

# Machado musical: paráfrases de uma duplicidade cultural e histórica

Alberto Andrés Heller

Ensaio escrito em 2005 por ocasião do curso *O duplo nos contos de Machado de Assis*, ministrado pelo Prof. Dr. João Ernesto Weber no curso de Pós-Graduação em Teoria Literária - UFSC

Dizia Italo Calvino que os clássicos não são lidos, mas *relidos*; e não importa quantas vezes se leia, cada releitura revela novos aspectos, novos níveis, novos mundos. O insuspeitado assoma-se constantemente, nenhuma análise o esgota – ao contrário, cada olhar sobre o clássico parece multiplicar suas possibilidades. É essa riqueza, afinal, que faz de um clássico um clássico, e é nessa categoria que se encontra, sem dúvida alguma, a obra de Machado de Assis.

Nessa obra, os contos (cerca de duzentos) ocupam uma posição privilegiada, abrangendo quase toda a vida do escritor (os primeiros datam de 1858, quando Machado contava com apenas dezenove anos, os últimos datam de 1907, ano que precede o de sua morte). Dos inúmeros temas que neles surgem, abordaremos aqui o da música, onde se destacam os contos **O machete** (publicado no *Jornal das Famílias* em março de 1878), **Cantiga de esponsais** (publicado em *A Estação* a 15 de maio de 1883 e que integra, mais tarde – 1884 - *Histórias sem data*) e **Um homem célebre** (publicado na *Gazeta de Notícias* em 29 de junho de 1888, integrando mais tarde – 1895 – *Várias histórias*).

**O machete** (outro nome dado ao cavaquinho) conta a história de Inácio Ramos, amante da música desde cedo, quando aprendera a tocar rabeca. Até certo dia quando vem ao Rio de Janeiro um velho alemão que arrebatava o público tocando violoncelo. “Daquele dia em diante, o violoncelo foi o sonho do artista fluminense. Aproveitando a passagem do artista germânico, Inácio recebeu dele algumas lições, que mais tarde aproveitou quando, mediante economias de longo tempo, conseguiu possuir o sonhado instrumento”. “Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. A rabeca, que ele ainda amava como o primeiro veículo de seus sentimentos de artista, não lhe inspirava mais o entusiasmo antigo. Passara a ser um

simples meio de vida; não a tocava com a alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas seu ofício”. Tocava-o sempre só ou em ocasiões muito íntimas, como para sua mãe. Passa o tempo, a velha adocece e morre. No dia seguinte ele escreve sua primeira composição musical, mas não a mostra a ninguém, até dois anos depois, quando, já casado, sua mulher Carlotinha, filha de um negociante de pequena escala, lhe pede que toque. Toca sua composição e, ao seu término (vinte minutos depois), tomba abalado com a recordação, enquanto Carlotinha exclama lindo! lindo!

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

Mais tarde Carlota engravida e Inácio afirma que, “se for menino, aprenderá violoncelo; se for menina, aprenderá harpa”, pois “são os únicos instrumentos capazes de traduzir as impressões mais sublimes do espírito”. Nasce um menino e Inácio compõe uma nova música em sua homenagem. A pedidos da mulher, executa-a (a contragosto) algumas vezes em público. Certo dia, dois transeuntes irrompem na casa aplaudindo, atraídos pelo som do violoncelo. Um se chamava Amaral, outro Barbosa, ambos estudantes de direito em férias. Fazem amizade, e mais tarde vem à tona que Barbosa toca machete. Pedem-lhe então que toque; “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 menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo”. Graças especialmente ao entusiasmo de Carlotinha, a música de Barbosa passa a fazer fama no bairro. Faz-se um concerto só com machete, ao que Amaral diz a Inácio: “Não te lastimes, meu divino artista,

e ajuda-me no sucesso do machete”. Passou-se a fazer dois serões semanais, onde ambos tocavam, destacando-se sempre o sucesso do machete.

Notando uma crescente preocupação e tristeza em Inácio, Amaral interroga o amigo, até que este confessa: “O que tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!”. Os serões vão amiudando, a melancolia de Inácio crescendo. Os amigos hospedam-se por uma semana na casa de Inácio e Carlota e depois partem. Nas férias seguintes Amaral aparece para visitar o amigo e é recebido por uma preta, que ao ser interpelada pelos donos da casa desaba a chorar. Confuso, Amaral entra e vê Inácio tocando violoncelo com um menino de poucos meses brincando aos seus pés. Se abraçam, mas Amaral percebe que há algo errado. “Que tens?” “Nada, respondeu Inácio”.

“E ergueu-se e tocou de novo o violoncelo. Não acabou porém; no meio de uma arcada, interrompeu a música, e disse a Amaral:

- É bonito, não?

- Sublime! Respondeu o outro.

- Não; machete é melhor.

E deixou o violoncelo, e correu a abraçar o filho.

- Sim, meu filho, exclamava ele, hás de aprender machete; machete é muito melhor.

- Mas que há? articulou o estudante.

- Oh! nada, disse Inácio, *ela* foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor.

A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu”.

O conto *O machete* expõe uma problemática muito peculiar à cultura brasileira: a relação entre a música popular e a música erudita, problemática que se estende da literatura à música bem como a todas as artes. Essa problemática remonta à colonização: junto à música clássica trazida pelos portugueses, vieram também suas canções, encontrando-se depois estas com os cantos indígenas e negros. Das canções lusitanas, muitas remontavam à época de formação dos primeiros burgos medievais, do século XII ao XIV, conhecidas por

romances, xácaras, coplas e serranilhas. Além desses tipos de música, poderiam ser citados (já como criações diretamente ligadas à cultura “superior” da elite dos colonizadores) o cantochão das missas e do hinário religioso católico (as salmódias cantadas em contraponto) e os toques e fanfarras militares<sup>1</sup>.

Tal alusão a uma cultura musical “superior” e uma “inferior” é, portanto, anterior à colonização. Ao longo da Idade Média configurou-se como música “superior” a música sacra, uma música que tinha por finalidade ‘apaziguar os espíritos’ e conduzir seus ouvintes à paz de Deus (uma música ‘da alma’). O canto gregoriano, por exemplo, não apresenta tensões nem dramas: constitui-se de uma linha suave e uniforme, sem dissonâncias, sem instrumentos - somente o instrumento a nós dado por Deus: a voz -, onde a emissão vocal é sustentada e arredondada. O oposto, portanto, da música para dança, cuja característica fundamental é o ritmo forte que incita o movimento do corpo, ritmo imposto por instrumentos de percussão acompanhados (ou não) por instrumentos de corda e de sopro. Em termos simbólicos, poderíamos dizer que a dança se liga aos pés e à terra, enquanto o canto sacro se liga à voz e ao céu (alusão assim dupla implícita no termo ‘superior’). A música superior conduziria a um “esquecimento” do corpo e da carne em prol do espírito. A música secular, “popular”, tenderia, de forma geral, ao sensual: o corpo, o gesto, o movimento, a dança.

Apesar do simplismo e contradição óbvios em tais diferenciações, estas se impuseram (pelo menos no nível da linguagem comum), mesmo que não com os termos ‘superior’ e ‘inferior’. A música dita ‘clássica’ (ou ‘erudita’) começa já no século XVII a se desvencilhar do ambiente sacro, resguardando porém diferenças em relação à música dita ‘popular’. A caracterização dá-se, entre outros aspectos, pelo ambiente e pela situação: surge a sala de concertos, juntamente com a idéia de um público compenetrado, imóvel e silencioso (inimaginável – dentro de uma determinada tradição cultural - que durante uma sinfonia alguém da platéia se levante e comece a dançar).

---

<sup>1</sup> TINHORÃO: *Pequena história da música popular*, 1988, p.6.

No conto de Machado, Barbosa toca o cavaquinho “com os nervos”: inclina-se sobre o instrumento, retesa o corpo, pende a cabeça ora a um lado, ora a outro, alça a perna, sorri, derrete ou fecha os olhos – enfim, toca ‘com o corpo’, faz da música uma realidade visível e palpável (“ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais; quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo”). E Inácio, quando descobre o violoncelo, passa a tocar rabeca não mais “com a alma”, mas “com as mãos”; o violoncelo, assim, dispensa as mãos, dispensa o corpo: torna-se o próprio espírito, Arte. Já a rabeca “não é sua arte, mas seu ofício”. Seria interessante tecer uma relação com a idéia oriunda dos primórdios da psicanálise de que ‘o ego quer *poder*, o corpo quer *prazer*’. O prazer que Inácio encontra na música está ligado a uma idéia, a um valor, e ele, ao perder Carlota para Barbosa, não titubeia em declarar que o machete é melhor, “muito melhor”. Para Barbosa, a música não é um ideal: é simplesmente um deleite, uma fruição, que ele tem ‘com o corpo inteiro’. Inácio não quer uma música ‘do corpo’, quer uma música ‘da alma’; por isso, quando Carlota aplaude entusiasmada sua execução ao violoncelo, ele fica desnordeado, pois esperava dela a mesma relação quase religiosa que ele tinha para com a música e para com o instrumento. Quanto mais adequadas não seriam duas lágrimas (duas que fossem) ao invés de aplausos!

Quanto à paixão pelo violoncelo, esta lhe chega por meio de um “velho alemão”, ao passo que a música de Barbosa é “uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião”. A (velha) tradição européia confrontada com a cultura das ruas do Rio de Janeiro. A decisão de Inácio em relação ao instrumento de seu futuro filho (“se for menino, aprenderá violoncelo; se for menina, aprenderá harpa” pois “são os únicos instrumentos capazes de traduzir as impressões mais sublimes do espírito”) deixa implícita uma outra decisão: o filho (ou a filha) não pertencerá ‘às ruas’, ou seja, pertencerá a uma elite cultural. Quanto maior não terá sido sua decepção ao perder a mulher logo para o machete!

Essas questões se desdobram nos outros dois contos citados. Em **Cantiga de esponsais** o protagonista é Romão Pires, conhecido como mestre Romão. Homem de uns sessenta anos, cabeça branca, bom músico e bom homem, ar circunspecto, olhos no chão, riso triste e passo demorado. Ao início do conto ele está a reger “com alma e devoção” uma missa cantada numa festa na Igreja do Carmo em 1813. A missa não foi composta por ele,

mas por José Maurício; mesmo assim, “rege-a com o mesmo amor que empregaria se a missa fosse sua”. Finda a festa, volta para casa, onde reside com um preto velho, “pai José, que é sua verdadeira mãe”. Na casa há um cravo e várias partituras, mas nenhuma de sua autoria. “Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor”. Romão tinha a vocação da música, mas não a conseguia exprimir e pôr no papel nem traduzir o que sentia. “Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão”. Mas sonhava em terminar, ao menos, um canto esponsalcio começado três dias depois de casado, em 1779. Tentara diversas vezes ao longo do casamento concluí-lo (“vinte vezes”<sup>2</sup>), e mesmo depois que ela morrera, mas sem sucesso.

Chegado da festa, mestre Romão queixa-se ao pai José que não se sente bem e o manda à botica. Mas sua situação não melhora nem com o passar dos dias, antes se agrava. Finalmente vem o médico, que o manda não pensar em músicas. E eis que Romão lembra da composição inacabada e resolve retomá-la. “- Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...”

O princípio do canto rematava num certo *lá*, nota derradeiramente escrita. Repetia-o várias vezes, sem conseguir ir adiante. Quando eis que vê pela janela, então, “dois casadinhos de oito dias” namorando. “- Aqueles chegam, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar”. Mas não conseguia sair do *lá*. Até que, “desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça e à noite expirou”.

Aqui não se trata tanto do conflito entre música popular e música erudita, mas de uma impossibilidade, uma impotência criativa. Mestre Romão (o nome Romão surge quase como um anagrama do Ramos do conto anterior – e, interessante observar, simbolicamente a romã está ligada à idéia de continuidade, tema presente no texto) não se contenta em ser

---

<sup>2</sup> Cf. primeira composição de Inácio Ramos, que tinha vinte minutos de duração.

intérprete, quer ser lembrado como compositor; sua preocupação não é com o público atual, mas com o futuro: quer pertencer à história, ao rol dos imortais. Apesar de Machado não fazer referência direta aos compositores da tradição européia, a simples citação do padre José Maurício já é um forte indicativo de um eruditismo classicista. Já a relação entre mestre Romão e o negro pai José, “que é sua verdadeira mãe”, estabelece um contraponto à cultura européia, e poderia nos levar a indagar se a dificuldade de criação de Romão, que não tem nada a ver com ‘falta de inspiração’, não se deve a um dilema cultural, à falta de uma forma apropriada para sua expressão. Ser um compositor à época significava: ajustar-se à tradição da música clássica, sua linguagem, suas formas. O termo ‘compositor’ adquiriria um peso bastante diverso (pelo menos de acordo com a concepção de uso comum da época) quando relacionado àquele que compõe modinhas, choros, polcas, lundus ou qualquer outro gênero da música popular.

A música só vai é ‘liberada’ quando ele desiste da idéia de compor, quando rasga a partitura (uma das características – mesmo que não a mais importante - que diferencia a música clássica da popular é a questão da notação, da escrita “imortalizada” na partitura). No momento em que a moça começa a “cantarolar à toa”, “inconscientemente”, a melodia passa a ser, usando um termo de Machado exposto n’*O machete*, “das ruas”. Sem o peso da tradição e da erudição, a nota *lá* finalmente encadeia-se e leva a sonhada frase musical a um acabamento, a uma forma que mestre Romão procurara “durante anos sem achar nunca”. Profundamente eloqüente o fato de ele tê-la ouvido “com tristeza”; afinal, a concretização da música significava um abrir mão de toda uma ideologia, de todo um sistema, abrir mão da sonhada partitura que o faria perdurar para a posteridade. O efêmero da melodia nos lábios da moça, no último parágrafo do conto, opõe-se diametralmente à missa cantada do primeiro parágrafo: o cantar (na igreja) se transforma em cantarolar (ao ar livre).

O terceiro conto que abordamos aqui é **Um homem célebre**, onde se conta a história do prestigiado compositor de polcas Pestana, conto que, de certa forma, reúne os outros dois, e onde melhor se percebe a dicotomia cultural brasileira.

Em meio a um sarau no ano de 1875, Pestana é incitado a sentar-se ao piano e tocar seu último sucesso, a polca *Não bula comigo, nhônhô*. Acede, a contragosto, e “derrama-se pela sala uma alegria nova”, os pares dançando e saracoteando a polca da moda. “Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna”. Aborrecido com a admiração e os muitos elogios, alega dor de cabeça e sai rua afora, onde ouve, com crescente desgosto, sua música sendo tocada em diversos locais e por diferentes instrumentos. Finalmente chega à sua casa, onde se refugia na sala dos fundos; “Pestana sorriu e cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai de Pestana”. “Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarrosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann”, ali colocados “como santos de uma igreja”. “O piano era o altar: o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven”. Após tocar durante por horas esses autores clássicos, senta-se à janela e se põe a pensar: “por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais”? Surgia, às vezes, uma idéia; mas quando corria ao piano para traduzi-la em sons, a idéia esvaía-se. Naquele dia tentara compor, em vão, durante horas: a inspiração não viera. Resolve sair de casa, ao que aparece seu empregado (novamente um negro) e lhe diz estar chovendo. Acometido de súbita inspiração, volta ao piano e compõe uma buliçosa polca. Dois dias depois leva-a ao seu editor com o título *Pingos de sol*, ao que este sugere mudar para *Candongas não fazem festa*. Ao perguntar o que queria dizer o título, o editor responde: “não quer dizer nada, mas populariza-se logo”. Compôs mais tarde outra polca, à qual o editor batizou *Senhora dona, guarde o seu balaio*. O sucesso de ambas foi imediato, deixando-o muito feliz, felicidade essa porém que se esvaiu logo, voltando-lhe as náuseas de si mesmo e o ódio a quem quer que lhe pedisse a nova polca da moda. Retomou esforços para compor alguma coisa “ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann”. Passaram-se os anos, e todos os seus esforços continuavam a transformar-se somente em polcas, situação que perdura até que se casa, mesmo depois.

Sinhazinha Mota, admiradora de Pestana desde o sarau do começo da história, pergunta ao editor sobre a futura esposa de seu ídolo, descobrindo tratar-se de uma viúva de



vinte e sete anos chamada Maria, cantora e que, segundo o editor, possuía uma “rara prenda”: era tísica. Pestana recebeu-a como “esposa espiritual”, achando que agora sim, produziria “uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas”. Para comemorar o consórcio, compõe um noturno, *Ave, Maria*. Para fazer-lhe surpresa, trabalha às escondidas, até que, num domingo, toca-a na presença dela, sem porém revelar o autor. De repente pára e interroga-a com os olhos. “- Acaba, disse Maria; não é Chopin?” Pestana empalidece, e só então percebe que fora vítima da memória, “velha cidade de traições”. Sai de casa “alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação”.

Poucos dias depois, acorda sentindo nos dedos um frêmito conhecido; abre o piano e extrai uma polca, fazendo-a publicar depois sob um pseudônimo. “Maria não soube nada; ia tossindo e morrendo, até que expirou, uma noite, nos braços do marido, apavorado e desesperado”. Enterrada a mulher, sua única preocupação foi começar a escrever um *Requiem*, que o faria executar no primeiro aniversário de morte de Maria. Para isso releu e estudou o *Requiem* de Mozart. Passaram-se os doze meses, e nada de concluir a obra. Certo dia surge-lhe o editor, reclamando terem se passado dois anos sem nenhuma nova polca, e oferecendo um contrato para vinte (novamente vinte) polcas a serem escritas nos próximos doze meses, com possibilidade de renovação, sendo a primeira para já, uma obra de ocasião relacionada à política e que deveria chamar-se *Bravos à eleição direta*. Passam-se os anos, ele conquista definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas, honra que recebe com indiferença e certo fastio. Os conservadores sobem ao poder, e aparece o editor pedindo uma nova composição para essa ala política, sem saber que Pestana se encontra enfermo. Pestana lhe diz: “- Como é provável que eu morra por estes dias, faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais”. “Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo”.

*O homem célebre* mostra, assim (de forma quase tragicômica), as delicadas relações entre o popular e o erudito no Brasil. O sucesso significa para Pestana um fracasso íntimo, um abrir mão de seus ‘altos ideais’ eruditos em prol de uma música à qual não valoriza, numa mentalidade de colônia que supervaloriza o que vem ‘de fora’ e subestima o que lhe é

mais próprio. Se Inácio Ramos, com formação erudita, quer depois passar ao popular, Pestana, completamente estabelecido no popular, quer passar ao erudito. Em ambos há uma idealização do erudito e um certo desdém para com o popular (o ‘mundano’, o ‘fácil’). O sucesso do popular, inacessível a Inácio, o desconcerta e o atrai; o sucesso popular, inevitável a Pestana, o envergonha e o nauseia, sem deixar de atraí-lo. Já a incapacidade de compor formas eruditas (européias) aproxima Pestana do mestre Romão. A fusão, ou seja, o ‘erudito brasileiro’, está ainda à época em formação, e ambos não enxergam essa possibilidade, vêem-se apenas ante uma encruzilhada, obrigados a decidir ou desistir.

Nas palavras de José Miguel Wisnik, em seu excelente ensaio *Machado Maxixe: o caso Pestana*, Machado faz

uma curiosa e penetrante análise da vida musical brasileira em fins do século XIX, armando uma equação nada simples, em cujas incógnitas desenham-se precocemente linhas do destino da música popular urbana no Brasil, para dizer pouco. Porque, entre outras coisas, em que se inclui a sinalização sibilina da transformação histórica da polca em maxixe, que então se dava, Machado acaba – se não revelando -, resvalando em algo que nunca disse de si mesmo, em lugar nenhum: a condição do mulato (WISNIK, 2003, p.18).

Representante maior da miscigenação de culturas e raças no Brasil, o mulato desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da música brasileira. Basta recordar que, na época final da escravatura, uma das profissões mais procuradas por negros e mulatos era a de músico, onde maiores chances havia de aceitação e de rendas. Um dos maiores compositores do Brasil império foi, a título de exemplo, o mulato José Maurício Nunes Garcia (padre José Maurício), 1767-1830 (citado por Machado em *Cantiga de esponsais*), autor de um vasto repertório erudito, praticamente todo ele sacro, com um estilo muito próximo ao classicismo europeu (Haydn, Mozart, Beethoven, Weber). Na música popular a influência negra se faz, como se sabe, muito mais marcante.

Quanto à polca, calcula-se que o gênero tenha sido introduzido no Brasil entre os anos de 1846 e 1848, quando foi dançada, por ocasião do carnaval, pela atriz Clara del Mastro, desencadeando uma verdadeira febre. Com seu ritmo binário (2/4) em andamento *allegretto* ou *allegro* (moderadamente rápido ou rápido), a polca foi se caracterizando na dança por seu puladinho sobre as pontas dos pés; “era o movimento do avanço do pé

esquerdo, estacando obliquamente para a esquerda, o pé direito avançando até ele, que logo desliza outra vez para adiante, permitindo ao dançarino de polca levantar o pé direito, antes de recomeçar a série de três passos novamente com o pé esquerdo” (José Ramos Tinhorão: *Pequena história da música popular*, 1988, p.60). Lentamente, a dança de salão vai se misturando com as danças dos escravos:

Tão presos ainda ao ritmo dos batuques que os negros cultivariam ali, em terrenos baldios, ao lado dos lundus dançados com umbigadas por mestiços e brancos, a gente da Cidade Nova seria levada a adaptar o miudinho dos sapateados daquelas danças de roda à rígida marcação dos três passos básicos da polca. Ora, esse sapateado, acompanhado de negaças, de tiradas de corpo para o lado, e de volteios com os braços erguidos, ajudava – no caso das mulheres – a acentuar o tremor de quadris que se estendia por alguns segundos, como uma espécie de provocação de fêmea, e de repente se desarmava num movimento mais amplo de requebrado (TINHORÃO: Op. cit., p.63).

A descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta e violão, iria fazer nascer, após vinte anos de progressiva amoldagem, a novidade do *maxixe*.

O maxixe, cujo nome associa-se originariamente ao legume barato, ao resto e ao lixo, é contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar. Embora difundido oral e teatralmente, o gênero musical permanece literalmente impublicável até 1897, data da primeira partitura impressa sob esse nome, passando a ser reconhecido e publicamente adotado a partir da primeira década do século XX. Machado escreve seus textos justamente no interregno em que a utilização do termo “polca” mantém-se como denominação geral e abrangente do fenômeno, matizado muitas vezes em polca-lundu, polca-chula, polca-cateretê, polca brasileira ou “polca de estilo brasileiro”, enquanto 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 (WISNIK: Op. cit., p.26).

Também Tinhorão assinala a não utilização do termo maxixe’ por Machado, uma vez que este o considerava “grosseiro”:

O escritor Machado de Assis, tão pródigo de cenas de danças em seus romances, contos e crônicas (como se viu por suas várias referências às polcas), refletia, aliás, o seu horror de colaborador do *Jornal das Famílias* ao termo grosseiro, não se referindo ao maxixe uma única vez em toda a sua obra. E, no entanto, por curiosa coincidência, é enquanto Machado de Assis completa a sua primeira fase literária publicando contos no *Jornal das Famílias*, de 1864 a 1878, que o maxixe também se forma e surge, decisivamente, como uma legítima criação de uma cultura popular – que o escritor sempre ignorou (TINHORÃO, Op. cit., p.66).

Improvável que tenha ignorado – nisso discordamos de Tinhorão (poucos homens tiveram maior consciência de seu tempo quanto Machado) -; é provável que sua escolha pelo termo ‘polca’ ao invés de ‘maxixe’ tenha, além da questão do termo ainda ser uma novidade, sua razão de ser no sentido de uma crítica ou, no mínimo, de apontar para uma fissura cultural e ideológica no Brasil. Para Wisnik, Machado identificou uma fratura operante no meio cultural brasileiro entre o repertório da música erudita e a emergência de um fenômeno novo, uma música popular urbana que desponta para a repercussão de massas, a identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria. O aparente “abismo” entre a cultura escrita e a não-escrita encontra-se, nos termos do conto, entre “a arte e o passatempo”, onde somente a Arte pode ser levada a sério (razão da irônica inicial maiúscula).

São, porém, exatamente essas contradições (que dilaceram Inácio Ramos e Pestana) que

dão vida à prosa machadiana, que transita com certa desenvoltura entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões (GLEDSON: *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*, 2004, p.52).

E não será esse transitar entre culturas a marca maior da brasilidade? O que é, afinal, ser brasileiro? O que é a cultura brasileira, senão amálgama, inter-relação, fusão, sincretismo, integração, paradoxo, contradição?

É certo que os impasses sofridos por Inácio Ramos, mestre Romão e Pestana não são exclusivamente brasileiros; a estagnação criativa decorrente da idolatria aos ícones de uma tradição, por exemplo, pode se dar igualmente num europeu, eventualmente até com maior intensidade. Nos contos de Machado, porém, esses ídolos aparecem quase que de forma alienante, alienada e alienadora: buscar por eles pode levar à loucura ou mesmo à morte, enquanto a felicidade fica do lado do tocador de machete, ou mesmo do lado dos lábios que cantarolam inconscientemente. O que não quer dizer, absolutamente, que haja uma proposta estética nem ética por parte de Machado! Ele apenas se diverte com as ironias da vida e do destino, que convidam às vezes às brincadeiras e aos finais de moral perversa ou duvidosa. Claro que surgem alternativas menos drásticas que a loucura ou a morte, como

no sentido de não levar as coisas demasiadamente a sério, tratando-as com um desrespeito bem-humorado ou sarcástico.

Elementos como a ironia, a brincadeira e o humor estão presentes na literatura e na música brasileira de forma inegável, especialmente numa dança como a polca/maxixe, com sua malícia inocente, galhofeira e à vezes pomposa – veja-se os títulos engraçadíssimos e piegas das polcas de Pestana (ou melhor, do seu editor): *Não bula comigo, nhônhô, Candongas não fazem festa, Senhora dona, guarde o seu balaio, Pingos de sol*, ainda mais postas em contraste com um *Requiem*.

A dialética entre o erudito e o popular, entre a cultura “superior” e “inferior”, entre a música escrita e a não-escrita, entre a tradição europeia e o Brasil emergente aparece, de forma impagável, no detalhe de um dos quadros na galeria de Pestana retratar um padre, seu suposto pai (!). Esse padre lhe ensinara latim e música, e deixara de herança a casa velha na qual vivia (não estaremos todos ainda vivendo nessa casa velha?). As tradições da música erudita europeia provêm da Igreja, nada mais justo, portanto, que fosse um padre a repassar a Pestana essa tradição. Claro que esse padre não era exatamente o que se chamaria de um padre “tradicional”; “compusera alguns motetes o padre, era doido por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que não se ocupa a minha história, como ides ver”. Há aqui a transgressão (pressuposta) do desrespeito ao celibato, e a transgressão (assumida) de sua paixão também pela música profana. Mesclam-se aqui elementos biológicos e históricos, genéticos e culturais. Determinar fronteiras? Impossível. Saber onde termina a tradição e começa o novo, onde finda o europeu e começa o brasileiro, saber o que é fruto da erudição, o que é fruto da cultura popular – impossível. Possível, porém, é divertir-se e aprender com e na duplicidade, cultural e histórica, à qual nos remetem os contos de Machado.

## **BIBLIOGRAFIA**

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ASSIS, Machado. **Contos: uma antologia**. Seleção, introdução e notas por John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- COUTINHO, Afrânio. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- GLEDSON, John. **Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo**. In *Machado de Assis: Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: o caso Pestana**. In: *Teresa – Revista de Literatura 4/5 Brasileira*. São Paulo: USP / Ed. 34, 2003.