

Ritmos do popular no erudito: Política e música em Machado de Assis ¹

Idelber Avelar

Introdução

No romance urbano carioca do século XIX a música sistematicamente 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. Muitas vezes 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 com muita freqüência 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.² A obra machadiana registra também um leque de figuras envolvidas com

¹ Agradeço ao Stone Center for Latin American Studies, da Tulane University, a bolsa que permitiu o trabalho de pesquisa para este artigo. Sou grato também a Ana Maria Gonçalves, pelas rigorosas leituras de várias versões do manuscrito. Este ensaio recebeu o primeiro prêmio no Concurso Internacional Machado de Assis, do Itamaraty, e está publicado em *Ensaaios premiados: A obra de Machado de Assis* (Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006), pp. 19-63.

² Machado de Assis, *Helena*, São Paulo: Ediouro, s/d. As citações de contos de Machado mencionados neste ensaio serão feitas no interior do texto, indicando-se os números de página entre

a criação ou execução de música: o artista ainda mecenizado pela Igreja (Mestre Romão, regente e fracassado compositor de “Cantiga de esponsais”), o criador já inserido na profissionalização da emergente cultura de massas mas desconforme 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, o artista do cavaquinho, ainda em “O machete”).

Especialmente na contística e nas crônicas, Machado embutiu uma série de reflexões sobre a cultura brasileira nas convergências e nos contrastes entre instrumentos, gêneros e ritmos musicais. John Gledson já notara que, para Machado, o contraste entre instrumentos como o cavaquinho e o violoncelo em “O machete” cifrava a própria busca do escritor por combinar o “sério e profundo” com o “leve e zombeteiro”, ou o “local brasileiro” com o “tradicional europeu”.³ É escassamente explorada na crítica machadiana essa vereda musical como porta de entrada ao problema das relações entre as culturas popular, erudita, e também, inclusive, a incipiente cultura de massas. Será indispensável aqui a referência a um recente, monumental estudo de José Miguel Wisnik dos textos musicais de Machado, onde o pesquisador e compositor paulista demonstra que “Machado de Assis foi quem primeiro percebeu . . . a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo”.⁴ O estudo de Wisnik reforçou uma percepção

parênteses. Eles remetem a *Obra completa*: Vol. 2: Conto e teatro. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

³ John Gledson, “Os Contos de Machado de Assis: O machete e o violoncelo”. Em Machado de Assis, *Contos: Uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 52.

⁴ José Miguel Wisnik, “Machado Maxixe”. Em *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 79. Leitura antiga minha de “Um homem célebre”, enfocada no tema da memória e não na música, encontra-se

minha, de que a música seria uma porta de entrada à representação do popular em Machado e uma peça chave para se compreender a interação entre a cultura erudita e a emergente cultura de massas.

Ancorado em seu saber de pianista e em vasta pesquisa sobre a história e a música brasileiras, 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”.⁵ Seguirei aqui várias das pautas de leitura 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” (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: “os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo”. Pestana reagia “vexado e enfasiado” 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

em “Machado de Assis e o Aprendizado do Esquecimento.” *Romance Notes* 34 (1994): 135-42.

⁵ Wisnik, op. cit., p. 87.

“engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas”, numa relação frustrada entre composição e casamento que já aparecera também em “O machete”. 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. A peça “sucumbe ao teste do plágio”.⁶ Depois da morte da mulher, Pestana tenta compor um réquiem infrutiferamente durante um ano, e daí em diante, 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, sardonicamente deixando duas polcas, a solicitada para a volta dos conservadores e uma de reserva, “para quando subirem os liberais”.

Entre os dados contextuais que Wisnik traz à tona na leitura de “Um homem célebre”, um nos interessa em particular: 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 abasileirada: o *maxixe*, prática popular que deixaria profundas marcas na cultura musical do século XIX:

a polca maxixada vaza os espaços fechados e os contextos de classe implicados no pianismo dos salões: ela se liga com o machete das ruas, com flautas, clarinetes, oficleides, violões e cavaquinhos, com pandeiros e candongas – ela se irradia incontrolável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente. É não só mercadoria de massas mas cifra inponderável do mundo brasileiro”.⁷

⁶ Wisnik, op. cit., p. 56.

⁷ Wisnik, op. cit., p. 78.

Wisnik localiza Pestana naquele momento privilegiado de passagem do frisson da polca *strictu sensu*, “ligado ao movimento rápido das semicolcheias, que subdivide os tempos do compasso, sem questionar no entanto a primazia das balizas acentuais que sustentam a binaridade” à polca amaxixada, que já consiste, diferentemente, numa “estrutura de tempos e contratempos em que a pulsação regular do compasso binário . . . sofre a interferência de acentuações que confirmam e deslocam as balizas mestras do compasso”⁸.

Segundo Wisnik, Pestana dramatizaria, então, 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”⁹, 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 da leitura de Wisnik. Replicarei aqui esse movimento em relação a “O machete”, mas com acentuação em aspectos talvez laterais à leitura de Wisnik, que discute relativamente pouco, por exemplo, a *interferência editorial* no título das composições – as polcas de Pestana já

⁸ Wisnik, op. cit., p. 47-8.

⁹ Wisnik, op. cit., p. 82.

vêm nomeadas – a *circulação instantânea* – já que uma das polcas “tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida” (497) – e outros índices, presentes no conto, de que se está tratando ali também da incipiente indústria cultural da música no Brasil e do precário, contraditório processo de profissionalização do músico.

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 (incluindo-se aí os descompassos de cada um consigo próprio) e, ao mesmo tempo, registrar, nas crônicas, a emergência de algo radicalmente distinto tanto do erudito como do popular pré-moderno. Afinal de contas, o material privilegiado das crônicas de Machado sobre a música será dedicada à música de circulação massiva, global e industrial, distinta e distante 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.¹⁰

¹⁰ Para a elaboração do conceito de indústria cultural como cultura-instrumento do mundo administrado, ver Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do iluminismo*.

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 percepção da queda do 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 tensão entre, por um lado, sua sedução e dinamicidade e, por outro, 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 – os estudiosos da história e da cultura brasileiras – costumam pensar na obra de Machado de Assis como a primeira reflexão sobre a onipresença social da música popular no Brasil. Este ensaio é uma contribuição a essa recente hipótese de trabalho na crítica machadiana. Privilegio o conto e a crônica sobre os romances porque entendo que é no relato e no ensaio curtos que se condensam com mais dramaticidade as tensões da cultura musical brasileira daquele momento.

Classe social e cultura popular em Machado

Durante o quase meio século em que Machado de Assis publicou sua obra literária (1864-1908), o Brasil presenciou o primeiro ciclo de uma modernização que, contraditória e parcial, não substituiu nem eliminou, mas sim *se superpôs* às estruturas sociais herdadas da experiência colonial. O militarismo posterior à Guerra do Paraguai alavancou o processo que culminaria na proclamação da República em 1889, mas não consolidou, estritamente falando, uma sociedade civil republicana e burguesa. O positivismo, principal corrente filosófica que informou o militarismo republicano brasileiro, impôs uma ideologia cientificista e laica, mas jamais eliminou por completo as práticas pré-modernas associadas ao sistema do favor e do clientelismo, muito menos a poderosa presença da religiosidade nas classes populares do país, como depois provariam a ascensão e o massacre de Canudos. As paulatinas restrições ao trabalho escravo que culminaram na abolição de 1888 não alterariam, tampouco, a posição subalterna do negro na sociedade brasileira. O poder republicano-militar que acedeu ao aparato estatal ratificou uma entrada subordinada, incompleta e precária à modernização impulsionada pelas nações do Atlântico Norte. Ou seja, a consolidação de uma sociedade moderna no Brasil em finais do século XIX combinou inovação e conservadorismo, ideais republicanos e heranças coloniais. Esse momento histórico teve na obra de Machado de Assis ao mesmo tempo sua grande testemunha narrativa e sua síntese literária mais complexa.

Na fortuna crítica do maior escritor brasileiro é notável essa singularidade, que é sempre um bom ponto de partida para a análise. A obra de Machado de Assis é, pura e simplesmente, *ilegível* para o maior crítico literário da época, Sílvio Romero. Consideravelmente aprisionado no determinismo racista de seus inspiradores

européus, Romero reage a Machado como a elite reage a um ser fronteiro, liminal, ao mulato que não se recolhe ao seu lugar e que insiste em ir onde não é chamado e transgredir os atributos a ele conferidos. A grande impaciência de Romero com Machado é que este *não se ajusta aos traços da raça* ao insistir, por exemplo, em fazer incursões no humor, terreno supostamente reservado aos anglo-saxões. Humorismo e pessimismo seriam traços inatingíveis para os brasileiros, um povo condenado a um otimismo farsesco desprovido do *humour* que se encontraria, segundo Romero, na verdadeira ironia. Ao calcar sua arte no humor irônico (muito mais que na farsa, na tragédia ou na sátira, por exemplo), Machado de Assis estaria invertendo a ordem “natural” das coisas, colocando o tupiniquim mestiço em lugar que não lhe competia. A inegável competência de Machado no registro do humor “estilo inglês” – aquela combinação de verve e ironia característica do romance inglês do século XVIII, especialmente o de Jonathan Swift – fazia da crítica racista à sua obra uma operação particularmente difícil de se justificar. Romero a justificou apelando à noção de “superafetação”, da qual padeciam, segundo ele, especialmente os chamados romances da maturidade. Esse “perpétuo tartamudear”¹¹ que Romero vê na prosa de Machado seria, portanto, codificada racial e sexualmente: o grande crime do mulato é tentar atingir o *humour* destinado à outra raça e, na tentativa, só chegar a um resultado “afetado”, carente de virilidade.

Machado escreve sua obra madura na esteira da Guerra do Paraguai, da abolição formal da escravatura e do advento da República dos coronéis. Se, por um lado, o universo de Machado é urbano, a riqueza material em sua obra remete com freqüência a uma origem rural, seja ela uma herança, uma negociação de fazendas ou o tráfico de

¹¹ Sílvio Romero, “O prosador e seu estilo”. Em *Sílvio Romero: Edição comemorativa*, org. Luiz Antonio Barreto, Rio de Janeiro /Aracaju: Imago/ UFSE, 2002, p. 180. Ver os escritos sobre Machado, pp. 101-338.

escravos. Em *Dom Casmurro* Dona Glória, avó de Bentinho, abandona a propriedade rural e escolhe viver de renda; em “Marcha Fúnebre”, o deputado Clodovil financia suas viagens à Europa, sua carreira política e seu ócio com os negócios feitos com as fazendas herdadas do avô. Em geral, o enriquecimento não advém do trabalho, mas da especulação ou da herança. Os deslocamentos na pirâmide social estão subtraídos do mundo do trabalho. Consolida-se no Brasil uma classe que de forma sistemática opta pela especulação financeira ao invés da produção (através da prática nomeada então como *encilhamento*). Para Raymundo Faoro, a obra de Machado coincide com o momento histórico em que “a classe de especuladores ganha o posto dominante, o pináculo, transformando-se em plutocracia”.¹² Essa classe geraria incontáveis personagens em Machado: Procópio Dias em *Iaiá Garcia*, Palha em *Quincas Borba*, Cotrim em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Santos em *Esau e Jacó*. Contemporânea ao fenômeno, a obra de Machado de Assis foi a primeira a registrar uma reflexão sistemática acerca do fato de que o enriquecimento, no país, parece ir de mãos dadas com a especulação.

A estrutura de classes brasileira entra na obra de Machado através de mediações muito particulares. Se são ubíquas as referências ao poder de sedução dos títulos e patentes da nobreza, é também visível a decadência e a inadequação dessas comendas simbólicas, suplantadas por uma riqueza moderna e fundamentalmente especulatória. Quanto às novas classes dominantes ali emergentes, o retrato de sua ascensão vem, em Machado, tingido de certa sensação de inadequação, como se faltasse algo ao burguês periférico. Essa inadequação seria largamente debatida na crítica e levaria um dos

¹² Raymundo Faoro, *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. 1974. 4ª.ed. São Paulo: Globo, 2001, p. 389.

analistas mais ilustres da obra de Machado, Roberto Schwarz, a elaborar a conhecida teoria das “idéias fora do lugar”. Elaborada pela primeira vez por Roberto Schwarz no prólogo a *Ao vencedor, as batatas*, sua leitura dos quatro primeiros romances de Machado, a teoria das ‘idéias fora do lugar’ seria depois defendida e refutada inúmeras vezes na crítica. O termo se refere a um desajuste *duplo* que sofrem as idéias liberais européias ao serem apropriadas por uma elite que ainda é, basicamente, escravocrata e pré-moderna. O descompasso não só é duplo como *mutuamente necessário*. Em outras palavras, sua “falsidade” era organicamente necessária. Esse é o dado chave para a teoria: “os ideais liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis”¹³.

O giro machadiano será tratar essa contingência de uma classe social específica como manifestação de algo maior, “humano”, como “sina metafísica” da espécie enquanto tal. Ao mesmo tempo, a obra não deixará de abrir várias portas para a leitura do caráter nacional dessas inadequações. A *tradução mútua* entre esses dois níveis – a inadequação “própria ao país”, por um lado, e a inadequação “humana”, por outro – é, na verdade, um dos grandes efeitos da obra machadiana. Há quase um século e meio as leituras de Machado de Assis têm sido uma série de oscilações e variações entre esses dois pólos. Se é verdadeiro, como nota Lúcia Miguel Pereira, que “os grandes movimentos de sua época, a Abolição e a República, que se processaram num ambiente de fé, fé na liberdade e na igualdade humana, fé nas instituições, o deixaram, senão indiferente, pelo menos frio”¹⁴, há abundante evidência na obra madura de Machado de

¹³ Ver Roberto Schwarz, “As idéias fora do lugar”. Em *Ao vencedor, as batatas*, 1977, 5ª. ed., São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000, p.26. Outra importante leitura que vem também da tradição sociológica de São Paulo é a obra de Viana Moog, *Heróis da Decadência: Petrólio, Cervantes, Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

¹⁴ Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico.*, 1936, 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988., p. 84. Além de Lúcia Miguel Pereira, iniciadora dos estudos de Machado no século XX, o relato definitivo da trajetória biográfica do autor continua sendo Raimundo Magalhães Júnior,

que sua “leitura da alma humana”, como certa crítica convencionou chamá-la, não opera num vazio social, não é indiferente à dinâmica de classes do Império e da República, e não deixa de realizar uma poderosa crítica da sociedade da insígnia, do favor e do enriquecimento especulatório. Este ensaio parte da premissa de que a música, apesar de descrita com um vocabulário idealista, é uma porta de entrada a esse tecido social que Machado alude com mais freqüência do que nomeia, e com o qual mantém uma relação fortemente crítica.

Os mediadores principais da mobilidade de classe em Machado são o *dinheiro* ou a *insígnia*, e ambos falsificáveis, ambos prenhes de engodo. Isso leva a ficção a transitar pelas classes mais abastadas ou pelos setores médios com esperanças de ascensão, sejam estas prometidas através do Exército, da carreira pública ou do matrimônio. Sendo o dinheiro e a comenda dois poderosos mediadores sociais em Machado, sua obra tende a retratar os pobres de forma oblíqua e indireta. São pouco numerosos os sujeitos populares em posição de protagonismo na ficção de Machado: figuras como o tipógrafo apanhador de escravos em “Pai contra Mãe”, o empregado de “Jogo do Bicho” e a mulher sem profissão em “Miloca” são relativamente raras. Mas os personagens ricos, os militares, os nobres empobrecidos ou os funcionários públicos das camadas médias com freqüência recebem o impacto de outra classe. É a esse movimento de *ecos* que há que se estar atento. Há incontáveis mais burgueses que populares na obra de Machado, mas o burguês machadiano é, com mais freqüência que seus contemporâneos e congêneres, um ser que recebe um profundo impacto popular.

Pestana, o compositor de “Um homem célebre”, e “Inácio”, o violoncelista de “O machete”, são dois personagens que se encaixam nesse perfil, por mais que tenham

caráteres antagônicos como músicos: Pestana é o *pop star* da polca que vive infeliz por não conseguir ser sonatista, ou seja, ele é o autenticamente popular que quer ser erudito. Inácio, por outro lado, é o violoncelista feliz em sua música de câmara até que perde a mulher para o tocador de cavaquinho, ou seja, ele é o autenticamente erudito que é levado, pelas circunstâncias da vida, a desejar ser popular. Em todo caso, o dado chave é que a relação de autenticidade de cada um com sua esfera cultural não é tranqüila. Está sempre atravessada por uma inautenticidade latente, um desejo feroz de ser outra coisa. Nessa “inautenticidade” que subjaz até mesmo às relações marcadas pelo êxito mercantil (Pestana) ou satisfação estética (Inácio), Machado cifraria toda uma teoria da cultura brasileira. A música, enquanto terreno de *trânsito* entre o (in)autêntico popular e o (in)autêntico erudito, é uma síntese e um emblema privilegiado dessa teoria.

Leituras histórico-sociais como a de Roberto Schwarz se focalizaram no retrato machadiano da reação da elite brasileira a construções ideológicas dos países capitalistas centrais. Em diálogo mas também em contraste com elas, trata-se aqui de rastrear o traço precário, incompleto e rasurado dessas interações populares com as culturas de elite. A premissa é que a leitura machadiana das contradições brasileiras não se esgota nas inadequações da elite à sua realidade ou nas insuficiências de suas relações com os modelos metropolitanos. Se é correto que o universo privilegiado da ficção de Machado é a elite brasileira e sua relação com o aparato ideológico importado dos centros metropolitanos, também é certo que esse universo recebe o impacto de práticas culturais originárias de outras classes sociais, do *popular*, entendido enquanto prática social e cultural das classes baixas. Com a exceção de uns poucos contos especificamente focados nos humildes, os pobres em Machado tomam a forma de *uma voz que vem de alhures*;

trata-se de uma vocalização onde, com freqüência, o popular é metonimizada pela própria música ou pela dança. Toda a obra madura de Machado foi contemporânea de um complexo processo que durou décadas, e que seria definidor de toda a trajetória subsequente da música popular no Brasil: a passagem da polca para a “polca brasileira” e a constituição do primeiro fenômeno musical urbano de massas no Brasil, o maxixe.

A música e a emergente cultura de massa em Machado:

Ler as crônicas de jornal dos literatos do século XIX é mergulhar num mundo onde a arte se mistura com o ofício de forma até então inédita. A crônica atravessaria quatro décadas da carreira de Machado de Assis (1859-1900) e daria testemunho de um notável esforço de compreensão e intervenção na cultura brasileira da época. “Necessito mais que nunca de ti”, diz ele à sua “pena de cronista” no primeiro texto escrito para *O Futuro*, em 1862: “que tens aprendido desde que te encafuei entre os meus esboços de prosa e de poesia?”¹⁵ O escritor que “encafua” a crônica entre a poesia e a ficção exerce, sobretudo, uma *aprendizagem*. Tenta aguçar os ouvidos para o que vem de fora, para o burburinho das ruas. Machado também incumbe “à sua pena” comentar “os fatos com reserva”, de forma a não ceder ao “pugilato das idéias”. Já na estréia de Machado como cronista nota-se a percepção do potencial explosivo de alguns debates e o nítido cuidado de se preservar o ganha-pão.

No terreno da música a crônica será o espaço onde se registrarão nitidamente os antagonismos. Na medida em que se consolida uma cultura de canto lírico e de dança de salão no Rio de Janeiro, a música se fará mais presente na escrita de Machado para jornais como o *A Semana* e o *Diário do Rio de Janeiro*. Nas crônicas, mais que nos

¹⁵ *Obras Completas*, vol. 22, pag. 300. Sobre o esforço de adaptar-se à temporalidade do cronista, Machado diria: “Estou convencido de que esse amigo não foi às corridas. Não foi ou não vai? Na hora em que escrevo – não vai; naquela em que o leitor pode ler estas linhas – não foi. *Eu não sei combinar estes tempos da crônica*”. *Obras completas*, vol. 24, pag. 104.

contos ou romances, ele dá testemunho do nascimento de uma cultura de entretenimento de massas que vê com suspeição, mas que não deixa de registrar com agudeza. Serão constantes, nas crônicas, as referências ao mundo da música em vias de globalização e em acelerado processo de profissionalização, em contraste com o mundo ainda relativamente amadorístico da cultura letrada. Em 1886, Machado cifraria numa série de quadrinhas sobre a polca, escritas para a *Gazeta de Holanda*, uma reflexão sobre a cultura brasileira que antecipa assombrosamente a antropofagia oswaldiana.

Ganado tengo el pan / hágase el verso: no famoso dístico do cubano José Martí, contemporâneo de Machado e também poeta / ficcionista / dramaturgo / cronista, já se vislumbra a oposição que angustiará os escritores semi-profissionais do século XIX: por um lado, “sujar as mãos” nos jornais com o trabalho que ganha o pão; por outro, escrever o verso imortal e eterno, possibilitado economicamente pela suja escrita semanal por encomenda. Como principal instrumento de profissionalização e de entrada no mercado massivo para os escritores, a crônica é um gênero que traz em si as pegadas do tempo, as marcas do circunstancial, a memória da auto-reinvenção do poeta como ser de carteira assinada que bate ponto no trabalho. Trata-se de um gênero cheio de culpas, atravessado por inconsistências e incoerências. Essa nova realidade confere à crônica uma relação privilegiada com o acontecimento contingente, e lega à história documentos valiosos sobre como o escritor do século XIX dialogou com o seu entorno.

“Ganhar o pão” e “sujar as mãos” com o jornal é um dos lados dessa nova situação na qual se encontra o escritor-cronista. O outro lado é deparar-se com a produção cultural em série, massificada, da qual a música será um emblema privilegiado. O literato não deixa de registrar esse emblema com assombro, admiração e algo de

inveja. A literatura freqüentemente aparecerá como a prima pobre nesta comparação com a música produzida para consumo massivo. Em crônica de 2 de junho de 1878, Machado toca numa dimensão incipiente da indústria cultural:

‘Se eu pedir você me dá?’ é o título de uma polca distribuída há algumas semanas. Não ficou sem resposta. Saiu agora outra polca, denominada *‘Peça só, e você verá’*. Este sistema telefônico, aplicado à composição musical, não é novo, data de alguns anos; mas até onde irá é o que ninguém pode prever.¹⁶

Não é por acaso que a polca tenha sido o gênero que ofereceu ao cronista a imagem da emergente produção musical em série. Outras crônicas de Machado e um importante conto seu (“Um homem célebre”) darão testemunho da primazia da polca como porta de entrada ao universo da produção musical massiva no Brasil do Segundo Império e Primeira República. O escritor-cronista não podia deixar de ver ali um paralelo com a sua própria situação no jornal, forçado a escrever textos datados, sob encomenda e em resposta a acontecimentos contingentes, um pouco como Pestana aceitara, em “Um homem célebre”, compor polcas ao sabor da ocasião e nomeados por outro.

A “crônica é a polca da literatura”.¹⁷ A crônica replica, para o literato, a massificação / popularização que a polca promove no terreno da música. Em ambos os casos, “até onde irá [este sistema telefônico aplicado à composição] ninguém pode prever”. O curioso é que no momento em que Machado vê uma característica imemorial das práticas poéticas populares (a estrutura em diálogo, a presença de desafios, a produção em série) revivida num fenômeno urbano massivo como a polca, *ele só encontra na tecnologia uma metáfora para descrevê-la*. “Sistema telefônico aplicado à

¹⁶ *Obras Completas*, vol. 24, pag. 213. Citado em Luciano Trigo, *O viajante imóvel: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001, p.35.

¹⁷ Wisnik, op. cit., p. 39.

composição”, eis aí a metáfora machadiana para o encontro entre a característica responsorial da poesia popular e a emergente música de massas. O telefone como metáfora reapareceria, claro, décadas depois no momento de constituição (ou de primeira nomeação) do *samba*, com a gravação de “Pelo telefone” em 1916. É de se notar a curiosa onipresença da tecnologia em geral, e do telefone em particular, em momentos chave da música popular brasileira. Em todo caso, registre-se que é a tecnologia que fornece a Machado a metáfora definitiva da massificação da polca e seu devir-maxixe.

O cronista Machado não deixou de atentar para a novidade que representava a constituição de uma classe de músicos altamente bem remunerados:

Ao preço elevado dos bilhetes corresponde o dos vencimentos dos cantores. Só o tenor recebe por mês oito contos e oitocentos mil-réis! Não sei que haja na crítica moderna melhor definição de um tenor do que esta dos oito contos, a não ser outra de dez ou quinze.

Que importa agora ouvir as explicações técnicas dos críticos para saber se o tenor tem grande voz e profundo estudo? Já sei, já o sabemos todos; ele tem uma voz de oito contos e oitocentos; devo aplaudi-lo com ambas as luvas, até arreventá-las.¹⁸

Machado era um aficcionado da música; para ele o canto lírico era uma “arte” e como tal devia ser considerada. São as crônicas que registram quão profundo foi o impacto de ter que falar dessa “arte” em termos que a tornavam indistinta de uma mercadoria. A música é o lugar onde a “arte” se aproxima da “mercadoria” e a crônica é o espaço onde se registra esse dado novo, próprio dos albores da música de consumo massivo no século XIX. No binômio arte / mercadoria jogam-se, claro, os dilemas de Machado: tanto o de Pestana, de “Um homem célebre” (o compositor que tem acesso ao mercado mas deseja o inefável da arte erudita) como o de Inácio, de “O machete” (que, ao perder a mulher, se

¹⁸ *Obras completas*, vol. 24, p. 96.

dá conta de que o acesso ao inefável da arte erudita, via violoncelo, já não podia competir com o apelo popular do cavaquinho). Em definitivo, quando o binômio é arte versus mercadoria, a música e a literatura ocuparão lugares bem distintos, já na incipientemente profissionalizada literatura de Machado.

A dicotomia entre arte e mercadoria é onipresente nas crônicas, mas há que se resguardar contra uma leitura que veja nelas uma simples confirmação do “conteúdo” ou da “moral” da ficção. Nas crônicas, a oposição aparecerá de forma mais taxativa, menos ambígua ou irônica que na ficção: as crônicas serão o espaço de rascunho das hipóteses de Machado sobre os lugares da cultura. Para o escritor que, assustado, tentava dar conta da notável profissionalização de outras artes como a música, a incipiente e precária profissionalização da literatura deixava a desejar. A crônica definitiva de Machado sobre isso é o texto de 1876 dedicado à morte de Georges Sand, que nota o relativo descaso ante a morte de Sand em comparação com a grande comoção que causa a morte de qualquer soprano. A crônica se dirige à óbvia conclusão de que a música de massas alcançava uma penetração jamais sonhada pela literatura:

Ora, expirou há pouco uma mulher, que me hão de conceber tinha um gênio maior que o do soprano referido, mulher que ocupa um dos mais altos lugares entre os prosadores de seu século. Madame Sand nunca venceu tanto por mês. Rendeu-lhe menos *Indiana* ou *Mauprat* do que rendem ao soprano de que trato meia dúzia de sustentidos bem sustentidos.

Oh! se tu tens algum filho, leitor amigo, não o faças político, nem literato, nem estatuário, nem pintor, nem arquiteto! Pode ter algum pouco de glória, e essa mesma pouca; muita que seja, nem só de glória vive o homem. Cantor, isso sim, isso dá muitos mil cruzados, dá admiração pública, dá retratos nas lojas; às vezes chega a dar aventuras romanescas.¹⁹

¹⁹ *Obras completas*, vol. 24, pp. 97-8.

A música e o espetáculo popular de massas colocaram o escritor da geração de Machado na estranha e paradoxal situação de se dar conta do seu recente profissionalismo num veículo onde seu papel era registrar o incomparavelmente mais robusto mundo dos ícones da emergente música de consumo massivo. Em outras palavras, o veículo que possibilitava sua profissionalização era o mesmo que lhe alertava para os limites do seu profissionalismo. Vários escritores viveram esse dilema, mas será Machado quem perceberá todas as ramificações: uma profissionalização do escritor que é parasitária, ao fim e ao cabo, da modernização de outras esferas da cultura. O jornal, espaço onde o escritor iria *ganarse el pan* para que pudesse depois *hacer el verso* (na definição lapidar de Martí), seria também o espaço em que se registraria com distância, e não sem certa inveja, um outro profissionalismo, mais moderno e de dimensões superiores: o da emergente música produzida para circulação massiva. O mundo dos pop stars do bel canto italiano sugere a Machado algo dessa dimensão massiva da música, mas sem dúvida será a *polca* que cumprirá esse papel na segunda metade do século.

No Brasil a polca é essa *ponte* entre uma dimensão popular, plebéia, artesanal de vivência da música e a outra, mais propriamente moderna e antecipadora do que seria a indústria cultural. Afinal, é escondendo-se sob formas hifenadas da polca (polca-brasileira ou –lundu ou –cateretê) que se constituirá o primeiro grande fenômeno musical popular e urbano do Brasil, o maxixe. A polca tem, claramente, um lugar privilegiado como prática cultural híbrida, em trânsito, definidora da nacionalidade. Machado não deixará de registrá-lo em quadras escritas para a *Gazeta de Holanda*:

Mas a polca? A polca veio
De longes terras estranhas,
Galgando o que achou permeio,

Mares, cidades, montanhas.

Aqui ficou, aqui mora,
Mas de feições tão mudadas,
Que até discute ou memora
Cousas velhas e intrincadas

Pusemos-lhe a melhor graça,
No título, que é dengoso,
Já requebro, já chalaça
Ou lépido ou langoroso.

Ao comentar essas quadras, José Miguel Wisnik acertadamente nota que Machado estaria apresentando uma performance poética da *sincopação*, ao remeter, com palavras como graça, dengo, chalaça, lepidez e langor “a uma atmosfera de amolengamento e negaceio, já reconhecível na recepção que acompanhava a modinha e o lundu no século XVIII”.²⁰ Segundo Wisnik, seria o corpo, com os seus meneios, que preencheria os “vazios” de tonicidade, e acentuaria “pontos deslocados do tempo, fora dos lugares tônicos do compasso binário, fixados no padrão importado de origem”. Os versos de Machado localizam ali, naquele campo semântico do amolejamento, a contribuição brasileira à polca. A observação é brilhante: a polca “requebro” seria palco da constituição de uma rítmica urbana popular no Brasil ao abrir-se para uma experiência rítmica afro-brasileira.

Mas além da questão estritamente musical relacionada à sincopagem da polca, o que me chama a atenção nas quadras de Machado é a escolha da *polca como emblema de uma teoria antropofágica da cultura*. Os versos sobre a polca aparecem explicitamente como resposta à milenar pergunta sobre a possibilidade de cultura brasileira original:

Dizem até que, não tendo
Firme a personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto e malo, na verdade

²⁰ Wisnik, op. cit., p. 45.

Que é obra daquela musa
De imitação, que nos guia,
E muita vez nos recusa
Toda a original porfia.

Ao que eu contesto, porquanto
A tudo damos um cunho
Local, nosso; e a cada canto
acho disso testemunho

A cada canto há um testemunho da hibridez da cultura, mas o exemplo privilegiado escolhido pelo poema é uma dança, um gênero musical. Se agregar um “cunho local, nosso” ao importado é uma das características da nacionalidade, como quer o poema, então a polca seria o gênero brasileiro por excelência: mais do que qualquer outra importação, a polca abre-se para um *suplemento rítmico contramétrico* que o Brasil, rico em culturas afro-atlânticas, estaria em posição privilegiada para acrescentar às danças de salão européias. Esse suplemento seria aplicado à polca duas vezes, em processos inter-relacionados. Ao suplementá-la no momento de sua *execução* o Brasil forjaria a sua linguagem musical por excelência, *o choro*, que derivou da forma “alongada”, “modulada”, e “amolejada” dos grupos musicais de *chorões* tocarem a polca. Ao suplementá-la, por outro lado, no terreno da *dança* o Brasil “sincoparia”, “quebraria” a polca e, no bojo da nova forma de dançar, constituiria um novo gênero, o primeiro grande gênero massivo-urbano do Brasil, o *maxixe*. É certo que o Brasil suplementa vários outros ritmos importados, mas a polca, ao oferecer-se para a suplementação, tem a primazia de participar da constituição dos dois grandes fenômenos autóctonos, brasileiros, mestiços da cultura musical popular do século XIX, o choro e o maxixe. Machado percebe-o, e faz da polca uma espécie de emblema antropofágico da

nacionalidade, num texto que é singular não só pelo seu tema, mas pela sua forma, uma teoria da cultura em versos.

É notável como as quadrinhas desprezenciosas de Machado antecipam Oswald de Andrade ao colocar o intercâmbio cultural como uma questão de digestão e suplementação do importado. É como se Machado dissesse, anacronicamente: *depois da polca, tudo é Macunaíma*. Em 1886, no momento em que escreve essas quadras sobre a polca, Machado confronta um gênero que já há 40 anos “aqui mora”, e com “feições tão mudadas / que até discute ou memora / cousas velhas ou intrincadas”. É um gênero hibridamente nacional, ao qual já se acrescentou um “molejo” que o fez parecer brasileiro desde sempre, brasileiro ao ponto de “memorar” coisas velhas e enraizadas na nação há mais tempo que o próprio gênero importado. Entre essas coisas velhas, supõe-se, está um substrato mais antigo: toda a gama das linguagens musicais negras, afro-brasileiras. Não seria exagerado sugerir que é um dos encontros definidores da música popular do Brasil, a rica conversa entre a polca e as tradições musicais afro-atlânticas, o que Machado descreve aqui. Que Machado tenha extraído dessa interseção uma incipiente teoria da antropofagia é um testemunho da importância que tem a crônica (no caso, a crônica em verso) como laboratório de hipóteses sobre a cultura. Essas hipóteses sobre a cultura, pensadas a partir do mundo da música massiva, também seriam testadas na ficção.

A valsa, a polca e seus outros

Abundam na obra de Machado de Assis as referências ao universo musical de elite do Rio de Janeiro do século XIX, mas com frequência a descrição é externa, feita do ponto de vista de um observador *não musical*. Tome-se, por exemplo, a caracterização dos personagens em *Esau e Jacó*. Flora “era retraída e modesta, avessa a festas públicas,

e dificilmente consentiu em aprender a dançar”. Santos “não dançava; preferia o voltarete, como distração”. O próprio narrador: “se é lícito citar alguém a si mesmo, também eu acho que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés, e a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena”.²¹ Também nas crônicas, falando em nome próprio, Machado deixou registros de como via, por exemplo, o carnaval: “Se pensas como eu, amigo leitor, limita-te a ver passar os que se divertem e vai depois entreter o resto da noite com a leitura do livro que immortalizou Erasmo”.²² É freqüente essa distância dos personagens de Machado ante a dança e outros tipos de performance corporal. A sensação de inadequação acomete até mesmo o compositor Pestana que, ao passar ao lado de uma “casa modesta”, onde se dançava uma polca de *sua própria autoria*, “atravessou a rua e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile” (498). Isso não torna a música, claro, menos importante para a compreensão do universo machadiano, todo o contrário. A música como pano de fundo é uma presença ubíqua em Machado, muitas vezes a sua importância simbólica para o escritor reside precisamente na sua condição de *alheia*, no seu caráter de índice de um outro lugar. A música está sempre *presente como signo de uma ausência*, como representação de algo que não está lá. Aqui se deixam desenrolar fios que nos levam ao problema da inscrição do corpo e do sujeito popular no romance de elite brasileiro do século XIX.

José Ramos Tinhorão aponta referências à *polca* em oito obras machadianas, “em crônicas de 1878, 1887 e 1894, nos romances *Ressurreição* (de 1872), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (de 1878) e *Quincas Borba* (de 1889), e em dois contos”.²³ Na

²¹ Machado de Assis, *Esau e Jacó*, Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, pp.69-70; p. 33; pp. 94-5.

²² *Diário do Rio*, 2 de março de 1863. Cit em Lúcia Miguel Pereira, op. cit., p. 105.

²³ José Ramos Tinhorão, *A música popular no romance brasileiro*, São Paulo: Editora 34, 2000, vol. 1, p. 54.

obra madura de Machado há outras referências mais pontuais à polca, não contabilizadas por Tinhorão. E há, naturalmente, todo um outro universo de referências à *valsa*, dança que operou como um dos únicos espaços públicos de “aproximação que a época oferecia a namorados e amantes”.²⁴ A valsa, que em suas origens também foi uma dança campônia, plebéia e rural, adquire no século XIX brasileiro a aura de ícone musical metropolitano. No momento em que Machado a retrata na corte ela já opera como um marcador de classe aristocratizante. Tal percurso – das origens plebéias à aceitação à posterior canonização – foi realizado por linguagens populares tão diversas como o maxixe, o tango argentino, o jazz ou o rock’n’roll.

No caso da valsa, suas origens populares são visíveis na importante diferença que ela introduz em relação às danças anteriores como os minuetos, as *polonaises* ou as quadrilhas. Em contraste com estas, a valsa é uma dança onde os bailarinos se encontram nos braços um do outro, com os rostos a poucos centímetros de distância e os corpos girando abraçados. É o gênero pioneiro na dança enlaçada. Para o século XVIII vienense, houve algo perturbador nessa introdução de posições mais eroticamente sugestivas na dança. Na medida em que a valsa se espalha e ganha popularidade na Europa, ela enfrenta reações não muito diferentes das que provocariam o maxixe e o rock’n’roll um e dois séculos depois, respectivamente. No momento de sua introdução na Inglaterra, em julho de 1816, num baile oferecido pelo príncipe regente, um editorial do *The Times* ainda afirmaria:

Notamos com dor que a dança estrangeira indecente chamada valsa foi introduzida (acreditamos que pela primeira vez) na corte inglesa na última sexta-feira . . . Basta lançar os olhos no voluptuoso entrelaçamento de

²⁴ Tinhorão, op. cit. p..184.

membros e compressão fechada dos corpos em sua dança para ver que ela certamente está bem distante da reserva modesta que até hoje tem sido considerada distintiva das mulheres inglesas. Enquanto essa exibição obscena estava confinada a prostitutas e adúlteras, não a julgamos digna de nota; mas agora que se tenta forçá-la nas classes respeitáveis da sociedade pelos exemplos civis de seus superiores, sentimos que é um dever alertar todos os pais contra a exposição de suas filhas a contágio tão fatal.²⁵

Tal como voltaria a acontecer incontáveis vezes com outros gêneros musicais, é à *pureza da mulher* que os moralismos de plantão recorrem como tesouro a ser preservado ante a chegada da dança bárbara. Isso implica que é na verdade um prazer feminino anunciado na dança que está sendo censurado. Há toda uma dialética entre repressão e liberação do corpo envolvida mesmo na chegada de um gênero posteriormente percebido como inocente e bem-comportado, como é o caso da valsa. “O machete”, conto publicado por Machado em 1878, dirá algo sobre a sedução, o terror e a fascinação da dança e da performance corporal.

A obra de Machado coincide historicamente com a aceitação e canonização da valsa na corte e com a abertura subsquente, limitada mas real, do exercício de um prazer feminino público nos salões de baile da elite. *Esse prazer aparecerá de forma constantemente vigiada na obra de Machado*. Permaneciam, claro, toda sorte de resistências ao gênero, ainda visto como carregado de excessivo erotismo. Na própria Europa, e em data tão tardia como o 1866, a revista inglesa *Belgravia* ainda publicaria um artigo que vociferava:

Nós que vemos, sem a menor descompostura, nossa irmã e nossa esposa agarradas por um estranho e submetida a violentos abraços e rodopios num apartamento de pequenas dimensões – a única desculpa visível para tal tratamento sendo a de que é realizado ao som de música – mal

²⁵ The Waltz History. <http://www.centralhome.com/ballroomcountry/waltz.htm>

podemos perceber o horror que saudou a introdução dessa dança maldita”.²⁶

Ao longo da modernidade a censura à dança tem tomado a forma de uma voz masculina que tenta conter, circunscrever um (temido) prazer feminino. É a partir do orgulho do macho ferido, que até então se considerava dono de um outro corpo, que se processa a reação mais virulenta contra a valsa também. A obra de Machado não deixará de registrar várias versões, mais ou menos camufladas ou explícitas, do papel de socialização erótica que a valsa teve naquele momento. Jogando tanto com a repressão ao corpo como com a sua liberação, a música e a dança adquirem seus plenos sentidos sociais na obra machadiana, sem dúvida, na medida em que abrem possibilidades para a *mulher*.

Introduzida pela família real portuguesa em 1808, solidificada com a presença de compositores como Sigismund Neukomm, o músico austríaco que morou no Rio entre 1816 e 1821, a valsa foi hegemônica na preferência da elite do Rio de Janeiro, especialmente no período em que se interroperam os espetáculos de ópera (de 1830 a 1845).²⁷ Em ritmo ternário (compasso em $\frac{3}{4}$), e possibilitando um enlaçamento dos corpos até então desconhecido, a valsa é tanto um instrumento de socialização como uma via de acesso a uma experiência erótica. Tem seu papel como possibilidade de acesso de muitas mulheres a exercícios de prazer e performance públicos até então impensáveis. Mesmo a dança posteriormente percebida como mais elitizada e restrita não aconteceu sem que algum rearranjo nos costumes e hierarquias sociais também ocorresse. Aqui seguimos os postulados dos Estudos Culturais no trato com fenômenos de caráter complexo: mesmo as práticas culturais aparentemente mais “conformistas” ou

²⁶ The Waltz History. <http://www.centralhome.com/ballroomcountry/waltz.htm>

²⁷ Luiz Heitor, *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

“conservadoras” podem exercer um impacto democratizador, que vai além de suas funções mais imediatas para as classes sociais que a adotam. No caso da valsa, uma prática social restritiva em termos de classe não deixou de ser transformadora em termos de gênero e sexualidade. O romance machadiano é rico em registros dessas transformações, do talento musical cativante de Eugênia, em *Helena*, à obsessão de Flora que, ao piano, “era capaz de não comer um dia inteiro”, em *Esau e Jacó*.

Depois da interrupção de 1830, o reinício da ópera no Rio acontece em 1845 e coincide com a introdução da polca, que teria um impacto significativo na história da música brasileira. Interpretada pela primeira vez no Rio em 3 de julho de 1845, no Teatro São Pedro, pelas duplas de atores Felipe e Carolina Cotton e Da Vecchi e Farina, a polca se espalharia numa febre incrível pelos salões do país. Já em 1846 se constituía uma Sociedade Constante Polca na corte carioca. Em poucos anos a polca substituiria a valsa nas preferências da elite do Rio. Segundo José Ramos Tinhorão, o 2/4 em *allegretto* da polca, com seus movimentos saltitantes, deu vazão a uma sensibilidade social da época – de euforia pela estabilidade política e prosperidade econômica – que era inalcançável pelo movimento mais cadenciado da valsa. Como nota Wisnik, há uma diferença importante entre a polca *strictu sensu* e a polca amaxixada, na medida em que aquela ainda respeita uma “redundância de princípio” (a reiteração sucessiva das balizas acentuais da binaridade) e esta já a defasaria com “esquemas de imparidade internos”.²⁸ O música do batuque e das senzalas estilhaça o cometricidade da polca ao entrar em contato com ela, mas só pôde fazê-lo porque o andamento acelerado daquele gênero tornava possível que ele se oferecesse como matéria-prima para a intervenção contramétrica das práticas musicais negras e mestiças.

²⁸ Wisnik, op. cit., p. 48.

Ocorrem dois processos importantes nas preferências musicais de elite do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX: a relativa queda na relevância social da ópera e o paulatino avanço da polca sobre a valsa.²⁹ Numa crônica de 1876 Machado dá testemunho do que ele percebia como o esgotamento da ópera italiana disponível para consumo no Rio de Janeiro. O espetáculo que se apresentava naquele momento, segundo testemunho de outros, era “fraquinho” e “sofrível”. Nota Machado: “O público fluminense é esse jogador, sem vintém; ficou-lhe o vício musical sem os meios de o satisfazer. Vai à tavolagem, acompanha o destino de uma nota, reconhece que às vezes é falsa, mas troca-a mentalmente por outra que ouviu em 1853”.³⁰ Enquanto que se disseminam na crônica as menções à “decadência” da ópera e do bel canto, a polca consolidava sua hegemonia não só entre as elites, mas também entre amplos setores das classes populares. Ao contrário da valsa, a polca abriria uma linha de comunicação direta com a música popular no Brasil: é na execução “chorada” e “sincopada” das polcas introduzidas vinte anos antes que os “grupos de chorões” começariam a elaborar a linguagem musical brasileira por excelência, o choro, a partir da década de 1860.

A passagem ao ritmo binário da polca 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

²⁹ Há que se entender a queda na relevância social da ópera em termos relativos, como nota Wisnik: “É claro que há uma vida musical de concerto no Brasil do Segundo Império (embora vivendo um interregno entre a geração de Carlos Gomes, de Leopoldo Miguez e a dos jovens Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Francisco Braga), com a apresentação de óperas e a vinda de virtuosos estrangeiros, como Gottschalk, que compôs a famosa *Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro*”. Wisnik, op.cit., p.55.

³⁰ *Obras completas de Machado de Assis*, Vol. 24. São Paulo: Mérito, 1959.

emergência maldita, ao mesmo tempo reprimida e libertadora, do maxixe. Na definição de José Miguel Wisnik aquela transição é um momento em que “o termo ‘maxixe’ vem comendo pelas bordas, e as síncopas, os efeitos rítmicos contramétricos e balançantes, vão se imiscuindo, decantando e se fixando por dentro da própria música”.³¹ 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*. Como ensina José Ramos Tinhorão:

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

³¹ Wisnik, op. cit., 33.

tessitura grave das bandas – conforme o acompanhamento normalmente já cheio de descaídas dos músicos de choro.³²

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 europeia 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”. Tinhorão assinala que 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”.³³ Toma-se a polca europeia 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. Como explica Mieczyslaw Kolinski, resenhando o clássico *Studies in African Music*, de A. M. Jones:

³² José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular brasileira: Da modinha à canção de protesto*. A fórmula consagrada na historiografia da música popular brasileira é a do gênero que surge “acompanhando” a maneira requebrada de dançar, especialmente da polca já abrasileirada. Do ponto de vista etnomusicológico, há que se questionar, claro, a naturalidade com que se diz que uma determinada necessidade dramática leva necessariamente a um determinado padrão rítmico na música. Carlos Sandroni desenvolve uma crítica bem interessante a essa idéia em *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

³³ Tinhorão, op. cit., p. 55.

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4., as unidades de tempo são as semimínimas, que, dividindo-se sempre por dois, serão equivalentes a *duas* colcheias ou *quatro* semicolcheias etc. (Os casos em que semimínimas são divididas de modo ternário constituem exceções à regra, são chamados de “quíalteras” e exigem sinalização especial.) Por outro lado, nos compassos compostos, como o 6/8 ou o 9/8, as unidades de tempo são ternárias e são representadas por semimínimas pontuadas (divididas portanto em *três* colcheias). Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas e três pulsações, como semimínimas e semimínimas pontuadas. É precisamente essa mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana.³⁴

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”.³⁵ Como explica Carlos Sandroni, 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: “tal sistema [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”.³⁶ Em Machado, o movimento corporal que acompanha

³⁴ Citado em Sandroni, op. cit., p. 24.

³⁵ Mário de Andrade, *A melodia do boi e outras peças*. São Paulo: Martins, 1987, p. 409.

³⁶ Sandroni, op. cit., p.26.

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. Em contos como “O machete” e “Um homem célebre” a proximidade a esse universo será decisiva para o sentido; também nesses textos a marca do popular será oblíqua, não totalmente visível ou percebida como irregular ou perturbadora. 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. Apesar de que a cultura musical retratada prioritariamente por Machado se circunscreve aos salões, ele não deixará de registrar, em contos como “O machete” e “Um homem célebre”, a migração, o movimento dessa música em direção a espaços situados além dos horizontes do salão burguês: as práticas populares das ruas, no caso d’ “O machete”, e os primórdios da indústria cultural, como n’ “Um homem célebre”.

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”,³⁷ e nutrindo-se do entusiasmo pelo baile gerado a

³⁷ Tinhorão, op. cit., p. 56

partir da polca. Tinhorão indica que ‘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’.³⁸ 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”.³⁹ O gênero chegaria à Europa em 1905, através do

³⁸ Tinhorão, op. cit., p. 59.

³⁹ Kim D Butler, *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition São Paulo and Salvador*, New Brunswick: Rutgers UP, 1998, pag. 180-1.

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 “a chegada dos fox-trot e charleston”.⁴⁰

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 o 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.

Machado machete: 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. 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

⁴⁰ Tinhorão, op. cit., p. 61.

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. 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.

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”.⁴¹ 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

⁴¹ Conforme o *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

schottish, a quadrilha, a mazurca”,⁴² um instrumento como o machete já configura um deslocamento notável e dá testemunho da emergência e consolidação de outras práticas culturais. O habitat natural do machete não é mais a recepção e a execução dos gêneros europeus na performance de salão, 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

⁴² Ricardo Cravo Albin, *O livro de ouro da MPB: A história da nossa música popular de sua origem até hoje*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 38.

Inácio de “O machete” terá que viver a cisão entre esses termos no interior de um *triângulo*. Ao final, a tentação do adultério será 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. Onde ele queria coqueiro, ela era revólver. 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. Passa, obviamente, 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 dos salões. 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:

ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era na verdade grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a gradação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o de menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo (861).

A forma como Inácio introduz o machetista tem, por certo, um tom de etnógrafo curioso pesquisando o selvagem dócil. A performance de Barbosa, no entanto, é a do *mau selvagem*, aquele que não se adequa ao lugar que lhe reservara a antropologia. Como notou José Miguel Wisnik, “o contraste é completo entre o show de exterioridade do virtuosístico e esperto tocador de cavaquinho e o aspecto sóbrio e concentrado do praticante de violoncelo, alheio a qualquer apelo exibicionista e todo voltado à essencialidade da música, para transcender o ofício em arte”.⁴³

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; os saraus eram 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

⁴³ Wisnik, op. cit., p. 24.

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 na 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”.⁴⁴ 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

⁴⁴ Wisnik, op. cit., p.25.

cornos, 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 mulherouve “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 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 clichê, 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 no gênero 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 e não no sentido adquirido posteriormente, de “exacerbação do sentimental”. *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.⁴⁵ 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 (culminando na impossibilidade de impedir o desastre implícito e enraizado nas estruturas sociais que estão mais além do controle do personagem), 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”.⁴⁶ O “resgate da mulher” sempre virtuosa e salva pelo herói – clichê 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”⁴⁷ nessas

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia no Espírito da Música*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães, 1978.

⁴⁶ Robert G. Allen, *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991, p. 82.

⁴⁷ Peter Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale U P, 1995, p. 227

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, nos 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 sua ausência 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”⁴⁸, 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 – mais relevantes que um ou outro traço de preconceito ante a cultura popular que inevitavelmente encontraremos no narrador – seriam as seguintes: 1) Inácio reproduz

⁴⁸ Wisnik, op. cit., p. 25.

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 de alguma forma é umas das responsáveis pela diminuição do espaço social do violoncelo de Inácio.

A relação entre as diferentes esferas culturais é, então, 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 seu 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, mas tranqüilo e reconciliado com isso), é levado pelas circunstâncias a desejar ser um Barbosa, a reconhecer o vazio do ideal com o qual ele se satisfazia enquanto 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 (sua “inautenticidade”) 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”.⁴⁹

⁴⁹ Wisnik, op. cit., p.83.

Se nos ativéssemos 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” na medida em que representa 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 era o instrumento que 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 no Brasil. 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 no Brasil. 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 seriam dois momentos marcantes dessa absorção.

A obra de Machado de Assis, que foi com frequência 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.

New Orleans / Belo Horizonte, maio-dezembro de 2005.