



BEM COM OS HOMENS E MAL CONSIGO MESMO:
O CLÁSSICO E O POPULAR EM FRAGMENTOS LITERÁRIOS
DE MACHADO DE ASSIS

Antonio Herci FERREIRA JÚNIOR¹
Edson LEITE²

RESUMO: Este ensaio interpreta um tema recorrente e fundamental na obra de Machado de Assis: a partição da música em dois grandes estilos — o popular e o erudito — onde o autor antecipa uma arte voltada para o consumo e dá à expressão “popular” um sentido surpreendentemente contemporâneo de “ter popularidade”, em contraste com o termo “erudito” que denota uma posição melancólica e impotente frente às mudanças que se aproximam com a chegada da modernidade. São utilizados como escopo e objeto de análise os contos onde a música tem um papel central no enredo e os personagens são movidos pelo drama da contraposição entre esses dois estilos musicais citados.

PALAVRAS-CHAVE: Erudito. Popular. Consumo. Modernidade. Popularidade.

AT PEACE WITH THE WORLD, BUT NOT WITH HIMSELF³
THE CLASSICAL AND POPULAR IN LITERARY FRAGMENTS OF MACHADO DE ASSIS

ABSTRACT: This essay interprets a fundamental and frequent subject on Machado de Assis’ writing work: the disjoint of music in two different styles, the classical and the popular. The author envisages an art centralized on the consumption and uses the expression “popular” in an astonishing contemporary meaning of “full of popularity”, which is the opposite to the term of “erudite” – connected to the classical music – that presents a melancholic and powerless position through the changes of modernity. The scope and object of analysis are the tails in which the music has a central role in the story and the characters are impelled by the drama of contraposition between these two music styles.

1 Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP; Mestre e Doutorando em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: <antonio.ferreira@usp.br>.

2 Professor Doutor Titular do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e do Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo. Endereço eletrônico: <edsonleite@usp.br>.

3 Baseado em trabalho de tradução de *Ian Alexander* apresentado à UFRGS (ALEXANDER; GARCIA; ALLE, 2011).

KEYWORDS: Classical music. Popular music. Consumption. Modernity. Popularity.

Quero entranhar-me no mundo da reflexão e do estudo, mas o meu coração, solteiro talvez, talvez viúvo, pede-me versos ou imaginações. Triste alternativa, que para nenhuma resolução me guia! Este estado, tão comum nos que realmente se dividem entre sentir e pensar, é uma dor d'alma, é uma agonia do espírito.

(Machado de Assis)

DANDO O TOM

Uma das mais recorrentes ideias quando se fala em música no Brasil é a partição em dois grandes universos de compreensão, apreciação ou axiologia: o *clássico* e o *popular*.

Tema que, em *Machado de Assis* (1839-1908) é recorrente e fundamental. Recorrente pois aparece em primeiro plano na discussão sobre a música, por exemplo nas diversas obras aqui interpretadas (ASSIS, 1994a, 1994b, 1994c, 1994d, 1994e, 1994f); fundamental pela forma de abordagem direta e franca de um assunto que vai se tornar central na estética do século XX: a mudança de registro da arte para a esfera do consumo.

Machado tece uma crítica irônica e constante aos saudosistas ou conservadores dos *valores clássicos*, exalta algumas características do novo *gênero* ao mesmo tempo em que atesta a perda de certos valores de erudição ou bom gosto em função de algo mais voraz: a popularidade.

CLÁSSICO E POPULAR

Do primeiro universo⁴ — *clássico* — fariam parte, mas de forma difusa e difícil de precisar, a música que pode ser incluída em uma tradição modelar, geralmente considerada a

4 Cf. por exemplo: BERNARDES, 2001; CARVALHO, 2011; NAPOLITANO, 2002; TRAVASSOS, 2000. Ressalte-se, entretanto, que foge aos nossos objetivos a crítica historiográfica propriamente dita: esse universo ora citado de leitura contém obras de variados sentidos e interpretações, alguns em franca discordância com o autor do presente ensaio.



partir de sua história registrada em partituras ou tratados e intrinsecamente ligada a academias, conservatórios ou ordens, mantenedores de uma tradição de teoria musical, método de ensino e técnicas de combinações ou execuções instrumentais e que, durante séculos, vêm sendo passados de escola em escola na tradição ocidental ou, como preferem alguns, europeia.

O gênero *popular*, muitas vezes incluída aí a música folclórica ou mesmo a música ritual ou tribal, por seu lado, seria considerado mais espontâneo e produzido de maneira mais informal, cuja transmissão estaria mais guardada pela tradição verbal e ensinamento prático ou artesanal, fundada no costume de um povo ou comunidade. Não teria uma tradição modelar acadêmica e seu desenvolvimento estaria diretamente ligado ao gosto ou preferência dentro de um modo de vida. E, mais importante do que tudo, não é um gênero para ser *apreciado* ou *fruído*, mas sim *consumido*.

“DOMINANTES” & “DOMINADOS”

Para Ginzburg (2006), pode-se delinear a “cultura popular” para além de um amontoado que flutua entre o gosto e o costume e como um conjunto legítimo de pesquisa estética.

Dessa maneira foi superada, pelo menos verbalmente, não só a concepção antiquada de folclore como mera coleção de curiosidades, mas também a posição de quem distinguia nas ideias, crenças, visões de mundo das classes subalternas nada mais do que um acúmulo inorgânico de fragmentos de ideias, crenças, visões de mundo elaborados pelas classes dominantes provavelmente vários séculos antes. (GINZBURG, 2006, p. 3)

Mas, segundo o próprio autor, se podemos mesmo configurar a *cultura popular*, isso só tem sentido diante de uma cultura oficial, o que aqui estamos chamando de *clássica*.

Na suposição da existência dessa bipartição, surge a teoria do modo como se relacionam os valores estéticos, artísticos e os estilos nessa convivência nem sempre harmoniosa entre o *clássico* e o *popular*.

A relação entre os dois gêneros pode admitir diversos tipos de modelos de interpretação: ou negando essa divisão como puramente ideológica; ou considerando uma fusão em um novo gênero híbrido; ou defendendo uma continuidade dessa bipartição como dois gêneros imiscíveis que, mesmo admitido que existam mútuas influências entre os estilos e que não irão se aniquilar, continuarão convivendo em campos separados.

Na obra aqui recortada de *Machado de Assis*, parece que ele era partidário desta última posição, também a posição adotada por *Ginzburg* (2006) em sua teoria da *circularidade* entre os estilos, e não a fusão ou aniquilação do dominado pelo dominante. Machado parece dar um tom *decadente e melancólico* ao campo da música clássica, construindo uma crítica em duplo sentido.

Um sentido mais geral, expresso no plano da superficialidade dos personagens, isto é, modos, hábitos, contextos sociais, onde parece demonstrar a todo momento que a modernidade vem para ficar e tornar-se o padrão da vida. Então o melhor a fazer, segundo algumas tramas, seria acostumar-se e acomodar-se no melhor lugar e nesse aspecto, o saudosismo de uma “cultura clássica perdida” é mostrado com certa ironia pelo seu anacronismo nas relações sociais.

Mas o autor também expressa um sentido mais especializado: critica uma certa absorção cultural da tradição europeia de forma acrítica e superficial por uma incipiente tradição brasileira, que acaba tendo valores *européus* como um modismo: esse é o “clássico” decadente que tanto é criticado por Machado de Assis. Esse é tema, por exemplo, de Inácio, o violoncelista de *O Machete* (ASSIS, 1994d) que, sendo de origem pobre e sempre morando em bairros populares do Rio de Janeiro, desconhece o instrumento mais popular da época, o



machete, por ter se dedicado ao aprendizado do contrabaixo: para poder aprender uma cultura clássica, o que era visto pelo velho pai e por ele mesmo como uma forma de lutar por ascensão social, acabou se deslocando da cultura local.

A forma como Machado mostra um os novos ritmos, instrumentos e danças invadindo os salões contrasta com essa melancolia. Músicas que demandavam um consistente mercado editorial de partituras, aprimoravam-se instrumentalmente e se desenvolviam como um novo *gênero* (ASSIS, 1994d) que concorre com um gênero impotente, isolado e melancólico, de um classicismo acadêmico.

Ginzburg propõe o termo “circularidade”, que busca originalmente em *Bakhtin*, para tratar das relações entre as culturas dominantes e dominadas, na Europa pré-industrial.

Pode-se ligar essa hipótese aquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo “circularidade”: entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo. (GINZBURG, 2006, p. 10)

Embora as teorias de Ginzburg sejam bem consistentes, surgem algumas questões sensíveis, muitas vezes quase resvalando o dogmatismo. Talvez a mais notável delas seja ter que supor, inequivocamente, que exista uma divisão na produção cultural entre a “classe dominante” e a “classe dominada”, mais ainda supor que uma seja popular e outra erudita.

Podemos, entretanto, sem assumir todo esse ônus, estender analogamente a proposição da *circularidade* para o sentido de um choque entre modelos *clássicos* (ou “*eruditos*”, como alguns dizem⁵) — no sentido de regulados e pertencentes a uma tradição

5 Cf. p.ex. (BERNARDES, 2001). Ver adiante neste ensaio.

pedagógico-artesanal; e os *populares*, modelos híbridos que, na modernidade, se afirmam através da *popularidade* e do *consumo*.

Por outro lado, existe uma influência entre ambas? Se existe, essa influência caminha no sentido de *fundir* os estilos, configurar mudanças em cada um dos planos reciprocamente, ou tendem a uma batalha de morte e aniquilação de um pelo outro?

Ocorre, nos contos *musicais* e sobre *criação artística* de Machado de Assis, um possível modelo de *circularidade* onde os *gêneros clássico* e *popular* vão se influenciar mutuamente, mas não vão se fundir em um novo estilo híbrido. Antes, o *novo* e o *moderno* virão sob o paradigma do consumo e da popularidade do artista, contra os quais os valores clássicos de erudição, correção e forma bem-feita parecem não ter força alguma. Machado mostra um modelo impotente e melancólico de *clássico*, às vezes de forma irônica, como em *Cantiga Velha* (1994b), mas muitas vezes sob uma profunda dramaticidade, como em *O machete* (1994d). Mas onde também alguns artistas ligados à música clássica serão *populares* e terão prestígio popular, principalmente os ligados à Ópera. O importante, afinal, é a popularidade, o *lugar* e o *público* a que se destinam. Sob os dois gêneros parece pairar a mesma modernidade do consumo.

ERUDITO E POPULAR

A música “clássica” é também, por vezes, chamada de “erudita”, diferenciando-se da popular justamente por essa característica que, ao mesmo tempo, a nomeia: o termo “erudito” provém de “eruditus”, do Latim, e significa “educado”, “instruído”, que comporta, portanto, a erudição como característica principal. Para esta compreensão, portanto, o campo do “popular” estaria alijado de “erudição” por definição, o que significa um sentido muito preciso de “música erudita” como aquela música bem-acabada, cuidada, tocada em ambientes especiais e mais voltada para a contemplação e escuta atenta, que mistura emoção

e sentimento com a racionalidade de sua estruturação para provocar tais sentimentos. Sua tradição sugere que o ouvinte, para além da escuta emocional, integre-se também em seu desenvolvimento denominado “formal”, isto é, na sua gênese enquanto discurso carregado de normalidade e correção. Daí que se costuma afirmar — muitas vezes sem atenção devida ao grau de tautologia ou circularidade da afirmação — que a música *clássica*, por ser mais *erudita*, trabalhada e pensada formalmente, geralmente tem uma forma mais rica, um desenvolvimento mais complexo do que a *popular*.

Esta última, a *popular*, teria uma forte tradição na canção, ou melodia cantada com acompanhamento de um ou mais instrumentos, enquanto a primeira tem uma longa tradição de orquestração diversificada: orquestras, conjuntos de câmara, formações tradicionais como duetos ou quartetos de famílias instrumentais combinadas.

Justamente por todo o peso dessas considerações é que também se costuma aproximar a *música clássica* do que se convencionou chamar de *sublime*, no sentido de que pode atingir esferas mais *elevadas* de sentimentos estéticos. Ao mesmo tempo que são mais *elevadas*, também são reivindicadas como mais *profundas*, no sentido de que atingiriam concomitantemente a elevação e o fundo da humanidade.

A outra, a *popular*, ao contrário, serviria, segundo tais interpretações, mais ao ritmo dançável, aos rituais ou batidas que provocam, antes de qualquer característica sublime, fortes reações dos corpos, não raras vezes apelando para a sensualidade e provocação. Contrariamente à outra, esta não atinge nem a elevação nem o fundo, atinge a dimensão presente, conversa com o corpo e torna-se um “organismo vivo” (ASSIS, 1994b).

Também os tipos de *espetáculos* que produzem costumam ser considerados bastante diferentes: a música *clássica* é voltada para a *escuta atenta e respeitosa*, enquanto a música *popular* seria voltada para uma escuta quase incidental, servindo mais para animar um ambiente do que para a fruição. Uma falaria à “alma”, outra aos “nervos” (ASSIS, 1994d).



PROFUNDO E SUPERFICIAL

Nós nos serviremos então do termo moderno para qualificar certa forma de arte que conquista seu lugar (ao mesmo tempo que adota o nome) por volta de 1860 e se prolonga até a intervenção do que chamaremos de arte contemporânea. Esse posicionamento histórico, ligado à denominação “moderno”, bastará por enquanto para sugerir os conteúdos nacionais que acabamos de mencionar: o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo da “moda” (efêmera) e substancial (a eternidade). (CAUQUELIN, 2005, p. 27)

Numa crônica escrita para a revista *A semana*, Machado de Assis anuncia: “este último quarto de século é o princípio de uma era nova e extraordinária.” (ASSIS, 1994g, 22 de abril de 1894). Machado parece ter encontrado o exato tom sarcástico e irônico para revelar as mudanças que vivenciava a sociedade. A revelação da modernidade, nos contos de Machado, é feita a partir de uma tomada em movimento duplo e concomitante: de sua superfície e sua profundidade. A *superfície* é composta de hábitos, modos de vida, etiquetas, formas de vestuário e comportamentos públicos, transformados em mapas ou percursos interpretativos das novas formas de vida: indícios. A *profundidade* é revelada a partir dos conflitos internos que subsistem por detrás desta última, ou para além dela, ou implícita no hábito, nos momentos em que os personagens se deparam com uma situação paradoxal muito específica e recorrente: seus valores clássicos ou consagrados chocam-se com a necessidade efetiva da vida que se transforma.

Ora impotentes diante da vida, como no caso do compositor de polcas, Pestana, que sonhava ser compositor clássico, mas compunha polcas para sobreviver e era *célebre* como autor de polcas (ASSIS, 1994f). Ou do violoncelista, Inácio, que perde a amada para um músico popular que tocava machete (ASSIS, 1994d). Ora impotentes diante da criação



artística, como no caso do Mestre Romão, profundo conhecedor e mestre de música que não consegue finalizar uma canção (ASSIS, 1994a).

A tradição clássica aparece também como promessa frustrada: uma eterna promessa que não se realiza, potência que não se atualiza, como nos casos do jovem pintor Silvestre que nunca apresenta a obra e ao apresentar seu primeiro exemplar morre; ou do pintor que copiava os clássicos, João Maria que desprezava a técnica e fazia uma repetição clássica do clássico, tentando buscar a obra a partir de si, tomando conta desleixadamente, na vida real, de uma loja de *trastes velhos*.

Mas não se trata de “superfície” e “profundidade” como topologia no sentido valorativo, isto é, de que o “profundo” revele mais, ou algo mais essencial, do que o “superficial”. É uma visão integrada, que vê os dois — superfície e profundidade — relacionados organicamente, de forma que o hábito expresse uma espécie de aparato ou continuidade daquela profundidade, ou para regular a sua forma social, ou para impor ou expressar as relações de poder e autoridade: hábitos que atuam como reguladores de uma nova ordem. “A modernidade, afinal de contas, chegava diferente, em proporções imensamente desiguais, mas atingia a todos.”(SEVCENKO, 1998, p. 611).

QUADROS LITERÁRIOS

A eloquência é uma pintura do pensamento; assim os que, depois de ter pintado, acrescentam mais alguma coisa, fazem um quadro em lugar de um retrato. (PASCAL, 1973, § 26)

Machado apresenta a sociedade em quadros literários. A tradição de um teatro ou representação por sucessivos *quadros* parece vir de Denis Diderot (1713-1784), tendo uma potente e criativa linhagem, que chegaria no cinema de *Serguei Eisenstein* (1898-1948) – *Encouraçado Potenkin* – e em *Bertold Brecht* (1898-1956).

Mas os quadros machadianos são quadros duplos: quadros de situações, cenários ou ambientes, no sentido da composição que remeteria à Diderot; mas também “quadros” mentais, onde o pensamento do personagem é configurado por um ambiente de valores, pensamentos e filosofias, e onde se passa a ação no sentido mais profundo: quadros teóricos de pensamento. Onde os personagens — artistas criadores, profissionais, frustrados ou não — vivem uma situação de *pró-ao-contra*, ao transitar entre um ideal de arte *clássico* e as demandas trazidas pelo *público* e pela modernidade.

Mas esse conflito interno apenas é possível por estar inserido em um contexto externo mais geral, um contexto da superficialidade: uma quebra de hábitos e comportamentos sociais, como na história do condutor do bonde que fumava (ASSIS, 1994g). Esse movimento de pró ao contra, entre os valores clássicos ou antigos, e os modernos, ou onde a verdade dependa do meio social ou escopo para ser verdade, remete ao pensamento do filósofo Blaise Pascal (1623-1662) que, em diversos momentos, é citado explicitamente pelo escritor.

Sobre a mesa tenho duas pilhas de livros. De um lado a Bíblia e Pascal, do outro Alfredo de Vigny e Lamartine. É obra do acaso e não parece: tal é o estado do meu espírito. Os três primeiros livros me chamam à contemplação ascética e às reflexões morais; os três últimos despertam os sentimentos do coração e levam meu espírito às mais elevadas regiões da fantasia. (ASSIS, S.D1, Cap. I)

O pensamento pascaliano aparece recorrentemente sob uma interessante forma, que *Machado* parece considerar muito adequada à modernidade: a função relacional que o valor passa a adquirir nas formações sociais. É essa superficialidade que é, afinal, a verdadeira reguladora da vida. De que adiantaria, diria *Pascal*, me revoltar com o fato de o valor de um homem ser medido pela roupa que usa, se o homem bem vestido tem sete lacaios, prontos para me bater? (PASCAL, 1973, §315).

Isto é, as verdades cada vez mais são, explicitamente, o resultado de suas formas de aplicação e métodos de valoração. Mais do que a possíveis substratos profundos, derivados de alguma essência humana. A transição entre o superficial e o profundo, sob esse aspecto, mostra os limites entre as relações de valor dentro da materialidade que se abre com a modernidade: por mais profundos que sejam os valores, os aparatos que a vida coloca para que sejamos o que somos no nosso cotidiano acabam prevalecendo. Os acordos e, particularmente a criação artística, aparecem recorrentemente com uma solução pesada e ajuizada em valores contábeis.

IMPOTÊNCIA & VITALIDADE

Machado parece destacar, ainda, um lado de vitalidade, criatividade, alegria e força de vida que vem em grande escala, que toma a tudo e todos de uma forma inequívoca e irrecusável, rompendo diques e valores estabelecidos de diversos graus, mas também mantendo, paradoxalmente, valores entranhados do cotidiano numa mesma convivência. Por vezes faz-se de rogado, mas em via de regra recebe com muito bom humor as novidades musicais e dos divertimentos em público. Por exemplo as inovações dos *maxixes* [proibidos na época] e outros ritmos populares que, respeitando critérios oficiais de censura, chama a tudo genericamente de *polcas* (Cf., p. ex. WISNIK, 2003). Na cena de abertura de *Um homem célebre*, quando *Pestana* cede a pedidos insistentes e toca a sua polca de sucesso *Não bula comigo, Nhonhô*, acontece uma comoção que Machado descreve da seguinte forma: “Ouidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda.” (ASSIS, 1994f, ver adiante análise do trecho).

Segundo Wisnik (2003, p. 39), a “alegria nova” e o “saracoteio” indicam, além da receptividade do pianista e da execução, a emergência de um *gênero novo*, pois o pianista já estava em sua função, já havia tocado diversas outras músicas, e essa explosão vem



especificamente desse novo ritmo que toma o ambiente. Isso pelo ritmo em si, sincopado e que acrescenta nítidas raízes africanas na tradição europeia. Mas também pelo assunto que os *maxixes* suscitam por suas referências aos hábitos sociais, apelando para a sensualidade e a chacota. Quanto ao primeiro aspecto, ressalte-se que, logo antes da publicação de *Um homem célebre*, Ernesto Nazareth (1863-1934) publicava o seu *Cruz e perigo* (1879), maxixe apelidado de “tango brasileiro” para escapar da censura, onde

Um acompanhamento típico de polca europeia, na mão esquerda, convive com um motivo amaxixado, baseado em sincopas rebatidas em oitavas, na mão direita; na segunda parte, a melodia, acéfala na primeira semicolcheia do compasso, valoriza deslocadamente a segunda semicolcheia e sugere o vezo sincopado e inconfundível do maxixe. (WISNIK, 2003, p. 38)

Quanto ao segundo, os títulos das polcas — que *Machado* nos expõe como um grande jogo de títulos que vão do *nonsense* ao *sensual* — remetem a uma longa tradição que acabará por ser recorrente na música popular brasileira até os nossos dias, como se atesta pelo *Funk* no século XXI, assim descrita por Mário de Andrade (1893-1945) em uma conferência que fez em 1926, para a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo:

Títulos gostosamente empapados de melosidade e besteira, que iriam repercutir nas valsas e xotes do regime republicano. E então os sambas, polcas, tangos, e afinal maxixes, que se chamaram e chamam: “Quem comeu do boi”, “Amor tem fogo”, “Que é dela, as chaves” [...] Porém esses [títulos] nada têm que ver com as músicas que titulam. São Manifestações livres de espírito, de carinho, de sensualidade, e por vezes dessa vontade de falar bobagens metafóricas, que nem o “Fubá”, a “Caneca de couro”, costume tão inconfessavelmente nacional. (ANDRADE, 2013, p. 127)

Por outro lado, tais títulos e contextos simbólicos nos remetem a uma discussão social carregada de tabus, preconceitos, em completa ebulição justamente pelo advento da



modernidade e com ela a afirmação da força de trabalho assalariada, o fim, pelo menos formal, da escravidão e a república. Segundo Wisnik, remetem também a uma questão que era recorrente durante o período da escravidão: o assédio sexual das mulheres negras por seus donos e depois recém-patrões.

A euforia estará ligada ainda ao isomorfismo entre o ritmo e a decantação do negaceio, destilada no título: “Não bula comigo, nhonhô” indica uma polca-lundu característica, remetendo à sugestão tradicional do assédio sexual de escravas pelos senhores, recorrente em peças musicais do gênero desde o século XVIII. (WISNIK, 2007, p. 39)

Esse novo *gênero* que Machado parece anunciar, que vem com a modernidade, afirma-se tipicamente relacionado com aspectos morais e sociais da vida.

Machado trabalha esse substrato coberto de tabu – um tabu sociocultural político, econômico, racial, sexual, existencial, cujo cerne persistente é difícil de deslindar até hoje, e que a antropologia politicamente correta, tratando-o de maneira unívoca, só faz confirmar e recobrir. (WINISK, 2007, p. 39)

ESFERAS DE VALOR

Além disso, simultaneamente às *trocas culturais*, expressas acima como *circularidade*, também se expressam como resultados tecnológicos da modernidade em alguns campos sociais, particularmente o de *infixidez* social — o próprio autor [*Machado de Assis*] passou por isso —, onde para além do preparo e da erudição, um fator mais alto faz com que a mobilidade social e a circulação da informação tornem-se mais dinâmicos e mais comuns.

Os perfis começam a ficar enevoados e os papéis a se embaralhar. O fato é que as populações excluídas aos poucos vão se apercebendo de que é possível dispor de elementos dessa modernidade para reforçar as características de *infixidez*, jogo e reajustamentos constantes, que sempre lhes garantiram maiores oportunidades no confronto social, mas que

precisamente as novas políticas de controle, segregação e cerceamento das cidades planejadas procuravam tolher. [...] claro que a percepção dessa situação é simetricamente oposta, dependendo da perspectiva em que se está. Alguns vão reclamar daqueles que “não sabem o seu lugar”: outros vão se aproveitar para jamais ficar no lugar em que se desejaria que eles permanecessem (SEVCENKO, 1998, p. 611)

Em crônica de 21 de janeiro de 1894, Machado faz uma interessante ponderação sobre os costumes populares e as novas regulações de comportamento e de convivência pública e tecnológica, e a persistência de determinados hábitos e costumes que admitem mesmo esferas de aplicabilidade da cidadania.

Ontem, ia andando um *bond*, com pouca gente, três pessoas. A uma dessas pareceu que o cocheiro estava fumando um cigarro; via-lhe ir a mão esquerda frequentes vezes à boca, de onde saía um fiozinho de fumo, que não chegava a envolver-lhe a cabeça, porque, com o andar do veículo, espalhava-se pelas pessoas que iam dentro deste.

Os cocheiros podem fumar em serviço? Perguntou a pessoa ao condutor. Fê-lo em voz baixa, tranquila, como quem quer saber só por saber. O condutor, não menos serenamente, respondeu-lhe que não era permitido fumar.

— Então ...?

— Mas ele fuma só aqui, no arrabalde; lá para o centro da cidade não fuma, não senhor.

Grande foi o espanto da pessoa, ouvindo essa tradução de Pascal tão ajustada ao cigarro e ao *bond*. *Verité en deçà, erreur au-delà*⁶. (ASSIS, 1994g, 21 de janeiro de 1894)

O princípio da crônica pontua o assunto que se vai discutir. No papel de *crítico literário*, Machado anuncia um livro que nunca vai ler: o *Código das posturas*. E nunca vai ler por um motivo muito específico: “[...] não por serem código, nem por serem posturas; as leis devem ser lidas e conhecidas. Mas eu conheço tanta postura que se não cumpre, que receio ir dar com outras no mesmo caso e acabar o livro cheio de melancolia.” (ASSIS, 1994g).

6 Cf. (PASCAL, 1973, §294 (Brunschvicg) | §60 (Lafuma);): *Divertida justiça que um rio limita! Verdade aquém dos Pireneus, erro além*. [*Plaisante justice qu’une rivière borne. Vérité au-deçà des Pyrénées, erreur au-delà*.] (PASCAL, 2007).



Machado expõe a vida sob uma modernidade interessante: a articulação entre o público e o privado. Publicamente os parlamentares assumem posturas e fazem discursos, mas privadamente agem sem coerência e infringem o que eles mesmo regulam.

Em uma série de fragmentos com a retranscrição “razão dos efeitos”, de onde faz parte o fragmento citado por Machado de Assis, Pascal expõe um método muito peculiar de interpretação das verdades, onde o sentido que o verdadeiro e o falso, a afirmação e a negação, podem adquirir depende da *instância* onde estão inseridos.

Talvez o que se ache aqui de modernidade, em Machado, não seja o quadro que é descrito, isto é, da hipocrisia da política parlamentar. Talvez o que seja *moderno* seja a forma de focar isso em um jornal, um veículo *público* de informação, ironizando e tomando partido diante das discussões nas rodas populares.

Um dos choques que ele descreve, na mesma crônica, é a construção de um barraco em terreno irregular, por um cidadão, e a aceitação legal por parte do município do descumprimento da lei, pela consideração de que “havendo falta de casinhas para as pessoas pobres, e satisfazendo aquelas as prescrições higiênicas, segundo se provou com vistoria, era absurdo mandá-las pôr abaixo”. Por outro lado, sobre a questão do condutor e do fumante no bonde, o caso é diferente. Ele mesmo o declara: “aqui a singeleza da resposta mostra a sinceridade da interpretação”.

“Razão dos Efeitos — A concupiscência e a força são as fontes de todas as nossas ações: a concupiscência faz as voluntárias; a força, as involuntárias.” (PASCAL, 1973, §*334). O povo, dirá Pascal, retomado pelo fragmento machadiano, tem opiniões muito sadias, entre elas: “trabalhar pelo incerto; viajar por mar; passar sobre uma tábua.” (PASCAL, 1973, §324 | 101). Sabendo-se que mesmo o maior filósofo do mundo

[...] sobre uma tábua, por mais larga que seja, se houver embaixo um precipício, embora a razão o convença de sua segurança, a imaginação



prevalecerá. Muitos não poderiam pensar sequer nisso sem empalidecer e suar. (PASCAL, 1973, §82|44)

As verdades podem passar ao contrário sem contradição, pois tais verdades são *instanciadas* em universos mais ou menos amplos de interpretação. Uma primeira afirmação é verdadeira onde está afirmada, mas pode ser negada sem contradizer a primeira afirmação *onde ela ocorreu*, afirmando-a falsa, entretanto, *onde ocorre agora*.

Permitindo assim que se *situe* a verdade: onde pode ser tomada por verdadeira e onde é falsa; mas principalmente entender as *razões dos efeitos* que podem cambiá-la de valor, sem cair em contradição. É verdade que não se possa fumar conduzindo o bonde, mas é possível que *aqui* o condutor fume. A razão dos efeitos é a amplitude ou cenário da aplicabilidade da norma. Parece existir uma *gradação* na compreensão do que está em *jogo*, de forma que a primeira negação de uma verdade tem um escopo maior do que a verdade que nega e terá um escopo menor do que a que a negará.

Razão dos efeitos — Graduação. O povo honra as pessoas de grande nascimento. Os semi-hábéis as desprezam, dizendo que o nascimento não é uma vantagem da pessoa, mas do acaso. Os hábeis as honram, não pelo pensamento do povo, mas pelo pensamento oculto. Os devotos, que têm mais zelo do que ciência, as desprezam, malgrado essa consideração que as faz honrar pelos hábeis, porque julgam isso por uma nova luz que a piedade lhes dá. Mas os cristãos perfeitos as honram por outra luz superior. Assim, vão-se sucedendo as opiniões do pró ao contra, segundo a luz que se tem. (PASCAL, 1973, §337|90)

Por outro lado, uma verdade, no sentido social, tem sempre uma força de aplicação suficiente para ser implementada como força, mas a compreensão do jogo de interesse por detrás da formulação depende do *instanciamento* diante do problema envolvido. Existem graus diferentes de compreensão de uma mesma verdade. Em cada hábito ou afirmação habitual da verdade, por outro lado, podemos postular relações que nos remetem a um



aparato do corpo que, de forma material instancia valores através do controle das ações. Um preceito moral, dessa forma, está sempre acompanhado da força de sua aplicação, ainda que não reconhecível essa força em outra esfera de visão. Um valor tem, oculto, um aparato que fixa socialmente seu valor.

Razão dos efeitos — Esta é boa: não querem que eu honre um homem vestido de brocado e acompanhado de sete ou oito lacaios! Como! Se o não saudasse, mandava bater-me. Esse hábito é uma força; não acontece o mesmo com um cavalo bem arreado em relação a outro? (PASCAL, 1973, §315|89)

335 — Razão dos efeitos — É verdadeiro, portanto, dizer que toda gente vive na ilusão: pois que, embora as opiniões do povo sejam sadias, não o são em sua cabeça, porque ele pensa que a verdade existe onde não existe. A verdade está nas suas opiniões, mas não no ponto em que imagina. [Assim] é certo que se deve honrar os fidalgos, mas não porque o berço seja uma vantagem efetiva, etc. (PASCAL, 1973, §335)

É exatamente no controle dos hábitos, isto é, do cotidiano e do corriqueiro, que a regulação se expressa de forma mais profunda.

336 — Razão dos efeitos — É preciso ter um pensamento oculto e tudo julgar por ele, falando, entretanto, como o povo. (PASCAL, 1973, § 336)

Voltando ao bonde, Machado de Assis, fala do ajuste da modernidade, da urbanidade e da configuração de um espaço *público*, isto é, teoricamente do homem comum, que se choca com determinadas esferas de legalidade ou aplicação. Na mesma crônica afirmará: “quem imaginará que se pegue de um homem dos campos, onde respira o ar livre e puro, para meter-lhe uns calções de Corte e fazê-lo dançar o minueto?” (ASSIS, 1994g, 21 de janeiro de 1894).

Nos fragmentos de Pascal encontramos a referência aos *aparatos* especificamente voltados para essa persuasão social da certeza:

Os nossos magistrados conheceram bem esse mistério. As suas togas vermelhas, os arminhos com que se enfaixam como gatos peludos, os palácios em que julgam, as flores-de-lis, todo esse aparato augusto era muito necessário. [...]

É mostrar, pelos cabelos, que se tem um criado grave, um perfumista, etc.; pelo ornato, o fio, os passamanes, etc. Ora, não é simples aparato, nem simples arnês, ter vários braços. Quanto mais braços se tem, mais forte se é. Ser elegante é mostrar a própria força. (PASCAL, 1973, Resp. §§ *82|44 e 316|95)

Os *aparatos* não são apenas *aparatos*, no sentido de meros artefatos. São *necessários* nas formas de significação, pois materialmente delimitam o espaço e o limite das expressões dos indivíduos; mas ao mesmo tempo em que são limites e bloqueios, efetivamente, são também instrumentos de tais expressões. Em um plano mais profundo, Machado de Assis expõe uma realidade de mudanças inexoráveis, que não tem uma essência por detrás nas configurações de sociedade, mas a arbitrariedade das relações e regras e a hipocrisia política que expressa essa realidade na superfície.

UM NOVO GÊNERO – POPULAR E POPULAR

Machado de Assis tem pelo menos dois usos da palavra *popular*. Em seu conto *Cantiga Velha* (1994b) parece distinguir dois campos que, aparentemente justapostos e ocorrendo em mesmos espaços sociais — o espaço *popular* —, reservam entretanto algumas particularidades que os diferenciam. É sintomático que, na apresentação do quadro social onde está imersa a conversa que há de se desenrolar no conto — uma recepção após um jantar —, *Machado* configure, sem nomear, um campo *popular* de cultura, que está além das *cantigas populares*, mas tem lugar de destaque para elas em seu ambiente: uma sala reservada onde alguns cavalheiros picarescos ensaiam uma conversa sobre uma trova popular, longe da agitação da dança e do jogo. A *polca* e o *voltarete*, respectivamente o ritmo e o jogo

do momento em festas e encontros sociais, configuram o cenário mais geral do ambiente, sempre pressionando a narrativa pelo tempo da *polca*, onde as *moças* ficam interrompendo recorrentemente o tempo da narrativa, pois urge a “necessidade dos *pares*”.

Conversávamos de cantigas populares. Entre o jantar e o chá, quatro pessoas tão somente, longe do *voltarete* e da *polca*, confessem que era uma boa e rara fortuna. *Polca* e *voltarete* são dois organismos vivos que estão destruindo a nossa alma; é indispensável que nos vacinem com a espadilha e duas ou três oitavas do *Caia no beco* ou qualquer outro título da mesma farinha. (ASSIS, 1994b, sem destaques no original)

Antecipemos — tanto para desembaraçar-nos de conclusões apressadas sobre este interlocutor, classificando-o de moralista, por exemplo; mas também para servir ao nosso norte de argumentação — o final do texto. Se a palavra *popular* inicia o texto, também termina, mas inserida em um outro contexto também tecnicamente configurado como *popular*: o da *polca* e do *voltarete*, que *abarca* o *popular da trova* e o insere em um outro contexto:

O tempo foi passando, e os dois amavam-se do mesmo modo. Candinha brigou com a irmã. Esta fez-se costureira na tal casa da Rua da Carioca, honesta, séria, laboriosa, amando sempre, sem adiantar nada, desprezando o amor e a abastança que eu lhe dava, por uma ventura fugitiva que não tinha.... Tal qual como na trova popular..

— Qual trova! nem meia trova! interromperam as moças invadindo o gabinete. Vamos dançar. (ASSIS, 1994b, sem destaques no original)

O primeiro campo *popular*, o da *trova*, estava inscrito até mesmo como sabedoria: um dos convivas a conversar sobre o assunto “[...] era grande ledor de tais estudos, e não só possuía alguma coisa do nosso cancionero, como do de outras partes.”(ASSIS, 1994b).

O segundo campo *popular* é mencionado, perfilado pelas suas características e mostrado em seu perfil, seu comportamento de gosto e valor: a *polca* e o *versalete* são

“organismos vivos” que tomam a alma. São pura troça, mesmo diante das tentativas de apreensão e classificação do popular, pois essas classificações precisam acontecer, sintomaticamente, em um ambiente “reservado”, “longe da Polca e voltarete”.

Se *Ginzburg* desafiava a interpretação do *popular* para além da *matéria inorgânica* das abordagens convencionais; Machado de Assis classificada de *organismo vivo* o contexto *popular* que o cercava.

Machado de Assis revela de forma bastante destacada essa relação da modernidade com o *consumo*, com o valor financeiro e quantificável. Não necessariamente como um bem estético em si mesmo, um “gosto pelo popular e típico”, mas como uma espécie de *inevitabilidade*.

A revelação da *história por detrás* da trova da cantiga popular que analisam, traz uma questão aparentemente passageira, mas que se tornará paradigmática para as relações de produção musicais das *polcas* e *maxixes*: a decisão baseada em *cálculo de valor financeiro*. Quando se declara à moça — e é rejeitado — *Veríssimo* pergunta a ela se quer que ele se retire e vá embora da casa.

Henriqueta pensava no melhor modo de me dizer uma coisa difícil; e afinal, achou-o, e foi o modo natural, sem reticências nem alegorias. Pediu-me que ficasse, porque era um modo de ajudar as despesas da mãe; prometia-me, entretanto, que apareceria o menos que pudesse. Confesso-lhes que fiquei profundamente comovido. Não achei nada que responder; não podia teimar, não queria aceitar, e, sem olhar para ela, sentia que faltava pouco para que as lágrimas lhe saltassem dos olhos. A mãe entrou; e foi uma fortuna. (ASSIS, 1994b)

A narrativa é interrompida pelas moças, que na sala ao lado aguardavam os pares, que ali conversavam sobre a *trovinha* e as confissões amorosas. “Faltavam pares; não admitiam demora”.

CLÁSSICO E DE CONSUMO

A partir do final do século XIX, com o advento da modernidade uma nova questão parece surgir e ocupar o primeiro plano no universo da produção e fruição da arte: o consumo.

Paradoxalmente isso estabelece dois tipos de reação, na questão musical: por um lado aprofunda a divisão entre os *gêneros clássico* e *popular*, justamente no sentido de quantificar determinados valores diretamente envolvido na escuta musical, através da afirmação de um sistema didático e pedagógico e formação de um público específico da chamada *música clássica*, considerado um público esclarecido e seletivo, afirmando-se como valor estético e poder de consumo.

Mas por um outro lado, acaba por diluir determinadas diferenças conceituais ou axiológicas sob um mesmo movimento mais geral, qual seja, a *circulação* e a *reprodução* das músicas sob o surgimento da rádio ou da reprodução em massa (disco). Neste caso, a popularidade adquire um valor que não tem correlato na tradição clássica.

Assiste-se, no Brasil, a partir dos anos 1860, ao nascimento de um fenômeno cultural que pode ser caracterizado para além do surgimento de ritmos, fusões ou interpenetrações culturais miscigenação da música trovadora e cancionista com os batuques de origem africana: sempre se cantou e batucou em reuniões, festas ou cerimônias, clandestinas ou abertas... O fenômeno que começa a existir é intrinsecamente ligado ao que foi afirmado anteriormente e afirma-se como um signo da modernidade: o surgimento da era da *circulação* e do *consumo*.

A arte passa a ser um produto, o artista parte da esfera da produção, dividindo com outros a criação: produtores, agentes, promotores de talentos. Se até então a música só era ouvida onde se fazia música, agora, nas primeiras décadas do século XX, ela invade a vida comum e, no decorrer do século, as casas, os carros, os consultórios. Trivializa-se, por um lado, impõe-se como paradigma de *popularidade*, por outro.

Machado, cuja sensibilidade se formou no cenário das instituições imperiais, assinala o ímpeto e a velocidade das mudanças, a surpresa dos seus contemporâneos e as resistências erguidas como meios de defesa contra um fluxo que a tudo parecia levar de roldão. [...] A ironia cortante afina o diapasão crítico dos dois [*Machado e João do Rio*] num arco tenso mas firme. (SEVCENKO, 1998, p. 523s)

Os ritmos começam a ganhar os salões, começam a ser compostas canções e modinhas que são registradas e a edição de partituras passa a ser um bom negócio: se parecia fácil diferenciar o *clássico* do *popular* pela presença ou não da notação musical, isto vai por terra, e as partituras e o consumo delas popularizam-se, principalmente a partir das primeiras décadas do século XX com a chegada da gravação e depois do rádio.

No caso do Rio de Janeiro não deixa de ser muito significativo que a primeira elaboração do telefone como tema lírico tenha partido de um sambista negro do morro, *Ernesto dos Santos*, o *Donga*, com letra de *Mauro de Almeida*, o *Peru dos Pés Frios*. E também que esse samba tenha sido simultaneamente o primeiro a ter sua pauta musical impressa e o primeiro a ser gravado pela nascente indústria fonográfica, em 1916. O caso é bastante revelador do processo pelo qual o potencial do uso transforma o objeto num fetiche, disputado na fronteira cultural em que se projetam as tensões sociais. (SEVCENKO, 1998, p. 583)

O posicionamento diante do consumo passa a balizar um outro paradigma que se tenta reivindicar para uma possível diferença *essencial* entre o *clássico* e o *popular*: se é a onipresença do consumo que rege a arte moderna, dividem-se agora os ouvintes em — pelo menos teoricamente — quem se posiciona “[...] por excesso ou por falta, por adesão ou por recusa.” (CAUQUELIN, 2005, p. 28) ao consumismo, assumindo-se a posição consagrada de que a *música popular* é a música voltada para o consumo e difusão ampla e generalizada e a *música clássica* voltada para a parte requintada do público que não sucumbe aos modismos ou ao consumismo e persegue os velhos ideais de fruição do sublime em arte, preocupados

com a essência ou os valores intrínsecos da arte musical. O que parece estar no centro dessa nova diferenciação parece ser o que se convencionou dividir entre “arte séria” e “arte de entretenimento”. “Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo?” (Machado de Assis, nas palavras de Amaral, em *O Machete*). Já na segunda década do século XX a música popular ocupa o topo da popularidade trazido pela nascente indústria fonográfica.

O sentido do *clássico* como período:

- Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...
- Podes; puedes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. (ASSIS, 1994h, sem destaque no original)

O uso da palavra *clássico* neste contexto, nos aponta a definição de uma escola, um período, entre outros, como o romântico e o realista. No entanto, Machado de Assis utiliza essa mesma palavra — “clássico” — para outro tipo de classificação, que vai para além das escolas, períodos ou estilos, conforme o fragmento:

[*Pestana*] cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara [...] os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann. (ASSIS, 1994f, sem destaque no original)

Podemos a partir disso supor *dois usos* da palavra “clássico” quando aplicada à *música*: um uso técnico, onde clássico é um período e música clássica uma *escola musical* característica desse período (outros períodos seriam o *romantismo* e o *realismo*, por exemplo). Um uso mais amplo, apontando não mais as escolas, mas, na terminologia adotada por Machado de Assis: uma diferença de “[...] gênero, como o leitor facilmente compreenderá.” (ASSIS, 1994f, sem destaque no original). Na sequência do fragmento acima, sobre *Pestana*, o autor nos oferece um possível itinerário do que seria o universo do *clássico*,

num tempo retrospectivo, especular como o próprio ambiente composto a partir dos desejos classicizantes do personagem:

Pestana engoliu a primeira xícara, e sentou-se ao piano. Olhou para o retrato de *Beethoven*, e começou a executar a sonata, sem saber de si, desvairado ou absorto, mas com grande perfeição. Repetiu a peça, depois parou alguns instantes, levantou-se e foi a uma das janelas. Tornou ao piano; era a vez de *Mozart*, pegou de um trecho, e executou-o do mesmo modo, com a alma alhures. *Haydn* levou-o à meia-noite e à segunda xícara de café. (ASSIS, 1994f)

Podemos começar a desvendar o significado desse “clássico”, a partir da contraposição que o próprio autor nos apresenta logo no início desse conto (ASSIS, 1994f). O mesmo Pestana, que tão bem conhece os *clássicos*, executa ao Piano (instrumento modelar entre os *clássicos*⁷) — a pedido da anfitriã e também *contratante* do músico e mostrando-se *muito* constrangido por isso — a polca *Não Bula Comigo, Nhonhô*.

Ressalte-se que tudo começa quando ele é contratado como pianista profissional para animar uma recepção de salão. Novamente revelando a observação sempre pertinente que liga o modo de produção ao *consumo* e à *popularidade*.

Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear 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. (ASSIS, 1994f)

7 Cf., p.ex., (SEVCENKO, 1998; WISNIK, 2003).

O conto começara com o reconhecimento de *Pestana* por *Sinhazinha Mota*, que o havia abordado de um jeito tão descontraído (“Ah! O senhor é o Pestana”) que se viu obrigada a corrigir-se da familiaridade: “Desculpe meu modo, mas... é o mesmo o senhor?”

Ocorre que nem a anfitriã nem *Sinhazinha Mota* poderiam supor que aquele *Pestana*, “metido numa sobrecasaca cor de rapé, cabelo negro, longo e cacheado, olhos cuidadosos, queixo rapado, era o mesmo Pestana compositor”. Pestana retira-se, ao ser reconhecido, apressado à rua, temendo que ainda o chamassem, mas logo, ao dobrar uma esquina, esperava-o uma grande *polca* festiva.

Já perto de casa, viu vir dois homens: um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa. (ASSIS, 1994f)

Daí seguiu para a sua casa, onde depara-se com os quadros, citados logo acima, dos “clássicos”. E onde percebe-se o centro de sua frustração: ele, Pestana, “famoso autor de tantas polcas amadas” não conseguia compor nada que soasse como esses compositores consagrados e que o cercavam como imagens: “Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?”.

Mas seu dilema estava longe de levá-lo à inação, ou falta de criatividade — dilema entre criar e não criar, que seria o problema do Mestre Romão (ver adiante) —, mas o confronto moral entre o clássico e o popular, pautado pelo reconhecimento alheio: idealiza o reconhecimento como um clássico, mas convive e sobrevive da popularidade do compositor de polcas de sucesso. Pestana não tem problema algum com sua criatividade, e é uma verdadeira máquina de compor sucessos, frequentemente assediado por seu *editor*, figura central na narrativa, que o acompanha por toda a vida, até o leito de morte.



Logo no dia seguinte, depois de adormecer quase que embalado por essa frustração: Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. (ASSIS, 1994f)

Não se trata mais do Pestana da noite anterior, constrangido por ser reconhecido tocando polcas e músicas triviais... É um Pestana criativo, que se empolga e que transborda de originalidade e vida, pode-se dizer, um compositor prenhe musicalmente. Manhãs criativas, fins de noite soturnos e esquivados, pelo mesmo fenômeno: a vitalidade e a popularidade de sua *polca*, mas um desejo de reconhecimento do clássico que não encontra nele *expressão* alguma, mas baliza seu ideal de beleza e valor. Valor estético, pois financeiramente é a polca que o mantém.

Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (ASSIS, 1994f, se destaque no original)

CLÁSSICO E POPULARIDADE

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: *Pingos de Sol*. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, — ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: *A Lei de 28 de Setembro*, ou *Candongas Não Fazem Festa*.

— Mas que quer dizer *Candongas Não Fazem Festa*? perguntou o autor.

— Não quer dizer nada, mas populariza-se logo. (ASSIS, 1994f)

[...]

Em oito dias, [a *polca*] estava célebre. Pestana, durante os primeiros, andou deveras namorado da composição, gostava de a cantarolar baixinho, detinha-se na rua, para ouvi-la tocar em alguma casa, e zangava-se quando não a tocavam bem. Desde logo, as orquestras de teatro a executaram, e ele lá foi a um deles. Não desgostou também de a ouvir assobiada, uma noite, por um vulto que descia a Rua do Aterrado.

Essa lua-de-mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. (ASSIS, 1994f)

[...]

Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. (ASSIS, 1994f)

Esse fenômeno de *popularidade*, que movimentava a edição de partituras e os saraus por todos os cantos, além da ligação com a tecnologia de sua época também alimentava-se “das ocasiões” políticas e dos buchichos e fofocas (ASSIS, 1994f). Logo depois de ficar viúvo, Pestana recebe a visita insistente do seu editor, encomendando uma *polca de ocasião*.

— Mas a primeira polca há de ser já, explicou o editor. É urgente. Viu a carta do Imperador ao Caxias? Os liberais foram chamados ao poder; vão fazer a reforma eleitoral. A polca há de chamar-se: *Bravos à Eleição Direta!* Não é política; é um bom título de ocasião. (ASSIS, 1994f)

Mesmo passados vários anos sem nada criar, perseguindo um *réquiem* que prometera escrever para a falecida esposa, *Pestana* continua sendo o primeiro na *polca*. Um lampejo de popularidade toma conta do personagem:

A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo



em Roma. Tinha ainda as alternativas de outro tempo, acerca de suas composições; a diferença é que eram menos violentas. Nem entusiasmo nas primeiras horas, nem horror depois da primeira semana; algum prazer e certo fastio. (ASSIS, 1994f)

O editor revela-se uma figura-chave em todo o conto: mantém, em tempos de melancolia, a certeza do sustento e da popularização da obra: de ocasião. É o editor quem acompanha o personagem ao leito de morte, com respeito, carinho e interesse financeiro nas polcas de ocasião, e ouve dele a primeira piadinha que fazia em sua vida.

— Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faça-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. (ASSIS, 1994f)

IMPOTÊNCIA CRIATIVA

Se o compositor de Polcas, mesmo a malgrado de si, exacerbava criatividade e potência, em *Cantigas de esponsais* (ASSIS, 1994a), *Mestre Romão* mostra um aspecto pitoresco que parece acompanhar sua própria *erudição*: o mestre era inequivocamente o maior entendido de música da cidade ou da vila. Respeitadíssimo, regente durante as missas. Mas impotente para criar uma música própria e original e terminar a melodia perfeita que um dia começara.

Se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim



batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada. (ASSIS, 1994a)

Desde a sua jovem e breve vida de casado, projeta uma música que jamais conseguirá concluir. Tem a promessa do “canto esponsalício”, e todos os seus recursos como conhecedor de música. Mas a música nunca pôde ser terminada.

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. (ASSIS, 1994a)

A promessa não se cumpre, pois não reverte em criar nada de novo, apenas encadear conhecimentos já conhecidos. É através do canto espontâneo de uma moça ao namorado que mestre Romão vê ser revelado, entretanto, a realização da promessa da conclusão da música. Mas já não guarda, como nunca ademais guardou, potência alguma de realizar tal ato original de síntese ou criação.

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 (ASSIS, 1994a)

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Machado de Assis traz, no romance *Dom Casmurro*, a inscrição do popular como um tema central e recorrente, que alinhava uma trama que atravessa toda a narrativa. Trata-se de um fragmento da música que o vendedor de doces entoava, o “*Pregão da Rua Mata-Cavalo*”

que, dentro da estrutura geral de *Dom Casmurro* (ASSIS, 1994c), pontua uma trama que no final revela uma mútua traição de uma promessa feita. Ocorre que, quando jovens, os personagens ao ouvirem a música do vendedor de doces prometeram-se “não esquecer jamais” aquele som. Para cumprir a promessa, o personagem vai solicitar que um “amigo músico” registre a partitura para ele. Anos mais tarde, quando o casal se reencontra diante de um piano, surge a necessidade de lembrar da modinha esquecida.

Guardado em uma promessa de memória, recuperado pela memória escrita, o *pregão das cocadas* percorre a vida inteira de *Bentinho*: infância, adolescência, maturidade e a própria velhice de *Dom Casmurro*.

Vale notar que existem dois níveis de apreciação sobre a modinha na estrutura do romance. Primeiramente o próprio autor-narrador expressando, de forma a interferir diretamente como comentador de sua própria literatura, uma discussão sobre o valor ou desvalor de tal fragmento dentro de um texto e assuntos tão importantes. O autor chega mesmo a perguntar-se se deveria acrescentar, no próprio livro, uma partitura da modinha.

Mas resigna-se, alegando que “outro músico, a quem o mostrei, me confessou ingenuamente não achar no trecho escrito nada que lhe acordasse saudades”. Mas também alega critérios técnicos: “melhor é poupar ao editor do livro o trabalho e a despesa da gravura”⁸.

Esse grau de discussão, que poderíamos chamar de metalinguístico, coloca, em primeiro plano, a triangulação entre o popular, a memória deste reinscrita em um juízo de valor ligado à cultura erudita através da partitura e o juízo de valor (axiologia) vinculado diretamente a uma questão técnica: pesa explicitamente na decisão do autor-narrador — de incluir ou não a partitura no romance — a análise do custo-benefício dessa inclusão, não sob o ponto de vista da estética, mas da arte como produto, com custos, distribuição e lucros. Sem demérito algum por isso, como se nota.

⁸ Na época as fotos ou gravuras que eram impressas eram entalhadas em madeira ou pedra para comporem os *clichês*, diagramados juntamente com os tipos móveis nas pranchas.

Em segundo lugar, o personagem Bentinho, entretanto mais zeloso, pediu “a um professor de música” que escrevesse a música para ele. Coisa que o professor fez facilmente, assim que Bentinho repetiu o fragmento “de memória” (Cap. CX). Machado de Assis reforça a importância do que está ocorrendo neste capítulo (CX): qualquer pessoa que “me tenha lido com atenção, ficará espantada de tamanho esquecimento”. Trata-se do esquecimento da música do pregão das cocadas. Vejamos a cena:

Eu disse a Capitu que lhe tirasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Mata-cavalos...
— Não me lembra.
— Não diga isso; você não se lembra daquele preto que vendia doce, às tardes...
— Lembra-me de um preto que vendia doce, mas não sei mais da toada.
— Nem das palavras?
— Nem das palavras. (ASSIS, 1994c, cap. CX)

A advertência de Machado de Assis, é porque houve um juramento de não esquecimento da música. “Capitu e eu tínhamos jurado não esquecer mais aquele pregão; foi em momento de grande ternura, e o tabelião divino sabe as coisas que se juram em tais momentos, ele que as registra nos livros eternos.” (ASSIS, 1994c, cap. CXIV).

No entanto, naquele momento, Capitu não se lembra nem da letra. Mas Bentinho tem um trufo: guardou o papelzinho com a anotação. Vai buscar e a música do pregão pode então ser rememorada, cantada. Logo que apresentada a partitura a música é tocada por Capitu ao Piano, um instrumento que por si só já afirmava que uma família era bem sucedida (SEVCENKO, 1998) e todos acham graça na modinha. Uma dupla quebra de promessa de lembrança, um duplo esquecimento que, entretanto, podia ser recuperado de alguma forma pela sua reinscrição no clássico que lhe teria tornado opaca a expressão, recusada como desimportante até mesmo pelo autor do livro. Talvez ele logo pense: “ela quebrou a promessa”, pois esqueceu-se da melodia. Mas a busca da partitura também confessa seu



próprio esquecimento: é a memória escrita *por um professor* que torna possível cumprir a promessa de não esquecimento, mas de fato, quebrada a promessa.

HISTÓRIA E ESQUECIMENTO

Um dia, menos de uma semana depois, Amaral descobriu a Inácio que o seu companheiro era músico.

— 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 rabeça... disse Inácio olhando como a esperar uma confirmação.

— Não é rabeça; é *machete*. (ASSIS, 1994d)

O amigo do violoncelista comenta então, baixinho, que um dia ele tocaria o instrumento por ali, para o apresentar ao músico. Menos *sublime*. E logo adverte: “é outro gênero...”

Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. 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 menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo. (ASSIS, 1994d)

E logo o artista menos sublime toma o ambiente, até ser advertido para parar, para que se ouvisse o violoncelo: “foi um sucesso, — um sucesso de outro gênero, mas perigoso”. Tomou fama no bairro e era elogiado por toda a comunidade. O machete aparecia como uma grande novidade, mas uma novidade, por assim dizer, que evocava uma memória ancestral, coletiva e popular:

As famílias do lugar tinham ainda saudades de um célebre machete que ali tocara anos antes o atual subdelegado, cujas funções elevadas não lhe permitiram cultivar a arte. Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado.

— Pois eu farei com que o ouçam, dizia a moça.

Não foi difícil. (ASSIS, 1994d)

O machete tornou-se extremamente popular, elogiadíssimo até mesmo por críticos, e cativante. As pessoas acorriam às suas apresentações. “Pode-se dizer que Inácio e Amaral foram os únicos alheios ao entusiasmo do machete. Conversavam eles, ao pé de uma janela, dos grandes mestres e das grandes obras da arte.” (ASSIS, 1994d). O machete roubava a cena, totalmente. Mesmo em alguns concertos que o violoncelista consentiu fazer, o machete acabava encerrando a festa, em deferência à sua esposa que sempre solicitava o “artista do machete”.

Um dia, triste e abalado, o violoncelista, Inácio, faz uma profunda confissão ao amigo universitário:

— O que tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete! Amaral ouviu admirado estas palavras; depois sorriu e abanou a cabeça. Seu entusiasmo recebera um grande abalo. A que vinha aquele ciúme por causa do efeito diferente que os dois instrumentos tinham produzido? Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo? (ASSIS, 1994d)



Até mesmo em um concerto conjunto pensou-se, mas a melancolia do músico do violoncelo não aplacava. Os serões de machete acabaram se tornando extremamente populares, como se vê no comentário do próprio narrador. E o músico *clássico* cada vez mais largado.

— O violoncelo há de levá-lo ao hospício, dizia um vizinho compadecido e filósofo. (ASSIS, 1994d)

O músico do violoncelo, por fim abandonado pela esposa que o troca pelo músico do machete, é encontrado tocando o instrumento sozinho, com seu filho pequeno ao seu pé, na visita que lhe faz o amigo universitário. Expressa o âmagô de seu arrependimento pela escolha do instrumento *clássico* e admite, sob um quadro trágico, a superioridade do *machete*.

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, há 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. (ASSIS, 1994d)

CONCLUSO MA NON TROPO

Existe uma tradição de interpretação brasileira, quiçá universal, que separa a música em dois campos: *clássico* e popular. A chegada da modernidade, tecnológica e artística, teria sacralizado esta bipartição, na diferença de vocação entre os dois gêneros musicais: o primeiro mais voltado para a cultura erudita, para a fruição e a audição atenta, e a segunda voltada para o entretenimento, a festa e o salão.

Tentamos neste ensaio mostrar, através de fragmentos literários de Machado de Assis e Pascal, uma visão bastante precisa e atenta de algumas mudanças, expressas em quadros literários que o escritor compõe, situando seus personagens em duas regiões que expressam, cada uma sob uma perspectiva própria, ora a superficialidade — hábitos, costumes, comportamentos sociais — ora a profundidade — o choque de valores dos artistas entre o reconhecimento clássico e a popularidade.

Para além de uma “crítica da perda da essência”, ou uma crítica da “decadência do gosto” ou mesmo a generalização da crítica da arte como consumo, somos remetidos a uma forma de compreensão muito sagaz, por vezes irônica, das mudanças de estrutura por que passavam, com tensa rapidez, as formas de vida na sociedade brasileira no raiar do século XX e a implicação que isso tinha sobre os valores da vida. Revela-se um crítico e teórico que conseguiu captar e revelar a mudança essencial de registro que a música, e em sentido mais geral a arte, daria na guinada para a modernidade: a era do consumo (CAUQUELIN, 2005). Pôde ver, com a clareza de uma ironia fina e cortante, a transição pela qual passava a criação musical e apontar um fenômeno que via nascer ao seu redor: uma nova música brasileira, cujo principal valor era ser *popular*, ter *popularidade*.

“E ele [*Pestana, o compositor de polcas*] ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação...” (ASSIS, 1994f)

REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Ian; GARCIA, Rosalia; ALLE, Cybele Margareth de Oliveira. Contos de Machado de Assis traduzidos. Translatio. *Revista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, n. 1, p. 37–123, 2011.



ANDRADE, Mário De. Ernesto Nazaré. In: *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ASSIS, Machado De. Felicidade pelo casamento [1866]. In: *Portal Domínio Público*. Biblioteca digital desenvolvida em software livre. Brasília: Governo Federal, S.D1.

ASSIS, Machado De. Cantiga de esponsais [1884]. In: *Histórias sem data. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. v. II.

ASSIS, Machado De. Cantiga velha [1883]. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. v. II.

ASSIS, Machado De. *Dom Casmurro* [1899], Cap. XVIII, LX, CX, CXIV, CXLIV. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. v. I.

ASSIS, Machado De. O machete [1878]. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d. v. II.

ASSIS, Machado De. Trio em lá menor [1896]. In: *Várias histórias. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994e. v. II.

ASSIS, Machado De. Um homem célebre [1896]. In: *Várias histórias. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994f. v. II.

ASSIS, Machado De. A semana. In: *Crônicas. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994g. v. III.

ASSIS, Machado De. Teoria do medalhão. Diálogo 1882. In: *Papéis Avulsos. Histórias sem data. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994h. v. II.

BERNARDES, Ricardo (org.). *Música erudita brasileira*. São Paulo: Funarte, 2001.

CARVALHO, Henri De. A obra de Ernesto Nazareth. Música e Artes. *Projeto História*, n. 43, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Flammarion, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, v. 4, n. 5, p. 13–79, 2003.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito eo popular. *Revista de História*, n. 157, p. 55–72, 2007.

Envio: Setembro de 2020.
Aceito: Fevereiro 2021.