravos. Juntam-se a trabalhadores livres como operários, lavradores assalariados, trabalhadores braçais e manuais, como artesãos, tipógrafos, marceneiros. Os que ascendem à classe média, como é o caso de Inácio Ramos, o fazem por algum tipo de ligação ou influência em relação à classe dominante de proprietários que, em sua maioria, consistiam de fazendeiros que moravam na cidade e viviam de renda. Fazendeiros deslocados, ex-fazendeiros e herdeiros alinhavam-se com outros rentistas, de imóveis, de escravos, de empréstimos fixos ou apólices da dívida pública<sup>11</sup>. Tal camada social coexiste com um estrato mais restrito, um estamento que não se expande, composto de barões, conselheiros, comendadores e titulares da Guarda Nacional. Inácio era filho de um músico que, embora pobre, trabalhava na capela imperial, o que explicava sua estabilidade e relativa distância de outros artistas, colegas de ofício. Herdara a casa de seu pai e tratava de conservar sua propriedade e seu estilo de vida com aulas de música e apresentações esporádicas. Devido à herança não precisava, como a maioria dos artistas, do beneplácito direto de algum amigo ou parente pertencente a outro estrato. Contudo, considerava as suas

atividades de professor e tocador de rabeca como parte de um ofício relacionado à sobrevivência e não como meios para ascensão ou reconhecimento social; menos ainda como forma de emancipação intelectual e realização pessoal. Ainda que não realizado subjetivamente, Inácio não se vivia na condição de agregado, como a maioria dos empregados como criados, operários, cocheiros ou contínuos ou ainda de artistas como ele que viviam de seu ofício. Sua esposa não precisou fazer doces<sup>12</sup> ou costurar “para fora”, ocupações comuns entre as mulheres de trabalhadores de ocupações manuais ou braçais e também de suas viúvas.<sup>13</sup> Porém, não se esperaria de um artista a realização em seu ofício, mas sim em sua arte, em sua obra de criação. Nesse aspecto, Inácio não se satisfazia com sua arte, pois a rabeca era apenas um instrumento de trabalho e as apresentações com o violoncelo eram praticamente privadas, pois seu convívio social era limitado, desde o tempo em que morava só com sua mãe: “Moravam ambos em lugar afastado, em um dos recantos da cidade, alheios à sociedade que os cercava e que os não entendia”. As razões desse isolamento eram, conforme já observamos, principalmente devido à condição de *outsiders*<sup>14</sup> que os músicos e trabalhadores braçais e manuais ocupavam na sociedade de classes em formação, já que as ocupações braçais ou manuais eram principalmente realizadas por escravos e as classes superiores ainda não viam o trabalho do corpo ou das mãos<sup>15</sup> como uma atividade nobre, ou mesmo digna<sup>16</sup>. Além disso, faltava a Inácio a capacidade para tornar-se socialmente respeitado por meio da única habilidade que o conduziria, psicológica e socialmente, à realização pessoal: a composição no gênero da “música das almas”, ou seja, o erudito.

Inácio tinha convicção subjetiva de que tinha “nascido para o violoncelo”, apesar de que o próprio narrador não a endossava, pois o personagem tivera essa súbita revelação ao ouvir o mestre alemão tocar pela primeira vez: “não somente a alma do artista comunicava com a sua como lhe dera a chave do segredo que ele procurara”. Sua primeira composição foi em homenagem a sua falecida mãe: “Escreveu para o violoncelo uma elegia que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal. Compô-la para si; durante dois anos ninguém a ouviu nem sequer soube dela.” O próprio entusiasmo com que suas obras eram recebidas por Carlotinha (ainda que mais por vaidade do que por fruição) não contentava o compositor, que pretendia algo muito mais elevado: provocar lágrimas, comover o ouvinte, transferir a este o estado de alma que a música provocava no próprio autor. O pressentimento de seu dom natural só se confirmaria com a fruição dos ouvintes na esfera social. Daí a frustração e a perplexidade de Inácio perante a performance de Barbosa que, embora de um gênero “inferior”, provocava uma fruição entusiástica, mas sincera, na platéia, legitimando algum poder de criação no executante, ainda que este não fosse o autor. Impressionou a Inácio o poder daquele tipo de música popular, tocada num instrumento tão pequeno e tosco, de ser fruído, sensual e prazerosamente, pelos ouvintes nos saraus pela vizinhança; este fato contrariava os princípios de uma arte elevada que ele procurava, sem muito sucesso, materializar em suas composições. O músico não se mostrou completamente fechado às inovações, apesar de abalado em seu foro íntimo, chegando a pensar num concerto para

<sup>14</sup> Numa sociedade de base escravista na transição para um sociedade de classes, como é caso do contexto retratado por Machado, a figuração estabelecido/outsider pode ser empregada para explicar a condição identitária dos trabalhadores de serviços (outsiders) entre o conjunto de homens livres (estabelecidos), que vêem o trabalho manual ou braçal como uma atividade menor, já que delegada ao escravo. Norbert Elias e John Scotson (*Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000) utilizam o par conceitual estabelecidos/outsiders em seu estudo empírico realizado numa comunidade de trabalhadores que habitava um distrito industrial numa cidade inglesa. Os estabelecidos consideram-se o grupo superior, modelar, fonte da ordem normativa, a “boa sociedade”. Em contraposição o outsider representa o “inferior”, o parvenu.

<sup>15</sup> Hannah Arendt (*A condição humana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983) ressalta a distinção entre labor, que designa o processo, o dispêndio puro do esforço que conduz a vida, independente de gerar ou não produtos e trabalho, atividade que deixa algo, que fabrica, que está ligada ao produto. Na sociedade moderna o trabalho é que é glorificado, e não o labor.

<sup>16</sup> Faoro (*op. cit.*) e Chalhoub (*Trabalho e botequim: o cotidiano dos trabalhadores do Rio de Janeiro da belle époque*. 2ed. Campinas: Unicamp, 2001) analisaram a transformação ideológica ocorrida no final do Império, a partir da liberação dos escravos, quando se efetivou uma imensa demanda de trabalho livre, de difícil realização. Era necessário transformar a representação depreciativa do trabalho, típica de uma economia escravista, numa representação positiva e ao mesmo tempo condenar e estigmatizar a ociosidade, associando-a à pobreza e considerando-a perigosa.

<sup>17</sup> Segundo Schutz, “pauta cultural” (*cultural pattern*) da vida grupal é o conjunto de valores, instituições e sistemas de orientação peculiares (como usos e costumes, leis, hábitos, etiqueta e modas) que caracterizam – quando não o constituem – todo grupo social num momento determinado de sua história (El forastero. Ensayo de psicología social. In: *Estudios sobre teoría social*. Estudios II. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 95-107).

<sup>18</sup> As alusões e analogias eróticas estão presentes em várias partes do conto. Avelar ressalta, em sua análise, que “a cena final do enlouquecimento se segue a um quadro em que o personagem tem seu filho ao pé e o violoncelo no meio das pernas. Toda a gestualidade de trazer o violoncelo para dentro das pernas está bem enfatizada no conto, em oposição à gestualidade do machete, fállica, tributária de uma performance claramente orientada ao exterior” (*op. cit.*, p. 6). O termo machete, segundo Houaiss, remonta ao espanhol *machete* (1550) ‘estaca, espada ou faca larga e curta’, derivado do espanhol *macho* ‘maça, clave’.

<sup>19</sup> Cf. SCHWARZ, *op. cit.*

violoncelo e machete! Contudo, a ausência de uma experiência de vida no campo da música popular e a limitação de seu quadro de orientação, de sua “pauta cultural”, como diria Alfred Schutz<sup>17</sup>, o impossibilitava de compreender ou propor algo no domínio de outro âmbito de sentido (ou “realidade”), o música popular. Sua sugestão, que toma como base um contexto de palco-audiência até certo ponto convencionalizado, não se adequaria à espontaneidade e variabilidade das formas de execução e fruição da música popular urbana que emergia.

O gênero erudito é associado, no conto, ao tipo do som, grave e profundo, produzido pelo violoncelo, por sua vez correspondente ao estilo metódico e ao temperamento calmo de Inácio. Por outro lado, o gênero popular é relacionado ao som rascante e agudo do machete, bem como à frivolidade e vulgaridade de Barbosa. No final do conto, porém, evidencia-se a fragilidade do primeiro estilo na vida prática. Inácio, com a gravidade de seu instrumento, de sua música e de sua personalidade, foi incapaz de manter Carlota, que se rendeu aos encantos do machete<sup>18</sup>. O machete, símbolo material e personalizado de uma música popular, boêmia e urbana, retirou-lhe, além da crença num ideal estético, a estabilidade de uma vida doméstica que lhe trazia o lastro de respeitabilidade social que o labor cotidiano não podia lhe conferir, na estrutura social da época.

A distinção entre o labor das mãos e o trabalho do espírito, com a superioridade do primeiro, ilustra-se na presença de representantes de outro estrato social, Amaral e Barbosa, bacharéis de direito. Enquanto o primeiro era “todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica”, seu companheiro “era apenas um espírito medíocre, avesso a todas essas cousas, não menos que ao direito que, aliás, forcejava por meter na cabeça”. Os bacharéis, principalmente 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. Arelada à formação superior vinha a esperança de oportunidades, de casamentos afortunados e de proteção ou apadrinhamento da camada superior adjacente. Eram “arroz de festa” nos saraus e reuniões íntimas da classe média, tão bem retratadas por Machado. O estrato dos bacharéis não era homogêneo, incluía jovens de famílias tradicionais, que estudavam principalmente a França e para cá traziam as maneiras afetadas, a cultura letrada, as idéias “fora do lugar”<sup>19</sup>. Entretanto, incorporava também representantes de camadas baixas, protegidos e filhos de agregados (como parecia ser o caso de Barbosa). Os bacharéis almejavam empregos, posições de decisão, mais do que a condição de trabalho livre e autônomo; o capital cultural acumulado em sua formação era necessário à articulação com os estratos superiores, na fronteira do estamento remanescente. Compreende-se assim, por que Amaral, “o artista de coração, gastava o tempo a ouvir o de profissão fazer falar as cordas do instrumento”. Amaral, versado nas artes do espírito, era uma pessoa cultivada, um amante da boa música, ouvinte esclarecido que, como um antropólogo, procurava compreender o “artista das mãos”, o profissional da música, em sua linguagem. O bacharel tentava convencer o novo amigo a ingressar no mundo dos concertos e recitais em teatros, única porta para o reconhecimento social e realização pessoal. No entanto, o jovem estudante ainda não tinha nem as condições nem a influência necessária para protegê-lo e

encaminhá-lo. A sensibilidade do cronista carioca à instabilidade da posição social dos artistas aparece também em outro conto que escreveu, “Silvestre”, como colaborador da revista *Jornal das Famílias*, um ano antes, utilizando o pseudônimo de Victor de Paula. O personagem Silvestre era também artista, um pintor que não encontrava, no meio em que vivia, reconhecimento para seu talento. Acabou encontrando, ainda jovem, abrigo na casa de um conhecido do pai, que resolvera ajudá-lo em sua ambição.<sup>20</sup>

### Composição, gêneros musicais e distinção social

Se bons empregos e estabilidade em ocupações no setor de serviços não eram comuns e, além disso, dependiam de favorecimento ou proteção, restavam os ofícios aos trabalhadores livres de baixa qualificação: sapateiros, costureiras, vendedores ambulantes etc. Nessa classe encontravam-se os ofícios específicos de artistas que, para se tornarem propriamente profissionais, também necessitavam de algum tipo de ajuda externa ou respaldo de uma tradição familiar. O reconhecimento social e a identidade relacionados ao ofício requeriam, numa época em que as condições de reprodutibilidade técnica da obra musical ainda não existiam, da virtuosidade na execução ou da maestria na composição. A primeira alternativa dependia da criação de oportunidades para apresentação em saraus e festas em casas de famílias mais aquinhoadas ou em salas ou teatros apropriados, bem como de tempo livre para a formação de um repertório de concerto, condições impossíveis de serem realizadas, no caso de Inácio Ramos. Restava a composição como signo distintivo da própria criação musical, cujo referente era o autor. Contudo, a hierarquia de gêneros, que existia no âmbito da produção ou da recepção, também se estendia à composição. O conto machadiano que melhor retrata os dilemas da composição é “Um homem célebre”, publicado na *Gazeta de Notícias* dez anos após “O machete”, em 1888, nos estertores da monarquia e da escravidão. O conto relata o dilema vivido por Pestana, exímio pianista e compositor de polcas (das quais necessitava para seu sustento), diante da possibilidade de render-se a um reconhecimento já obtido como artista popular e a incapacidade de compor obras eruditas, apesar de se esforçar ao máximo com tal propósito. Pestana tocava em saraus e festas, assim como Inácio, mas já possuía um status social considerável em virtude de compor polcas de agrado popular, que eram rapidamente editadas, vendidas e assimiladas na cena cultural carioca, a ponto de serem assoviadas e executadas cotidianamente, nas casas e ruas da capital. O conto retrata o início de um processo de difusão da música popular por meio de editoras como a livraria Garnier e a Casa Quaresma, principalmente modinhas e polcas, depois organizadas em álbuns que viriam a se tornar as matrizes do cancionário popular brasileiro, como *Cantora brasileira*, publicado em 1870 em três volumes, organizados por Joaquim Norberto de Sousa Silva, poeta e historiador ligado ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)<sup>21</sup>. Entretanto, a fama adquirida como compositor, longe de lhe render alegrias, tornava-se fonte de desgosto e frustração. Pestana considerava compor polcas como parte do labor, um fardo do ofício, pois gostaria mesmo de compor peças eruditas, como os mestres a quem tanto admirava, emoldurados em re-

<sup>20</sup> Cf. SILVEIRA, *op. cit.*, p. 79.

<sup>21</sup> FERLIM, Uliana Dias Campos. *A polifonia das modinhas: diversidade e tensões musicais no Rio de Janeiro na passagem do século XIX ao XX*. Dissertação (Mestrado). Campinas, Unicamp, 2006.

<sup>22</sup> Cf. WISNICK, *op. cit.*

<sup>23</sup> Norbert Elias considera que a manifestação tão notável do talento excepcional de Mozart como compositor em suas obras estava associada ao “fato de que ele, músico de corte, procurasse alcançar o status de “autônomo” cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social já permitira tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo.” (*Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 45). O drama de Pestana não estava na impossibilidade de transformar sua “arte de artesão”, ligada ao labor como professor particular de música e pianista em saraus em “arte de artista”, no trabalho de compositor autônomo. O músico tinha liberdade para compor (embora fosse limitado “às polcas”, em seu dom natural), não recebia encomendas de nobres ou benfeitores. Contudo, as freqüentes visitas de seu editor, inclusive no leito de morte, já indicavam outro tipo de heteronomia, a do artista popular perante motivos comerciais e ideológicos, relacionados ao que, décadas após, viria a ser reconhecido como indústria cultural e denunciados, ironicamente por Machado na fala de seu personagem que encerra o conto.

<sup>24</sup> José Miguel Wisnik analisa com profundidade a referência ao padre, possível pai de Pestana, na estrutura do conto “Um homem célebre” e também da figura do “padre pai” na história colonial brasileira (*op. cit.*, p. 57-67).

tratos numa sala dos fundos de sua casa: Mozart, Beethoven, Bach e outros. O complexo de Pestana<sup>22</sup> advinha de que compunha espontaneamente, de forma quase natural, peças dançantes, de estrutura simples, que eram do agrado popular. Em compensação, não conseguia escrever uma linha no estilo clássico que não fosse plagiada das composições que tanto estudara e conservava na memória. Tornara-se famoso num gênero que abominava. Suas polcas, vendidas a um editor, ganhavam títulos chamativos, a gosto da época, geralmente relacionados a acontecimentos recentes ou a expressões maliciosas ou de duplo sentido, como “Não bula comigo, nhonhô” “A lei de 28 de setembro” e “Candongas não fazem festa”. Sua inserção no que se poderia considerar um primórdio da indústria cultural ocorria sem nenhuma intenção de sua parte, aliás muito pelo contrário. Pestana não se sentia naturalmente inclinado à arte superior, embora constrangido ou incompreendido pela sociedade, como Inácio Ramos. Não ambicionava o reconhecimento social nem a capacidade de sensibilizar as pessoas, pois já atingira tal estágio praticamente sem esforço. Queria criar, produzir uma página que fosse de boa música, mediante seu próprio trabalho e estudo, independentemente de obter qualquer tipo de consagração popular. Escolheu o caminho do ascetismo e da provação, decidindo-se casar com uma cantora viúva, porém tísica. Após sua morte, tenta compor um Réquiem, mas não consegue concluí-lo e retorna, contrariado, às polcas e à fama. Anos depois, já doente e prestes a morrer, recebe a visita de seu editor, que lhe encomenda uma polca “de ocasião”, aproveitando uma ascensão dos liberais. Recebeu dele a seguinte resposta, a única em tom irônico que preferira em toda a sua vida: “faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais”<sup>23</sup>.

Pestana, ao contrário de Inácio, morreu de bem com os homens. À semelhança de Ramos, porém, morreu mal consigo mesmo, ainda que por motivos diferentes. Não conseguira se livrar do dom natural, provavelmente reforçado não somente pela educação de seu preceptor, um padre que lhe deixara a velha casa, mas que, segundo as más línguas, era seu próprio pai.<sup>24</sup> O velho padre era “doido por música”, havia composto alguns motetos e seu gosto não discriminava gênero sagrado ou profano. De nada serve o dom natural se não se acomoda às convicções subjetivas sobre o bom e o belo. É também inútil quando não gera reconhecimento, não reproduz ou amplia sensações e sentimentos.

Se a existência de um dom natural para a composição autoral é insuficiente para a boa arte e seu reconhecimento ou fruição, pior, entretanto, é sua ausência, conforma sinaliza Machado em seu conto “Cantiga de sponsais”. A história transcorre no início do século, em 1813, e seu protagonista é Romão, sessenta anos, regente de orquestra, “bom músico e bom homem”, querido pelos músicos e pelo público, que admirava sua maestria, principalmente na condução de missas na igreja do Carmo. Mestre Romão Pires era, contudo, infeliz, pois não conseguia compor. Apesar de ter a “vocalização íntima da música”, não conseguia traduzir o que sentia. A inspiração, que trazia naturalmente dentro de si, não se libertava, era “como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado”. O problema de Mestre não era uma inadequação do dom natural aos imperativos de uma estética musical superior ou às vicissitu-



des do gosto e da moda, como ocorria com Pestana e Inácio Ramos, mas uma incapacidade de converter sinais, vestígios ou traços inspiradores, em signos musicais, de criar seqüências de sons com sentido musical, não importa se do gênero popular ou erudito, apesar de ter o domínio sintático e semântico da linguagem musical. Vítima de uma espécie de afasia da expressão musical, Romão não conseguia nem reproduzir ou combinar motivos ou frases musicais que tinha na memória, como chegava a fazer Pestana, inconscientemente, pensando que criava algo novo. A frustração permanece até o último dia de sua vida quando, ao tentar “rematar, de qualquer maneira”, inspirado por um casal que via pela janela de seu quarto, o canto esponsalício que começara a compor há mais de vinte anos atrás e que não finalizara mesmo depois da morte da esposa. Desconsoladamente, Romão presenciou, pela janela, a moça do casal vizinho que, “embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca”.

A temática da composição musical reaparece em outro conto, “Trio em Lá menor”, publicado em 1886, no jornal *Gazeta de notícias* e depois no livro *Várias histórias*, em 1895. O conto foi escrito em quatro partes, nomeadas como movimentos de uma peça musical: *Adagio cantabile*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro appassionato* e *Menuetto*. Machado parece adotar alguns princípios da composição musical na elaboração do conto, embora não se evidencie uma correspondência mecânica entre a composição musical e composição literária. Há apenas indícios, pistas sugestivas. Os personagens são Maria Regina, uma jovem que morava com sua avó, seus dois pretendentes, Maciel, um jovem de vinte e sete anos, e Miranda, já com cinquenta anos. No primeiro “movimento” Maria Regina é apresentada pelo narrador como uma moça “esquisita”, considerada “desmiolada” até pelas amigas do colégio, em virtude de sua imaginação insaciável, já que “pensava amorosamente em dous homens ao mesmo tempo”. A moça recebe a visita dos dois namorados, conversa com eles, toca uma sonata,<sup>25</sup> debatem a respeito de música. Depois da visita ela se recolhe a seu quarto e devaneia, rememorando a sonata e os pretendentes. No segundo capítulo, Maria Regina e a avó saem para uma visita quando a carruagem em que viajavam atropela um menino. Maciel que, por um acaso, estava presente, segura os cavalos e impede um desastre maior. O incidente consiste o pretexto para uma visita, à noite, quando a avó solicita ao jovem que relatasse algo da sociedade. O terceiro capítulo consiste no relato de Maciel, demonstrando frivolidade e falta de maturidade, ao se prender em detalhes fúteis, que não mereciam a atenção, muito menos os comentários, de um homem. A moça começa a se enfasiar com o relato, quando chega Miranda e, logo após, retira-se Maciel. Miranda revela-se, na conversa com a jovem e sua avó, como egoísta e mau, embora Maria Regina o considerasse engenhoso e fino e até compartilhasse com ele os gostos artísticos, já que o pretendente estudara direito e tinha vocação para a música. A pedido de Miranda, a moça toca novamente uma sonata fazendo, como de outras vezes, sua avó cochilar um pouco. Miranda se aproxima do piano e ela o encara, vendo um velho e se lembrando do jovem Maciel. A moça procurava compor uma imagem combinada dos pretendentes imperfeitos, utilizan-

<sup>25</sup> O tema da sonata é desenvolvido também no romance *Esaú e Jacó* (1904), envolvendo outro trio, cuja primeira voz é Flora, indecisa entre os irmãos gêmeos Pedro, monarquista, e Paulo, republicano.

<sup>26</sup> As considerações seguintes, que remetem à teoria musical e à musicologia, são baseadas nos verbetes “Trio”, “Sonata”, “Minuet”, “Tempo di minueto”, “Tonality”, do *New grove dictionary of music. & musicians. online version*. London: Oxford University, 2001.

do sempre o mesmo expediente: “Completo um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada”. O último movimento transcorre num tempo indefinido, talvez meses depois. A indecisão da moça acabou incomodando os pretendentes, que foram espaçando suas visitas. Até que “Maria Regina compreendeu que estava acabado”. No final do conto o narrador descreve os movimentos do pensamento da moça, entre idéias e estímulos, percepções e devaneios, sempre relacionados a uma síntese impossível entre as representações mentais dos dois pretendentes, quando encerra o conto e os sonhos de Maria Regina interpondo uma voz, “que surge do abismo” e profere a seguinte frase: “— É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...”.

O próprio título do conto já convida o leitor a articular o trio de protagonistas principais ao significado de “trio” como forma musical, tipo de composição para três vozes ou instrumentos<sup>26</sup>. O tom do título também é sugestivo, pois os tons menores eram considerados solenes, melancólicos; a maioria dos corais e peças religiosas era escrita em tons menores. Entretanto, a estrutura do conto, se pensarmos em termos musicais, não reflete solenidade, pois, embora o tempo inicial seja vagaroso, um adágio, é expresso como *cantabile*, que não denota tristeza. Os segundo e terceiro movimentos são rápidos, ou seja, *allegro*, sendo o primeiro menos rápido e o terceiro “com paixão”. O último movimento traz a indicação “Menuetto”, que designa um termo híbrido itálico-germânico, empregado durante o Romantismo. O termo, utilizado em composições que adotavam os princípios da “forma Sonata”, indicava a aplicação do andamento, da característica e do fraseado típicas de um minueto a um movimento. O minueto era uma dança social aristocrática surgida no século XVII e há registros históricos de sua popularidade na corte de Luis XIV, na França. Dançado em pares, o minueto consistia na realização de unidades de quatro minúsculos passos (daí o diminutivo “minueto”) em contratempo com o ritmo ternário da peça. Dança graciosa e elegante, o minueto requeria leveza e precisão. Já o termo “sonata”, aplicado à forma musical tocada por Maria Regina em duas oportunidades, tem uma designação muito mais ampla. Corresponde, em geral, a uma peça instrumental para solistas contendo alguns movimentos diferentes. Contudo, no período Clássico houve algum consenso em considerar a sonata como uma peça para piano (ou duo de violino e piano), em três ou quatro movimentos, contendo uma introdução lenta, dois pequenos movimentos contrastantes, numa mesma tonalidade, e um *finale* empregando um rondó ou um minueto, o que concluía a peça de forma mais leve. Assim, a estrutura do conto machadiano poderia certamente ser aplicada a uma sonata do século XVIII, como várias das sonatas de Haydn que continham um tempo de “minueto” no movimento final.

Se é razoável levar a sério o título e a estrutura do conto, análoga à de uma sonata, para interpretá-lo, mais importante é considerar a extensão dos princípios da estruturação musical a outras dimensões, como a caracterização psicológica e os aspectos histórico-culturais e sociológicos. A sonata clássica foi muito empregada na Europa, durante a segunda metade do século XVIII, com finalidade pedagógica; eram dirigidas

(por vezes até dedicadas) a um público doméstico, principalmente de mulheres. Eram geralmente impressas em cadernos contendo de cinco a seis peças. 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 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.<sup>27</sup> O adágio inicial funciona como uma introdução, onde Maria Regina é apresentada e caracterizada, bem como as duas vozes integrantes, Maciel e Miranda. Ao fazer a jovem apresentar sua sonata no primeiro movimento, o compositor revela o principal motivo da peça: um casamento em perspectiva por uma jovem de família tradicional e dois pretendentes, fato que tem ressonâncias sociais e histórico-culturais. A partir do motivo originam-se dois temas, em cada uma das vozes, de Maciel e Miranda. Do ponto de vista da harmonia, o adágio cresce em tensão com a execução da sonata e o debate sobre música subsequente, com resolução no quarto de Maria Regina, onde a jovem, ao pensar nos pretendentes, relaxa, como que retornando à tônica. Há uma mudança de tonalidade no segundo e terceiro movimentos, que estão encadeados, num tom maior. O episódio do atropelamento é desenvolvido em variações dos dois temas iniciais na nova tonalidade. Os temas são contrastantes, como se evidencia nas motivações e justificativas diferentes empregadas pelos protagonistas sobre o acidente, bem como nas impressões que suas atitudes causam em Maria Regina. A execução da sonata para Miranda, no final do terceiro capítulo-movimento, representa o ponto de maior tensão harmônica, evidenciada pela dissonância entre a imagem do jovem Maciel no pensamento da jovem que é contrastada com a visão do velho que está ao lado, Miranda. A resolução ocorre no prosseguimento da própria execução, quando Maria Regina combina os dois temas: ela “completava um pelo outro, escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada”.

É discutível que se possa ampliar a analogia entre composição musical e composição literária neste conto, presumindo, por exemplo, uma aproximação com a “forma sonata”, uma estrutura formal mais complexa que compreenderia, num único movimento, introdução, desenvolvimento e recapitulação, incluindo eventualmente introdução e coda. O último movimento do conto-sonata de Machado sugere uma interpretação mais livre da estrutura, o que não contraria, aliás, a história da forma musical que admite uma infinidade de variações a partir de uma característica comum: obra instrumental para solista, duo ou pequenas formações, que contém movimentos contrastantes. Entretanto, sua base histórico-cultural e sociológica se mantém, no contexto da capital brasileira, a despeito da abertura maior em relação a uma determinada estrutura formal. Senão, vejamos. Maria Regina, no último movimento, percebe que tudo acabara, com o desaparecimento dos pretendentes e sua obstinação em combiná-los numa síntese inatingível. Porém, o motivo condutor da sonata, o “bom casamento”, é substituído não só por outras representações plausíveis em seu pensamento (as estrelas duplas que parecem só um astro, o andar de uma estrela para outra em seu sonho), apesar de estas não serem espelhadas no livro da criação

<sup>27</sup> Roberto Schwarz revela, em seu famoso ensaio “As idéias fora do lugar” (*op. cit.*), o outro lado do jogo ou performance de identidades entre a moça que toca a sonata e seus pretendentes bacharéis. Trata-se de um tipo de compensação simbólica, em que os maneirismos dos salões, a música erudita, nas também as idéias liberais e até as conquistas intelectuais da Ilustração tornam-se ornamentos, signos de fidalguia, quando contrastados com a cultura do favor e os interesses familiares e de classe que embasavam uma estrutura social forjada na economia escravista, que ainda conservava a imobilidade de uma sociedade estamental como fundo de uma “pirâmide” social com a relativa mobilidade de uma sociedade moderna e capitalista.

que, por isso, é “falho e incorreto”. Entretanto, sempre haverá a possibilidade de tocar um minueto, uma dança leve e graciosa, como seus próprios pensamentos, no final de uma sonata. Os movimentos da sonata de Machado continuam fiéis à caracterização psicológica da jovem e dos fatos e relações sociais incluídos em seu desenvolvimento. No que se refere ao aspecto sociocultural, o contexto da execução de uma sonata por uma dama ainda poderia ser considerado, no Rio de Janeiro da época, como patrimônio simbólico de uma boa educação e de boa ascendência, ainda que o grau técnico necessário para a performance pudesse ser muito superior ao patrimônio econômico de sua família.

A análise conjunta dos quatro contos orientados pela temática da composição musical permite-nos visualizar uma progressão, orientada pela atividade de compor como distintiva do reconhecimento ou da identidade social dos artistas, em termos subjetivos (psicológicos) e objetivos (posição na estrutura social, status):

	Cantiga de esponsais (1883)	O machete (1878)	Um homem célebre (1888)	Trio em La menor (1886)
personagem	Mestre Romão	Inácio Ramos	Pestana	Maria Regina
execução, performance	-	-	-	-
composição erudita				-
composição popular		-	-	
reconhecimento como compositor			-	-
dom natural para compor		-	-	

Mestre Romão é o personagem que, apesar de obter algum reconhecimento pessoal como regente na Igreja do Carmo, não tem a capacidade de compor, mas apenas de reproduzir ou orientar a reprodução de obras. A condição de compositor, que o permitiria figurar na estrutura social como verdadeiro artista, realizando seu trabalho, foi-lhe negada pela natureza. Seu destino é contentar-se como empregado num sistema social onde os trabalhadores livres que não fazem parte dos estratos dominantes obtêm postos de trabalho principalmente graças a trocas de favor, vivendo em virtude de seu labor aplicado à execução e regência de obras alheias. Assim, Romão não se realiza em termos subjetivos ou objetivos, psicológica ou socialmente, não se identifica como artista; é músico em virtude de uma ocupação no cargo, um prestador de serviços, ainda que competente no que faz. Inácio Ramos compõe, mas não tem tato social e praticamente não se torna reconhecido ou popular em seu meio social (ao qual só pertence por herança e capital cultural familiar), pois os saraus e reuniões já assimilavam bem mais as formas musicais populares, como as modinhas e polcas, que por sua vez passavam a incorporar elementos da música “da rua” e de estratos sociais mais baixos, como o lundu e o maxixe. “Nasceu para o violoncelo”, consegue até compor algumas peças, mas não obtém com elas a consagração da audiência que é a própria essência do artista. Assim, já trabalha, ainda que eventualmente, como artista, gerando produtos correspondentes, ou seja, composições, mas só é reconhecido pelo fruto de seu labor de produzir aulas e apresentações com sua rabeça, que considera um instrumento inferior. Pestana toca, conhece música, compõe no repertório popular,

torna-se famoso, conquista uma posição social, mas não se sente reconhecido como músico, pois considera que seu dom para compor no gênero inferior decorre por herança de seu pai ou preceptor, um padre, que era “louco” por qualquer tipo de música. Quer construir sua música e seu reconhecimento por meio da tradição que admira, a da música elevada dos grandes compositores. Tem pressupostos e princípios de orientação bem definidos e com base neles quer construir sua carreira; não se contenta em ser um *homo laborans* e empregar apenas suas habilidades naturais, como o faz para compor polcas, por exemplo; quer se tornar um *homo faber*, com consciência e identificação com o produto de seu trabalho, quer compor peças eruditas, mas não consegue.

“O que faz Maria Regina no esquema anterior?” – perguntaria, com toda razão, o leitor. Não era propriamente uma profissional da música, não ganhava a vida com seu labor ou trabalho em atividades musicais, possivelmente apenas tivera ensino musical e, além do estudo solitário, tocava eventualmente, para poucas pessoas em situações de interação específicas. Ainda assim, como já observamos, sua identidade dependia muito de seu ato de tocar sonatas, principalmente defronte a candidatos ao matrimônio. Contudo, não compartilhava com outros personagens uma posição subalterna na escala social, não constituía propriamente uma trabalhadora livre no setor de serviços, não parecia se preocupar, em suas ações práticas, com questões de performance ou composição, de boa música ou música de entretenimento, a não ser como uma pessoa culturalmente bem informada em conversas de salão. Entretanto, aceitemos os jogos alusivos, os deslocamentos, as analogias, ocultações e demais procedimentos estilísticos que se atribuem a Machado e consideremos “Trio em La menor” como uma composição *sui generis*. O autor-compositor desloca a estrutura da sonata que Maria Regina toca para a própria composição em que os comportamentos e a caracterização dos dois pretendentes funcionam como temas. O “trio” de personagens/vozes é executado como uma sonata, que é apresentada pelo compositor-autor, mas também, indiretamente, pela personagem, pois o desenvolvimento das vozes depende das imagens e representações que são elaboradas e combinadas pela jovem. Nada do conteúdo da sonata que é tocada na sala da casa de Maria Regina é revelado ao leitor, embora muito se compreenda das intenções da personagem, de sua avó e dos outros protagonistas quando conhecemos o papel simbólico, cultural e social que uma jovem tocando uma sonata desempenhava na sociedade aristocrática europeia do século XVIII e, *mutatis mutandis*, a apropriação “fora de lugar” da música erudita europeia e dos maneirismos aristocráticos associados no contexto de uma sociedade estamental em transição para uma sociedade de classes. Concedermos a Machado o papel que lhe é de direito, de autor da obra e situá-lo como artista e músico em sua época nos permite ver que o esquema não está tão “fora de ordem”.

A condição de mulato, de ex-tipógrafo, de trabalhador livre na área de serviços, mas também a experiência de ter experimentado, com seus pais, a condição de agregados, de ter sido protegido pelo escritor Manuel Antônio de Almeida e, portanto, de não escapar ao imperativo dos favores, tornam difícil que consideremos o escritor como puramente um *outsider* entre estabelecidos. Quando escreve “Trio em La menor”, Machado já era um escritor respeitado, embora nunca tenha tomado

<sup>28</sup> MISKOLCI, Richard. Machado de Assis, o outsider estabelecido. *Sociologias*. Porto Alegre, ano 8, n. 15, p. 352-377, jan/jun 2006.

<sup>29</sup> Cf. MISKOLCI, *op. cit.*

parte da elite oligárquica e patriarcal. Assim, é pertinente considerá-lo, como fez Richard Miskolci, um *outsider estabelecido*,<sup>28</sup> reconstruindo o ataque sofrido por Machado pelos intelectuais da chamada Geração 1870, entre os quais Silvio Romero. A condição de intelectual bem sucedido de um mulato brasileiro de origem pobre contrariava princípios do darwinismo social. No entanto, Romero queria investir os intelectuais da capacidade de influir nas decisões políticas, apesar de que seu apelo à “ordem e ao progresso” acaba por juntar os marginalizados políticos aos estabelecidos, seja do Império ou da Primeira República. Já Machado sempre expressou em suas obras uma posição crítica em relação a qualquer aliança entre os intelectuais e o poder. Segundo Miskolci,

*Machado desmascarou as idéias evolucionistas, darwinistas-sociais, e especificamente sua mistura brasileira, como meio de celebração de uma elite ínfima de sua própria vitória. Desta forma, construiu sua obra sob a perspectiva do intelectual que não se acomodou a uma posição privilegiada nem aderiu ao discurso da maioria e, graças a esta opção pôde apresentar suas críticas ao intelectual orgânico e burocrático em ascensão. Machado de Assis foi seu oposto e ocupa lugar de destaque entre aqueles que fizeram de sua obra uma forma de resistência intelectual (op. cit., p. 376-7).*

As informações precedentes tornam compreensível a intervenção do “dom natural”, como pressuposto ou até como elemento constitutivo dos atributos da criação artística nos contos analisados. Sua ausência é vista com desconfiança pelo narrador e com angústia pelo personagem. Contudo, sua presença não é suficiente nem para garantir a boa arte, como no caso de Pestana, nem para garantir a fruição social, como no exemplo de Inácio. E no caso do próprio Machado como autor-compositor? As críticas que o cronista carioca dirigiu ao naturalismo e à utilização de teorias científicas na literatura,<sup>29</sup> bem como a forma satírica ou paródica com que tratava as idéias de Spencer (como no conto “A evolução”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1884 e sua aplicação, por analogia, à idéia de um seletivismo social, justificam a que considere o dom natural como geralmente integrante da competência de um músico ou artista, mas nunca como suficiente, ou talvez nem mesmo como necessário para a excelência de uma composição artística. Contudo, não há melhor demonstração da rejeição de Machado pelo cientificismo e pela importação de idéias “fora do lugar” que se fazia em sua época do que finalizar este trabalho com um trecho do conto “Sereníssima República”, publicado em 1882 também no jornal *Gazeta de Notícias*; aqui Machado critica, na forma de uma alegoria com múltiplas analogias e alusões, a reforma eleitoral de janeiro de 1881, parecendo também responder a Romero, de forma indireta:

*Senhores, vou assombrar-vos, como teria assombrado a Aristóteles, se lhe perguntasse: Credes que se possa dar um regime social às aranhas? Aristóteles responderia negativamente, como vós todos, porque é impossível crer que jamais se chegasse a organizar socialmente esse articulado arisco, solitário, apenas disposto ao trabalho, e dificilmente ao amor. Pois bem, esse impossível fi-lo eu. (...)*

Não bastava associá-las; era preciso dar-lhes um governo idôneo. Hesitei na escolha; muitos dos atuais pareciam-me bons, alguns excelen-

tes, mas todos tinham contra si o existirem. Explico-me. Uma forma vigente de governo ficava exposta a comparações que poderiam amesquinhá-la. Era-me preciso, ou achar uma forma nova, ou restaurar alguma outra abandonada. Naturalmente adotei o segundo alvitre, e nada me pareceu mais acertado do que uma república, à maneira de Veneza, o mesmo molde, e até o mesmo epíteto. Obsoleto, sem nenhuma analogia, em suas feições gerais, com qualquer outro governo vivo, cabia-lhe ainda a vantagem de um mecanismo complicado — o que era meter à prova as aptidões políticas da jovem sociedade.

### Coda ad libitum

É possível identificar, na prosa de Machado que contempla a música, a tensão entre duas classes de gêneros musicais a que podemos, mais por familiaridade do que por rigor, designar como erudita e popular. Relacionam-se a estas duas classes de gêneros dois tipos ideais<sup>30</sup>; de um lado está o músico compositor, que se identifica com sua obra pela autoria e pelo trabalho elevado, “de alma”, que molda e constitui sua produção. A realização de sua obra não precisa necessariamente estar confinada ao labor de suas mãos, já que o compositor não é necessariamente um intérprete. Seu trabalho freqüentemente se realiza na execução de uma miríade de instrumentistas, que vinculam alguma subjetividade na execução, mas a limitam aos códigos de orientação prescritos na pauta, que estabelecem as condições de reconhecimento da obra. O outro tipo é o instrumentista, o *performer*, o músico que toca, que não compõe, necessariamente e é reconhecido por sua habilidade de tirar os sons do instrumento, distinguido por seu virtuosismo, por sua capacidade de prender a atenção dos ouvintes, independentemente do gênero que executa. O instrumentista não se realiza pela música, mas primordialmente ocupa-se de atividades musicais como tocar em saraus, festas, dar aulas: é um pianista, um violonista, um “tocador de rabeca”. É reconhecido pelo labor e habilidade das mãos, não pelo talento do espírito. Tende, assim, a perder a identidade como artista no mercado de trabalho, pois pode ser substituído com relativa facilidade, pois seu reconhecimento ocorre com base numa função operacional. Barbosa e o subdelegado citado no conto *O machete* aproximam-se deste tipo ideal, sendo reconhecidos por suas performances e não pelo signo distintivo da autoria. Aliás, as funções que ocupavam socialmente (ou viriam a ocupar, no caso de Barbosa) não lhes “permitiriam cultivar a arte”. O que ficava na memória de suas execuções era a próprio desempenho, a cena, e não o conteúdo de sua música: “ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado [recordar as exibições notáveis do subdelegado]”. Maria Regina também se aproxima do perfil de executante, embora a cena de suas performances tocando sonatas ao piano esteja mais na fronteira dos rituais de interação de jovens à procura de um bom partido, adequada ao papel de moças europeias apropriado, ainda que “fora de lugar”, no contexto carioca de fim de século. Já os que se ocupavam da música no mercado de trabalho, protagonistas principais de três contos analisados, Inácio Ramos, mestre Romão e Pestana, manifestam, em atos e intenções, a tentativa de se aproximar do modelo de um compositor de música erudita, valorizada por eles e, possivelmente, por seus pares, a

<sup>30</sup> Emprego o termo “tipo ideal” como construto metodológico, no sentido desenvolvido por Max Weber: A “objetividade” do conhecimento na Ciência Social e na Ciência Política. In: *Metodologia das ciências sociais*. Parte I. São Paulo: Cortez, 1992 [1904], p. 107-154.

<sup>31</sup> O gaúcho Gnatalli compôs concertos para formações orquestrais inusitadas, que envolviam instrumentos populares como solistas: gaita de boca, acordeão e violão elétrico. Entre 1956 e 1958 Radamés Gnatalli escreveu uma obra para bandolim, orquestra e conjunto regional, onde homenageou quatro compositores que considerava fundamentais na formação da música instrumental brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, dedicando a cada um deles um dos quatro movimentos da *Suite Retratos*.

<sup>32</sup> PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação (Mestrado). Campinas, Unicamp, 2006.

<sup>33</sup> Cf. PICHONERI, *op. cit.*, p. 103-5.

despeito de suas incursões no terreno da música popular emergente ou de sua atividade real como intérpretes de obras de outros autores.

Parece-nos que a posição de autor/compositor é mais distintiva do reconhecimento como artista do que o desenvolvimento de um gênero ou de outro. Embora a preferência indubitável de Ramos, Pestana e Romão seja pelo gênero erudito, a intenção professada por Inácio Ramos de compor um concerto para machete e cavaquinho parece antecipar uma forte tendência que se verificaria na música instrumental brasileira, em valorizar temas e raízes populares, como ocorreria com Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Marlos Nobre, entre outros. No limite, ocorreria a própria dissolução das fronteiras entre o erudito e o popular, como teríamos em Pixinguinha, Radamés Gnatalli<sup>31</sup> e Egberto Gismonti.

A interpretação aqui apresentada da temática musical em Machado de Assis, com ênfase na identidade social dos músicos ou executantes como protagonistas, permite-nos pensar a recorrente situação dos instrumentistas no Brasil, *outsiders* num mercado de trabalho que não valoriza a expertise técnica do músico médio, ainda que exija alta e contínua qualificação para a performance instrumental, sobretudo após a ubiquidade das condições técnicas de reprodução de obras musicais. A socióloga Dilma Marão Pichoneri demonstrou, em sua dissertação de mestrado<sup>32</sup>, os altos custos de formação de um músico de orquestra no Brasil, enfatizando a necessidade de que ele seja ajudado pela família, dada a total omissão do Estado na formação de seus músicos desde a infância, como se requer para um profissional instrumentista. Não há conservatórios públicos no Brasil e o ensino de música nas escolas de nível fundamental fica, em geral, limitado ao canto e não incentiva a formação na área. Mesmo os músicos de orquestras, geralmente funcionários públicos, não conseguem se dedicar exclusivamente às atividades pertinentes ao cargo, tendo que complementar seus rendimentos dando aulas particulares, realizando gravações em estúdio, apresentando-se em casamentos e festas, tocando em grupos instrumentais menores, ou seja “prestando serviço” como um free-lancer<sup>33</sup>.

Por outro lado, o instrumentista popular tende a aliar, como fazia o subdelegado em *O machete*, uma profissão liberal ou emprego público à ocupação de músico, o que o leva, salvo no caso de um talento ou dedicação muito dedicada que o conduza ao reconhecimento popular, a priorizar a primeira em detrimento da segunda. Os exemplos históricos de músicos que desempenharam outras ocupações são diversos: Donga, Pixinguinha, Jacob do Bandolin, além de outros, foram funcionários públicos. Dentre os contemporâneos, evidencia-se o violonista e compositor carioca Guinga (Carlos Althier de Souza Lemos Escobar), que exerceu, durante 30 anos, a profissão de dentista. Porém, menos eloquente que os exemplos anteriores, embora não menos preocupante no que se refere ao reconhecimento da ocupação ou da identidade do músico popular, é a precarização nas relações de trabalho e nas formas de contratação da imensa maioria dos músicos populares, desprovidos de pendoros virtuosísticos ou carismáticos excepcionais e marginalizados por critérios distintivos de pertinência duvidosa, criados nos meandros engendrados pela indústria cultural.



Artigo recebido em junho de 2008. Aprovado em agosto de 2008.