

## **Ritmos do popular no erudito: Política e música em Machado de Assis**

Prof. Dr. Idelber Avelar  
Tulane University

No romance urbano carioca do século XIX a música aparece como operador-chave do enredo e da caracterização dos personagens. Os contos e romances de Machado de Assis atribuiriam à música o papel de marcador simbólico e classista, enquanto que suas crônicas ofereceriam um panorama amplo da evolução de algumas décadas de música no Rio de Janeiro. Representados numa tensão entre criadores e executores – com conseqüências diversas sobre a comunidade de seus consumidores –, a ópera, o sonatismo, a valsa, a polca e o nunca nomeado maxixe assumem freqüentemente o caráter de cifra simbólica de uma série de tensões na cultura brasileira. Para compreender a representação machadiana dessas cisões, há que se examinar o lugar dos produtores e executores de música em sua obra, além de mapear as situações em que sua *circulação* e o seu *consumo* também cumprem um papel definidor para os personagens. Em *Helena*, Eugênia é uma personagem cuja força e graça se afirmam através da dança e do talento ao piano. Em “Marcha Fúnebre”, conto de *Relíquias da casa velha*, o Deputado Clodovil se encontra preso entre o desejo de morrer ao som de uma valsa de Strauss (ou pelo menos uma quadrilha) e o terror de expirar ao som de polcas. A obra machadiana registra também um leque de figuras envolvidas com a criação ou execução de música: o artista ainda mecenasado pela Igreja (Mestre Romão, regente e fracassado compositor de “Cantiga de sponsais”), o criador já inserido na profissionalização da emergente cultura de massas mas disconforme com ela (Pestana, o bem-sucedido autor de polcas que sonha em ser sonatista em “Um homem célebre”), o executor de música dividido entre o instrumento profissional, a rabeca, e o instrumento artístico, o violoncelo (Inácio Ramos, em “O machete”) ou o sujeito das classes pobres que exerce a maestria musical como bilhete de entrada em círculos de classe média (Barbosa, no cavaquinho, em “O machete”).

Ancorado em seu saber de pianista e em vasta pesquisa sobre a música brasileira, o pesquisador e compositor paulista José Miguel Wisnik toma “Um homem célebre” como o centro de sua leitura dos textos musicais de Machado, nos quais ele observa uma “longa elaboração em movimento, cujos motivos são retomados, expandidos e concentrados, de texto para texto, através de um processo” que seria análogo ao “da própria composição musical”. (WISNIK, 2004, p. 87). Seguirei aqui pautas sugeridas por Wisnik, mas movendo ao centro do tabuleiro o outro grande conto de Machado sobre a música popular, “O machete”. Em “Um homem célebre”, Machado cifra na figura de Pestana a imagem do compositor desajustado que é, no entanto, notável e singular em seu desajuste. Formado nos ideais do sonatismo beethoveniano, abençoado pelos retratos de “Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann” sobre o seu piano, Pestana sofria ao tentar compor música clássica e ver que cada idéia que lhe aparecia era “eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 499). A originalidade de Pestana se devia ao fato de

que no campo ao qual ele era explicitamente indiferente, senão hostil – o da polca popular – ele era ineludível, indispensável, exitoso. Pestana reagia “vexado e enfastiado” ao sucesso crescente das suas próprias polcas, e mais de uma vez “os mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos” (500). Depois do matrimônio com Maria, uma viúva de 27 anos, cantora e tísica, Pestana esperava “engendrar uma família de obras sérias”. Justo a execução que realiza Maria de um noturno, *Ave Maria*, que Pestana acreditava ser de sua autoria, decide em definitivo a “peteca entre a ambição e a vocação”. Pestana se dá conta de que se trata de um noturno de Chopin. Depois da morte da mulher, Pestana tenta em vão compor um réquiem durante um ano, e premido pelas dívidas, cede à tentação das polcas comerciais, aceita um contrato para canções de ocasião, compõe “Bravos à Eleição Direta!” para celebrar a vitória dos liberais em 1878 e vive até 1886, deixando duas polcas, a solicitada para a volta dos conservadores e uma de reserva, “para quando subirem os liberais”.

Ao analisar os títulos das polcas de Pestana (*Não bula comigo, Nhonhô, Candongas não fazem festa*) e a descrição machadiana de seu impacto e disseminação, Wisnik lê o substrato não nomeado das composições, ou seja, o “fundo secreto” que se anuncia sob a polca brasileira: o *maxixe*, prática popular que deixaria profundas marcas na cultura musical do século XIX:

a polca maxixada vaza os espaços fechados: ela se liga com o machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides, violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas . . . É não só mercadoria de massas mas cifra inponderável do mundo brasileiro”. (WISNIK, 2004, p. 78).

Segundo Wisnik, Pestana dramatizaria não uma simples oposição binária entre polca e sonata, mas uma estrutura com quatro variáveis: a polca, que é a “face visível do gênero da moda” (WISNIK, 2004, p. 82), cuja *realização não realiza* o desejo de arte; a sonata, o ideal erudito cuja *não-realização não realiza* o modelo que emana dos retratos; o *maxixe*, que é uma espécie de textura subterrânea da polca e cuja *realização realiza* um potencial inomeado da polca; e o réquiem, depois de cujo fracasso há uma reconciliação de Pestana com sua possibilidade. Portanto, o quarto elemento, o réquiem, na sua própria não-realização faz acontecer algo fundamental. Ler o personagem em contraponto com a complexa evolução das relações entre os gêneros musicais na segunda metade do século XIX brasileiro, ao mesmo tempo em que se dirige atenção a tudo o que nele *transcende* aquela circunstância, sugerindo uma alegoria do músico e do artista brasileiro enquanto tais: eis aí o movimento duplo, combinado, contrapontístico que há que propor para a compreensão da dinâmica do musical em Machado.

Machado de Assis retrata um “novo sujeito musical”, semi-profissionalizado, no interior de uma estrutura de classes que, apesar de dinâmica e instável, é avessa a ventos demasiado democratizadores. Enquanto que várias crônicas – como a de novembro de 1876 que relata a comoção pela morte de uma soprano – dão testemunho do nascimento de uma esfera de estrelas musicais de massas, o retrato do músico mais comum na ficção de Machado é o de *um ser precário*. Essa precarização costuma tomar duas formas: ele é vitimado pela falta de capital cultural, no caso do músico erudito, ou é marginalizado de um circuito de reconhecimento simbólico, no caso do músico popular. A originalidade de Machado será explorar os descompassos entre os músicos populares e os eruditos e, ao mesmo tempo, registrar, nas crônicas, a emergência de algo radicalmente distinto tanto

do erudito como do popular pré-moderno. A polca e o mundo do bel canto italiano darão a Machado vislumbres do que seria depois chamado de indústria cultural. Esse é o espaço que Machado registra preferencialmente nas crônicas.

Se é certo que na ficção de Machado há sempre um descompasso do músico consigo e com o outro, *não dá na mesma* ser um violoncelista sem público ou um sonatista fracassado, por um lado, e ser um chorão, machetista ou batuqueiro ainda sem acesso ao capital simbólico, por outro. Enquanto que àquele sujeito, o aristocrático em declínio, a única alternativa restante é o ostracismo e a falta de prestígio de sua arte, ao sujeito popular parece estar aberta uma fresta de possibilidade de legitimação, ainda que acompanhada de um árduo caminho plagado de preconceitos. Se as práticas musicais populares aparecerão na obra de Machado como índices de falta de sofisticação, elas também, por outro lado, aparecerão dotadas da promessa de uma entrada a um mundo mais moderno e dinâmico, inalcançável para os violoncelos da música de elite preferida no Império. As práticas musicais populares deixarão marcas em Machado a partir dessa essa tensão entre sua sedução e dinamicidade e sua falta de “sofisticação” e de capital cultural. O consumidor médio de cultura no Brasil já está, hoje, acostumado a pensar na música popular de massas que se consolidou no século XX na dimensão abarcante que assinala Wisnik (inclusive como repositório de poesia tão “valiosa esteticamente” como aquela publicada em livros). Mas nem mesmo os leitores especializados costumam pensar na obra de Machado de Assis como a primeira reflexão sobre a onipresença social da música popular no Brasil.

A chegada da polca ao Rio de Janeiro em 1845 (e a ascensão do seu ritmo binário na preferência das elites cariocas, onde ela paulatinamente substituiu o ternarismo da valsa) representou a chegada de uma sintaxe musical mais apta a conversar com a poliritmia afro-brasileira, que naquele momento já se fazia ouvir em senzalas, quintais e ruas. Essa “conversa” tem um nome no Brasil: *maxixe*. As duas décadas em que Machado se consolida como cronista (1860-80) coincidem com o período de transição entre a consolidação da polca abraçadeira e a emergência maldita, ao mesmo tempo reprimida e libertadora, do maxixe. Como fica claro na leitura dos estudiosos do nascimento do maxixe, o gênero não é uma forma relativamente fixa que tenha se estabelecido no país numa data determinada (como os gêneros importados, a valsa em 1808 e a polca em 1845) nem tampouco um padrão rítmico determinado cujo nome tenha sido contemporâneo ao fenômeno (como seria depois o caso do samba, constituído enquanto tal aproximadamente entre 1910 e 1933, e nomeado em 1916). No caso do maxixe há um grande descompasso histórico *entre o fenômeno e sua nomeação*, em virtude da censura e repressão que sofre a própria palavra, o nome mesmo do gênero. Aqui não é demais recordar que Ernesto Nazareth, ápice da composição musical no Brasil no século XIX, escolheu, para suas polcas maxixadas e maxixes, a evasiva denominação de “tango brasileiro”. No final dos anos 1870, quando Machado publica o conto intitulado “O machete” e se consolida como cronista, o termo *maxixe* ainda é tabu no Rio de Janeiro. Evocando um corpo popular, negro e mulato, o maxixe opera, durante um par de décadas, também como repertório de movimentos corporais proibidos e subversivos.

O maxixe é um daqueles casos singulares em que a *dança gera o gênero*:

Foi, pois, o estilo de tal forma malandra e exagerada de dançar o ritmo quebrado da polca-tango que acabaria por fazer surgir o maxixe como gênero musical autônomo, ao estruturar-se pelos fins do século XIX sua

forma básica: a exageração dos baixos – inclusive pelos instrumentos de tessitura grave das bandas – conforme o acompanhamento normalmente já cheio de descaídas dos músicos de choro (TINHORÃO, 1974, 272).

Como notávamos ao princípio, o que se nomeia aqui como ‘polca-tango’ também foi chamado ‘polca-lundu’, ‘polca-chula’, ‘polca-cateretê’, além de ‘polca brasileira’. Esses rótulos designam o mesmo fenômeno, a forma de tocar a polca européia que se desenvolvia no Brasil, na qual se deixava ouvir nitidamente o registro de sensibilidades musicais afro-atlânticas ou americano-mestiças já de longa história aqui.

As décadas de 1860-80, que assistem o “amaxixamento” da polca, também testemunham a consolidação do estilo de tocar dos chorões, “na base de um solo acompanhado de contracanto e modulações”. A música dos chorões traz um nítido legado do que “se chamara nos fins do século XVIII e início do século XIX de música de senzala” (TINHORÃO, 1974, p.55). Toma-se a polca européia e alonga-se a frase musical, introduzindo-lhe modulações que ela até então não conhecia. O uso do contracanto dá aos vocais uma estrutura responsorial, marca das práticas musicais afro-atlânticas. Começa a se constituir ali uma música mestiça urbana que traz um traço marcante das músicas africanas subsaarianas: a interpolação de agrupamentos binários e ternários, ou seja, a utilização de compassos que misturam agrupamentos de duas e de três pulsações.

Essa característica, que começa a penetrar, “invadir” os espaços considerados eruditos no Brasil no século XIX, receberia um nome: *síncope*, que já Mário de Andrade identificava como traço que “percorre com constância formidável toda a música americana” e que, segundo o folclorista e escritor modernista, era “tida em geral como provinda da África”. (ANDRADE, 1987, p.409). A síncope, conceito naturalizado no discurso acadêmico e na fala do leigo como algo “africano”, nada mais é que a forma encontrada para registrar dessa *contrametricidade* própria das músicas africanas subsaarianas nos cânones escriturais herdados da música erudita européia, já então em voga na prática das elites culturais do Brasil: “[a notação em partitura] não prevê . . . a interpolação de agrupamentos binários e ternários. O resultado é que ritmos desse tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como sínopes”. (SANDRONI, 2001, p.26). Em Machado, o movimento corporal que acompanha essas estruturas musicais contramétricas se deixará notar no seu uso de verbos como “saracotear” e “pulular” e em adjetivos como “saltitante” e “buliçosa”.

Assim como a partitura herdada da Europa registra a estrutura contramétrica afro-atlântica como uma irregularidade, também o vocabulário do escritor de elite recorrerá a termos insólitos, pouco usuais, para descrever a dança popular. A obra machadiana, apesar de contemporânea à conversa musical que se gesta nos meios populares (e que daria origem ao maxixe), e umbilicalmente ligada à experiência da dança da polca nos salões, *escreve-se sem consciência de que está ocorrendo esse diálogo*. A inconsciência sobre a existência do próprio diálogo é significativa e é parte do que deve ser interpretado, sem dúvida. Ela não impede, no entanto, que a ficção e crônica de Machado dêem testemunhos notáveis sobre o lado menos falado desse binômio, o das práticas culturais populares.

Contemporâneo ao florescimento da contística de Machado, o maxixe se dissemina fortalecido pela novidade da dança que permitia o entrelaçamento dos corpos, favorecido pelo contato com os lundus dançados com umbigadas por mestiços e brancos e nutrindo-se do entusiasmo pelo baile gerado a partir da polca. O próprio nome de maxixe que a dança tomara pela década de 1870 era usado ao tempo “para tudo quanto fosse coisa julgada de última categoria” (TINHORÃO, 1974, p. 59). Seria necessário realizar todo um trabalho de pesquisa para dimensionar o que foi a *censura ao nome* no caso desse gênero. *Requebrado, indecente, lascivo*: a constelação de adjetivos que acompanhou o termo maxixe na segunda metade do século XIX dá idéia do seu papel como repositório de práticas populares erotizadas que cumpriam, naquele momento, uma inegável função democratizadora. O fantasma inaceitável para a elite da época era, sem dúvida, a referência implícita ao corpo negro e mulato ocupando o lugar de sujeito de uma performance pública. Partindo dos bailes do Paraíso, onde se reuniam o baixo meretrício e a capadoçagem do tempo até chegar aos bailes de carnaval, o maxixe vai conquistando as camadas mais altas da sociedade.

Na década de 1870, o maxixe inicia essa trajetória rumo à aceitação pelas elites. A incorporação do gênero ao teatro de revista se dá em 6 de março de 1885 com Arthur Azevedo, na revista *Cocota*, no Teatro Santana. Em 1883 o maxixe era representado no teatro para um público de classe alta, pelo ator Francisco Correia Vasques, enquanto se disseminava também como prática cotidiana das classes populares. A partir do tango *As Laranjas da Sabina*, de Artur Azevedo, na peça *República* de 1890, o maxixe iniciaria uma longa carreira de pelo menos 40 anos nos palcos. Na década de 1890 há registros da disseminação do gênero por outras cidades. Em 1899 o *Jornal de Notícias* de Salvador faz referência a um baile em que “um casal dançava tão bem o maxixe que foram brindados com cerveja gelada” (BUTLER, 1998, p.180-1). O gênero chegaria à Europa em 1905, através do famoso bailarino Duque; o fim do seu auge no Brasil aconteceria por volta de 1918, ocasionado, pelo menos segundo as hipóteses ligeiramente conspiratórias de Tinhorão, pela “chegada dos fox-trot e charleston” (p.61).

Machado de Assis amadurece, então, como ficcionista e cronista na época do primeiro encontro sistemático entre a música européia de salão e as tradições polirrítmicas afro-brasileiras. Contemporânea desse processo, a obra de Machado registrou sob a forma de ecos, que eram, no entanto, determinantes para a forma como se configurava o universo mais freqüentemente retratado por ele, a cultura da valsa e da polca nos salões da elite. Estão corretos, então, os que afirmam que Machado manteve uma postura de (relativo, diria eu) preconceito com a cultura popular, mas também está correto Wisnik ao notar que Machado foi o primeiro a registrar a abrangência, a onipresença social da música popular no Brasil. A ambigüidade e a riqueza da posição do nosso maior escritor consistem justo nisso: mesmo avessa a vozes populares de perfil mais radical e democratizador, sua obra capta, imagina e fantasia uma série de *sussurros* que vêm lá de fora, da rua, do produtor cultural ainda não aceito pelas práticas da elite. “O machete” seria o grande registro da dimensão musical desse sussurro.

### ***Masculinidade, melodrama e música popular***

É irônico que “O machete”, conto que narra a dissolução de uma família, tenha sido publicado no *Jornal das Famílias* em 1878; é significativo que Machado não o tenha selecionado para compor *Papéis Avulsos* (1882) ou qualquer outro de seus volumes de contos. As razões de Machado para não incluir o relato em qualquer dos volumes de

contos publicados não se devem, no meu modo de ver, a uma suposta insuficiência ou falta de perfeição do texto. Prefiro arriscar outra hipótese: “O machete”, com sua representação debochada de um dos primeiros cornos de nossa prosa de ficção, e sua associação explícita da sexualidade com a música popular, terminou sendo um relato demasiado perturbador e heterodoxo para o público de Machado. Ousado, sexualizado e multicultural, “O machete” é um conto sobre música e adultério. Tendo como sinônimos “machetinho, machim, machinho, mochinho”, “machete” é a designação do instrumento depois universalmente conhecido como *cavaquinho*, peça já ali presente em rodas de chorões do Rio de Janeiro como parceiro do violão, do pandeiro e da flauta. Basicamente, o relato narra a história de como Carlotinha, casada com Inácio, troca o violoncelo do marido pelo cavaquinho de Barbosa. O pano de fundo é o momento de emergência da cultura musical urbana no Rio de Janeiro, no qual o conto insere um cenário escandaloso: um casamento plácido entre o violoncelista Inácio Ramos e sua mulher Carlotinha é interrompido pela chegada de *outro homem* e seu machete –por convite do próprio Inácio, que em dado momento viu no machete o complemento para seu violoncelo.

Antônio Houaiss localiza em 1716 a primeira ocorrência do vocábulo ‘machete’ como designação de um instrumento musical - “de origem portuguesa, maior que o cavaquinho e menor que a viola, com quatro ou cinco cordas duplas e dedilháveis, afinadas em quintas”. Segundo Houaiss, a etimologia do termo se remonta ao espanhol *machete* (1550) 'estaca, espada ou faca larga e curta', derivado do espanhol *macho* 'maça, clave'. Houaiss nota que, para Corominas, o antecedente do termo é o moçárabe *mazo* 'maço, clave'. O instrumento já traz a marca de uma nova cultura, boêmia, de rua e rasgadamente popular. Se na segunda metade do século XIX a música ouvida pelas elites eram em geral “as óperas, operetas e a música leve de salão: polca . . . valsa . . . a schottish, a quadrilha, a mazurca” (ALBIN, 2003, p.38), um instrumento como o machete já configurava um deslocamento notável e dava testemunho da emergência e consolidação de outras práticas culturais. O habitat natural do machete não eram mais a recepção e a execução dos gêneros europeus, mas a roda de chorões que, naquele momento (1870-80), se encontrava em trânsito entre as cozinhas / quintais e as ruas do Rio, ou seja, o espaço público da cidade.

Implacável, o conto é um dos registros machadianos mais notáveis da irrupção da cultura popular urbana: Inácio Ramos, presa da vocação desde os dez anos, recebe do pai, “músico da imperial capela”, rudimentos de música que o tornariam melhor em “bemóis que [n]os verbos” (856). Sabendo o suficiente para ler a história da música, faz-se exímio *executor* e um “rabequista de primeira categoria”. Depois veremos que, no conto, seu destino e sua queda não são alheios a essa limitação freqüente nos intelectuais e artistas retratados por Machado: a de saber *copiar* e *executar*, mas raramente *criar*. Já rabequista, Inácio continua, no entanto, buscando um instrumento que corresponda às “sensações da alma”, quando é cativado pelo violoncelo de um músico alemão em excursão no Rio. Torna-se violoncelista e começa a viver a oposição entre o “simples meio de vida”, a rabeça tocada por dinheiro e “sua arte”, o violoncelo, para o qual reservava “as melhores das suas aspirações íntimas” (857). Inácio replica, de alguma forma, Pestana, o criador de “Um homem célebre”, que é capaz de conseguir para si uma grande fatia do mercado compondo polcas, mas sempre fracassa em seus desejos de ser um músico erudito, de compor sonatas. Uma diferença entre Inácio e Pestana seria que o drama de “Um homem célebre” se limita à tensão entre arte e comércio dentro do personagem, enquanto que o

Inácio de “O machete” terá que viver a cisão entre esses termos no interior de um *triângulo*. Ao final, a tentação do adultério é correlativa à tentação da música popular, entendida como aquela na qual está ativamente pressuposto o *corpo*, por oposição às “sensações da alma” associadas ao violoncelo e à música erudita.

Inácio Ramos é uma espécie de músico erudito condenado à tristeza tropical. Como um autor de “notas fora do lugar” no seu impecável violoncelo, réplica feliz ingênua, não angustiada, da arte sonatista a que aspira Pestana em “Um homem célebre”, ele se encontra em *contradição com a experiência*. Marcado pela morte precoce do pai, Inácio se vê morando com a mãe em “lugar afastado, alheios à sociedade que os cercava e não os entendia”. Tocava “a rabeça para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe”. O narrador registra a presença da mãe como única figura a dar entrada no espaço de execução da “arte pura” de Inácio, que fazia “chorar a boa velha de melancolia e gosto, que ambos estes sentimentos lhe inspirava a música do filho”. O vácuo deixado pela morte da mãe o leva a compor no violoncelo uma elegia, “que se não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal” (857). Na adversativa Machado já nos dá alguma pista acerca da mediocridade do personagem como compositor. Durante dois anos ninguém ouve a obra e Inácio rompe o silêncio oito dias depois de casado, diante da mulher Carlotinha (em clara função substitutiva em relação à mãe): “não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embestia-se todo em um mundo de harmonias celestiais” (858). A palavra “celestial” invariavelmente aparece em registro irônico e de leve deboche na obra de Machado. Não é diferente aqui, onde ela é usada para caracterizar uma música *divorciada do corpo*. Quando Carlotinha, “mocinha de dezessete anos, parecendo dezenove”, se lança à celebração da execução com gritos de “lindo, lindo”, Inácio percebe nessa reação uma ofensa, como se a mulher houvesse incompreendido a profundidade e a melancolia da peça. Onde Inácio queria o descanso e o luto, Carlota era puro entusiasmo. Embora os dois personagens ainda não saibam, esse *descompasso* entre a recepção real da música e a recepção idealizada pelo artista erudito nacional já anuncia a chegada do terceiro, do mulato, do tocador de machete.

O narrador se refere a um “primeiro milagre do amor” de Carlotinha como a “aceitação por parte da moça do famoso violoncelo” (859). A gravidez gera o comentário de Inácio de que comporia um segundo canto quando o filho nascesse, o que gera a agourenta, mas não propriamente exata, previsão de Carlota de que “o terceiro será quando eu morrer, não?” Com o nascimento do filho, Inácio compõe e executa a peça, “já não entre ele e a mulher, mas em presença de algumas pessoas de amizade” (860), o que propicia o acontecimento que reescreverá a vida de todos. Um par de transeuntes, estudantes de direito em férias, ouvem a música e lançam gritos de “bravo, artista divino!”. Vale dizer aqui que o encontro inicial se dá pelo reconhecimento que o artista popular demonstra pela arte praticada pelo outro, pelo erudito, não o contrário. Os dois estudantes são Amaral, “alma cheia de música alemã e poesia romântica . . . exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, delírios e efusões da geração moderna” e, descrito de forma contrastante, seu companheiro Barbosa, “apenas um espírito medíocre, avesso a todas essas cousas, não menos que ao direito que aliás forcejava por meter na cabeça” (860). Só numa visita subsequente Amaral menciona que o amigo Barbosa também é músico. Vale citar o diálogo de Inácio

com Barbosa como registro do horizonte de expectativas de um violoncelista encontrando pela primeira vez a cultura musical popular-urbana:

- Também! exclamou o artista
- É verdade, mas um pouco menos sublime do que o senhor, acrescentou ele sorrindo.
- Que instrumento toca?
- Adivinhe.
- Talvez piano. . .
- Não.
- Flauta?
- Qual!
- É instrumento de cordas?
- É.
- Não sendo rabeca . . . disse Inácio como a esperar uma confirmação.
- Não é rabeca, é machete (860-1).

Aqui Machado dirige a atenção do leitor para uma das típicas inadequações de seus personagens à experiência: Inácio é músico e vive no Rio de Janeiro no fim da década de 1870, mas *simplesmente não possui registro* de instrumentos de cordas além dos usuais na música burguesa de salão, passando ao largo do processo vivo de constituição de uma linguagem musical brasileira através das rodas de chorões. Aqui, a escolha do instrumento de Inácio não poderia ser mais contrastante com o cavaquinho que adentra a sala: o violoncelo é um instrumento que, no fim do século XIX, já indicia uma música erudita algo anquilosada e melancólica, em descompasso inclusive com as preferências da elite. Quando Inácio convida Barbosa para uma demonstração no cavaquinho, trata-se quase que de um chamado a uma exibição folclórico-etnográfica que não mereceria o nome de arte . Até, é claro, que começa a performance

Para Machado, o problema é que essa “arte” ao contrário daquela do performático cavaquinho, já se encontra *divorciada da experiência*. O machete de Barbosa passa a fazer sucesso e ser conhecido da vizinhança, em saraus estimulados por Carlotinha, que “não cessava de o elogiar em toda parte” (861). Barbosa, o artista popular, em meio a seu sucesso sugere que Inácio programe um concerto. Este, por fim, cede, agendando uma apresentação em que tocaria “uma das peças já compostas por ele, e duas de dois mestres que escolheu entre as muitas” (862). O conto confirma que até aquele momento Inácio era o autor de *duas* composições; muitas eram, naturalmente, as obras de “mestres” que ele poderia reproduzir. Note-se que nisso, e somente nisso, ele tem o mesmo destino de Pestana, o bem-sucedido compositor de polcas de “Um homem célebre”, capaz de criação no ramo da arte “ligeira”, “de entretenimento” e que no terreno de seu desejo, o sonatismo erudito, só consegue *reproduzir*. Há uma diferença importante entre a (inicial) satisfação de Inácio com a vida de executor de peças clássicas e a perene insatisfação de Pestana com sua impossibilidade de compor sonatas. Mas eles coincidem na relação meramente reprodutiva com a música erudita. Essa coincidência entre dois personagens tão distintos sugere que Machado também esteja dizendo algo sobre o estatuto da música erudita no Rio de Janeiro do século XIX, mais além de qualquer sujeito em particular. É sobre a impossibilidade de genuína autoria do autor periférico no ramo da música erudita que se está falando aqui: n’ “O machete”, o contraste entre Inácio e Barbosa é também

uma cisão entre o artista que se relaciona com a autoria alheia como a dos “mestres” e o artista que executa composições de autoria próxima, pessoal, coletiva ou desconhecida, mas sempre com liberdade de improvisação sobre elas. Mais além de qualquer preconceito de Machado ante a cultura popular, ‘O machete’ anuncia e celebra *a beleza dessa promessa*, a do artista livre da angústia da autoria e, sobretudo, livre para improvisar e trazer o corpo à música.

A preparação de Inácio para o concerto sugerido por Barbosa dá ocasião a dois serões de violoncelo por semana (Carlotinha havia proposto três). Nesses serões “o machete acabava muita vez o que o violoncelo começava” (862). O poder de sedução do machete deixa Inácio cada vez mais melancólico, até que ele surpreende Amaral com a declaração de que “estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!” (863). Formado no idealismo estético e trabalhando com uma oposição já então arcaica entre o valor artístico e o não-valor do entretenimento popular, Amaral não consegue compreender “que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo” (863). Apesar de que o narrador se refere a uma separação entre arte e entretenimento em discurso indireto livre, como que “na cabeça” de um personagem, não se deve daí concluir que o autor subscreveria qualquer separação tranqüila entre os dois termos. Na medida em que se desenrola o conto, vai se solapando a confiança do narrador na estabilidade da dicotomia.

Machado certamente teve seus preconceitos com respeito à cultura popular, mas o quadro que sua ficção nos oferece é o do desmoronamento da possibilidade de separação clara entre a arte sancionada como esteticamente válida, por um lado, e o entretenimento, o “passatempo”, por outro. Amaral e o próprio discurso indireto livre do narrador gostariam de manter a distinção intacta nesses termos, é certo; mas isso não nos autoriza a daí deduzir que ela assim permanece para Machado. Aqui, neste ponto, creio haver uma diferença importante entre a minha leitura e o estudo de José Miguel Wisnik, em que o autor argumenta que o texto de Machado “supõe e promove a identificação positiva com o mundo representado pelo violoncelo, em clara oposição ao mundo representado pelo cavaquinho”. (WISNIK, 2004, p. 25). Por mais que seja detectável em Machado alguma nostalgia do tempo em que a arte erudita - metonimizada pelo violoncelo - ainda não havia perdido seu capital cultural, essa “identificação” é menos clara e automática do que nos faria crer Wisnik. O conto é, afinal, uma grande parábola acerca da inépcia dessa arte de câmara; o narrador visivelmente toma distância irônica e debochada ante o personagem de Inácio Ramos, o corno, figura deslocada de seu tempo não por ser subversiva ou intempestiva, mas por ser anacrônica. Voltaremos à questão mais adiante.

Inácio já sabia que havia perdido Carlotinha ali, no momento em que Amaral se esforçava para compreender como o “passatempo” do cavaquinho poderia rivalizar com a “arte” do violoncelo (as aspas nos dois termos significando que Machado os teria entendido distanciadamente). Quando, depois do regresso de Amaral e Barbosa a São Paulo, chega a notícia de que estariam de novo no Rio “por três dias” o leitor já tem elementos para adivinhar o fim. Amaral fica o período combinado e volta. Barbosa adoece, recebe uma carta que “lhe obriga a ficar algum tempo” e quando visita Inácio e Carlotinha para comunicar-lhos, a mulher ouve “alegre a notícia” enquanto que “o rosto de Inácio não tinha nenhuma expressão” (864). Nos novos serões, o machete reina incontestemente. Dando o distanciamento irônico perfeito entre o narrador e o corno, o conto nos diz que “o machete deve ser instrumento triste, porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais profunda” (864). Quando Amaral retorna para visitar o casal nas férias

seguintes, só encontra Inácio com o violoncelo entre as pernas, uma criança de alguns meses ao pé do instrumento, “dominada ao que parece pela música” e ouve o relato da boca do próprio Inácio: “ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; o machete é melhor” (865). Como notou Wisnik, as duas frases finais do conto replicam a fórmula do *melodrama*: “A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu”. Note-se 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.

Considerando que, como registra Houaiss, o primeiro sentido de *machete* em espanhol (1550) é “estaca, espada ou faca larga e curta”, o carácter fállico da performance já se deixa ler no próprio nome do instrumento. Considerando que a raiz de *macho* ressoa paranomasicamente no termo *machete*, teríamos que problematizar, ou tirar todas as conseqüências, da menção que faz Wisnik ao melodrama. Se é certo que estamos diante de um enlouquecimento cliché, réplica da fórmula melodramática, também é certo que no melodrama esse enlouquecimento ocorre *à mulher*. É raríssimo que a resolução via enlouquecimento se aplique ao herói masculino. Inácio, claro, é um personagem feminizado, e por isso pode sofrer a pena reservada para a mulher e ainda assim manter intacto o efeito melodramático. Mas *é esse mesmo o deslocamento* imposto por Machado ao melodrama: dentro de uma fórmula genérica caracterizada pelo final feliz, Machado escolhe armar um narrador que fala, em discurso indireto livre, do ponto de vista da vítima, esta sendo já não propriamente um vilão, mas um incauto derrotado pelas circunstâncias, e cuja queda é o preço necessário para que se confirme o final feliz que é a marca do gênero. Dado o fato de que o ponto de vista do narrador é relativamente identificado com o marido abandonado, o “final feliz” termina não o sendo tanto assim, já que o narrador machadiano consegue construir algum grau de empatia com o homem feminizado, derrotado. Daí não decorre, claro, que o conto também não proporcione elementos para uma identificação feliz, celebratória, com *a mulher que se liberta* via machete. O recurso ao melodrama no conto de Machado está, então, problematizado por uma inversão dos papéis e atributos sexuais comuns ao gênero. A libertação se dá via adultério e o enlouquecimento sai da esfera feminina e acontece no personagem masculino feminizado. Esses deslocamentos têm conseqüências.

A etimologia de *melodrama* não é alheia à temática do conto: *melós drama*, em grego, drama musical, entendendo-se “drama” no sentido original de performance teatral. *Melodrama* seria, então, na acepção mais estritamente etimológica, a *mímeses teatral da vida feita através da e na música*. Trata-se de um gênero que manteria, então, de alguma forma, a memória das origens da tragédia na música.

Naturalmente, o herói melodramático tem pouco em comum com o herói trágico: enquanto que este se encontra isolado da sociedade, de forma a compreender melhor as fraquezas morais, suas e da própria sociedade o herói do melodrama é um personagem normativo que alegoriza a incorporação à sociedade. O herói melodramático traz um senso de virtude inata, mas ao contrário do herói romântico, esse senso interior “não o leva a uma oposição byroniana à ordem social: nesse mundo, os ditados do puro coração são sempre consoantes com os da sociedade”. (ALLEN, 1991, p. 82). O “resgate da mulher” sempre virtuosa e salva pelo herói – cliché narrativo por excelência do gênero –

não é nunca, no melodrama, contraditório com as estruturas sociais estabelecidas. Pelo contrário, o tema central do gênero é a “socialização do profundamente pessoal” (BROOKS, 1995, p. 227) nessas estruturas, que as termina reforçando e consolidando. Para mim daí não se segue, como pareceria seguir-se para Wisnik, que o melodrama é um gênero necessariamente conservador e conformista. Trata-se de recordar o postulado dos Estudos Culturais já aludido na discussão acima sobre o papel social da valsa: o fato de que o tema central teatralize uma incorporação não problemática à ordem social vigente não quer dizer que paralelamente a ele não se estejam produzindo toda sorte de efeitos perturbadores e subversivos. É o que ocorre, me parece, em “O machete”.

Não deve surpreender que a identificação fundamental da voz narrativa em “O machete” seja com o marido abandonado. Se o diferencial era a presença da musicalidade, do ritmo e da performance corporal de Barbosa e suas ausências em Inácio, era natural que Machado construísse um narrador que se identificasse com este. Se é correto que se vê n’ “O machete” o “pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada, isenta dos apelos fáceis da música vulgar” (WISNIK, 2004, p. 25), em meu entender a identificação com o mundo da alta cultura estaria aqui atravessada pela ironia. A cultura “superior” gera um personagem que é um dos primeiros cornos de nossa ficção urbana, abandonado pela mulher e derrotado pelo descompasso entre a alta música de câmara e a realidade do Rio de Janeiro de fins do século XIX. Barbosa, descrito como “mediocre” por um narrador que compartilha o “pressuposto implícito da superioridade da cultura letrada”, triunfa porque traz um saber musical *vinculado à experiência*.

Permanecem as diferenças entre as duas práticas musicais, a de Inácio e a de Barbosa. Para efeitos de resolução do conto, no entanto, as mais importantes dessas diferenças seriam as seguintes: 1) Inácio reproduz peças alheias, não compõe quase nada e mantém com a tradição uma relação reverente, enquanto que Barbosa toca peças anônimas, coletivas ou próprias e sobre elas exerce improvisação pessoal; 2) o violoncelo pressupõe um corpo estático, enquanto que a musicalidade do cavaquinho é inseparável de uma performance corporal dinâmica; 3) o violoncelo pede ao ouvinte uma escuta recatada e passiva, enquanto que o cavaquinho ativamente convida o espectador a participar da produção musical; 4) o valor da arte de Inácio vem de um capital cultural residual, oriundo de uma arte outrora hegemônica e agora decadente, enquanto que a arte de Barbosa é emergente, e co-responsável pela diminuição do espaço social do violoncelo de Inácio.

A relação entre as diferentes esferas culturais é não só dinâmica mas de dinamismo dialético e mútuo. Qualquer alteração no estatuto de uma das esferas provoca um rearranjo na posição das demais. Mais que pressupor a superioridade “essencial” de uma cultura sobre a outra, o conto faz a crônica de uma queda e de uma transição. Se a música erudita de câmara já havia cedido lugar, na preferência da corte, à nova música dançante de salão (polca, habanera, mazurca), serão os primeiros acordes da música popular urbana de rua, do maxixe, que marcarão em definitivo o divórcio entre sonatismo erudito e experiência social real na grande metrópole brasileira da época. Entende-se, então, porque Pestana, cuja idealização da música clássica como objeto de desejo o leva ter uma relação de amargura com o próprio sucesso, adquire o caráter de emblema machadiano das antíteses que atravessam o campo musical brasileiro do século XIX. Pestana não é simplesmente um “desajustado”. Como notou Wisnik, ele exerce verdadeira maestria no terreno em que compõe, o da polca, ou mais exatamente (se

levamos em consideração títulos como *Não bula comigo, Nhonhô* ) o da polca “abrasileirada”, ou seja, o do maxixe. A maestria na arte popular não bastaria para Pestana porque ele aspira outro valor, a *glória*, distinto da *celebridade* porque pressupõe uma aura de esteticamente transcendente e eterno. No outro conto, em “O machete”, Barbosa é uma espécie de Pestana feliz consigo mesmo, alguém que esqueceu a angústia de desejar o sonatismo. Inácio, o violoncelista, é um Pestana que, partindo da felicidade inicial consigo enquanto *executor* de peças clássicas (ou seja, como Pestana, incapaz de acrescentar ao repertório clássico), é levado pelas circunstâncias a desejar ser um Barbosa, a reconhecer o vazio do ideal com o qual ele se satisfazia como músico erudito em terras periféricas.

A mirada de Machado sobre o campo musical brasileiro do século XIX não é, portanto, binária. Como num padrão rítmico afro-atlântico, os acasalamentos são produzidos e desfeitos de forma a gerar não somente pares, mas também triângulos. Inácio é “autenticamente erudito” somente na medida em que a erudição pode ser autêntica em terras periféricas, ou seja, ele é um exato e perfeito *executor*, não *criador*, de peças. É inautenticamente autêntico. Pestana, criado 10 anos depois, é o emblema machadiano do momento em que ocorre a *auto-consciência dessa inautenticidade*, o seu dar-se conta de si mesma. Angustiado por não poder ser criador onde queria ser e, ao fim, irônico, reconciliado com a fabricação de mercadorias, ele é o autenticamente inautêntico. Traz à periférica existência do músico erudito tupiniquim consciência e lucidez que lhe permitem transcender a derrota de sua vontade artística e realizar algo para o qual ainda “não há lugar no sistema de classificações estéticas vigentes”. (WISNIK, 2004, p. 83).

Se nos ativésemos a esses dois personagens, ainda estaríamos restritos ao círculo vicioso da cultura de elite periférica, mesmo considerando o sucesso mercantil do Pestana das polcas. Trata-se de um círculo vicioso do qual Inácio não se dá conta, mas Pestana sim: ser autêntico para a sua arte só ao preço de ser inautêntico para o mundo, (e vice-versa). Esse dilema não é uma aporia “universal” inescapável, mas a contingência específica de uma cultura de elite colonial e pós-colonial. A saída que encontra Pestana é respeitável; é, afinal, a possibilidade que lhe estava dada: recolher-se ao fracasso do projeto de um sonatismo tupiniquim e acionar pelo menos alguma ironia, alguma galhofa, no momento de ser absorvido pela indústria da música que ele desprezava.

Mas é com a entrada de um *terceiro* personagem que o círculo vicioso da autenticidade inautêntica se desfaz: Barbosa, o músico oriundo das classes populares, interrompe a “peteca entre ambição e vocação” ao representar uma produção cultural onde essas duas coisas não são antagônicas. Barbosa pode quebrar o círculo vicioso porque inicia o conto em total inautenticidade, em ausência completa de qualquer capital cultural: lembre-se aqui o longo interrogatório de adivinhações a que Inácio o submete, tentando descobrir qual instrumento ele tocava. A ascensão de Barbosa, ao contrário da de Pestana, não implica nenhuma concessão, nenhum abraço do inautêntico como fatalidade do mundo. Trata-se de uma *conquista de terreno real*, uma redefinição do conceito de autenticidade. Inicialmente invisível e inqualificável no campo cultural de elite, a prática popular vai penetrando-o. A música é, sem dúvida, a arte onde esse processo ocorre com mais visibilidade e força. A obra de Machado, quando lida no contraponto entre ficção e crônica – e com mais atenção à sua notável contística – se revela a grande reflexão que a literatura dedicou ao processo em que o popular vai

tomando dimensões porosas, ubíquas, não facilmente localizáveis. A trajetória de Barbosa alude precisamente a essa consolidação dos espaços das práticas musicais afro-mestiças rumo à sua absorção pela cultura de elite. A incorporação do maxixe ao teatro de revistas e a posterior emergência e nacionalização do samba foram dois momentos marcantes dessa absorção.

A obra de Machado de Assis, que foi com freqüência acusada de ignorar as classes populares e apresentar um quadro “elitista” do Brasil do segundo Império, nos ofereceu o esboço de um mapa dos albores da constituição de um campo genuinamente popular e urbano na música brasileira. Essas pegadas do popular demonstram que os dilemas de autenticidade nos quais estavam imersos tantos outros personagens machadianos não tinham nada de universais ou essencialmente humanos: eram dilemas específicos relacionados à construção de uma cultura de elite europeizante numa sociedade periférica escravocrata. A ficção mostra que a ruptura do círculo vicioso da cultura da elite periférica só ocorreria pela entrada de um sujeito exterior, anteriormente não representado no círculo. Seria um exagero ver em Machado qualquer traço de celebração triunfante da entrada do cavaquinho aos nossos salões de elite, mas na literatura brasileira foi ele quem primeiro compreendeu a dimensão do que aquela introdução representava. Sem trair o ceticismo que era sua marca registrada, ele não deixou de saudar esse novo ator que adentrava o tabuleiro com um sorriso de canto de lábios, quase alegre.

#### Bibliografia:

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: A história da nossa música popular de sua origem até hoje*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALLEN, Robert. *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991.

ANDRADE, Mário de. *A melodia do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987.

BROOKS, PETER. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale U P, 1995.

BUTLER, Kim. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*, New Brunswick: Rutgers UP, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquina Maria. *Obra Completa*. Vol. 2: Conto e Teatro. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena historia da música popular brasileira: Da modinha à canção de protesto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: Ensaios e Canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.