

ALEXSANDRE ESCORSI MESSIAS MORO

**MÚSICA E DISCURSO: DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE
BAKHTIN AOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**



ARARAQUARA – S.P.

2010

Moro, Alexandre Escorsi Messias

Música e discurso: das reflexões do Círculo de Bakhtin aos contos de Machado de Assis / Alexandre Escorsi Messias Moro – 2010
180 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Renata Maria Facuri Coelho Marchezan

1. Música. 2. Dialogia. 3. Sujeito. 4. Discurso musical.
5. Polifonia. 6. Modulação tonal. I Título.

ALEXSANDRE ESCORSI MESSIAS MORO

**MÚSICA E DISCURSO: DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE
BAKHTIN AOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como requisito para obtenção de Título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientador: Prof^a. Dr^a. Renata Maria Facuri
Coelho Marchezan**

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.

2010

ALEXSANDRE ESCORSI MESSIAS MORO

**MÚSICA E DISCURSO: DAS REFLEXÕES DO CÍRCULO DE
BAKHTIN AOS CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras (FCL) da Universidade Estadual Paulista (UNESP) como requisito para obtenção de Título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

**Orientador: Prof^a. Dr^a. Renata Maria Facuri
Coelho Marchezan**

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 04/05/2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara (UNESP)

Membro Titular: Profa. Dra. Maria do Rosário Valencise Gregolin
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara (UNESP)

Membro Titular: Prof. Dr. Rinaldo Guariglia
Faculdades Integradas Fafibe - Bebedouro-SP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha mãe, Creusa, principalmente pela musicalidade da vida e apoio inestimável durante minha formação musical e acadêmica e à minha irmã Alessandra, minhas inspirações e meus amores incondicionais.

Aos sonhadores e estudiosos de linguagem que enunciam e interpretam a beleza das ideias e dos pensamentos verbais e musicais para que outros também possam contemplar e compartilhar o mínimo dos valores cognitivos e estéticos das obras.

Aos que persistem e teimam em bem aclimatar os tons de seu dia a dia, assim como eu, seja como for, meio cigarra agitada pelas quentes noites de verão nos bosques encantados da imaginação, ou meio formiga melancólica pelo inverno enternecida a esperar pratas sonoras sentimentais na luz serena do luar, às vezes as duas, outras nenhuma...

Aos artistas musicais que, às vezes, meio lúdicos corvos, ainda retornam aos palcos cotidianos da realidade sem jamais perder a ternura: *Don't worry, be happy! The show must goes on!*

Enfim, àqueles que apenas apreciam, com a sinceridade verdadeira da mente e/ou do coração abertos, especialmente, as artes musicais e literárias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por realizar nosso projeto de pesquisa e apresentar esta dissertação que ora defendemos em 2010.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras (FCL), *Campus* de Araraquara (SP), da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), que possibilitou o estudo e a realização de nosso projeto de pesquisa durante o curso de Mestrado.

Ao apoio material para a execução desta pesquisa e estímulo científico indispensável do CNPq. Pela bolsa tão importante no desenvolvimento do projeto de nossa investigação e reflexão científica, estética e cognitiva.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Renata Maria Facuri Coelho Marchezan, principalmente pelos seguros apoios intelectuais e sérios incentivos acadêmicos nos anos de Graduação em Letras (Bacharelado e Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Inglesa) e também pelos ensinamentos e aconselhamentos na Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa.

Pela excelência e justeza no exame e avaliação de minhas atividades e de meus desempenhos ao longo do curso e da vida acadêmica. Pelas importantes sugestões no estudo da tese de Bakhtin sobre a “polifonia” verbal e musical. Pelas críticas construtivas sobre a concentração temática de análise da interação entre o sujeito e as linguagens na terceira seção. O que é a vida do enunciado senão um magnífico, grande, ensaiado, contraposto e/ou improvisado diálogo.

À Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin, pelo diálogo acadêmico aberto, interessado e sugestivo sobre especificidades, limites nocionais e teóricos implicados na definição científica verbal e musical de “polifonia” e de “discurso musical”, suas diferentes orientações e interações. Também pelo produtivo diálogo mais amplo sobre os limites materiais, formais, metodológicos, epistemológicos, dialógicos e (inter) disciplinares de nossa pesquisa. Sem dúvida, as brilhantes observações e significativas anotações realizadas durante nosso Exame de Qualificação foram muito importantes para o acabamento desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Cortina, pelo apoio acadêmico e incentivo ao avanço da pesquisa. Pelo diálogo no Exame de Qualificação sobre a extensão e os alcances do acontecimento musical analisado em nosso projeto, como as questões do “discurso musical” e

das noções verbais e musicais de “polifonia”. Também pelo estímulo à inclusão e apresentação de nosso *corpus* de análise nesta dissertação na forma de um Apêndice com quadros expositivos. Pelas interessantes sugestões de reflexão metalinguística e (inter) disciplinar sobre as possibilidades de análise do discurso musical.

Ao Prof. Dr. Hilario Antonio Amaral pela presença singular nos anos de Graduação em Letras e também de Pós-Graduação. Pelo companheirismo dedicado, amizade sincera, verdadeira e apoio pessoal e acadêmico à realização de nossa pesquisa. Nesta dissertação, principalmente pelo diálogo sobre os significados contrários (opostos) do vocábulo (e da palavra) “vocalização” (nosso tema central de análise na subseção 3.3) registrados em italiano pelo *Dizionario dei sinonimi e dei contrari* (1988).

Ao meu pai, Osmar Luis Moro, pela confiança creditada em minhas aptidões intelectuais e pelo indispensável e singular apoio pessoal *bonus extra (academic life)*! Pelo estímulo motivador e oportuno incentivo ao prosseguimento de meus estudos na Pós-Graduação. Pela compreensão das dificuldades da vida no andamento dos projetos idealizados e na realização plena dos objetivos almejados e dos momentos adiados.

Aos meus queridos irmãos, tios, primos, amigos e outros que durante minhas jornadas acadêmicas e universitárias, em meus passeios musicais e literários e buscas nos bosques, florestas e selvas encantadoras e misteriosas do saber inspiraram-me, motivaram-me e apoiaram-me com seus diferentes valores, saberes e investimentos diretos e indiretos: meus afetos explícitos e carinhos mais verdadeiros e sinceros!

Em especial: A Gilbert Hermann Windforh (*in memoriam*), meu primeiro grande e importantíssimo mecenas inspirador. À avó Patrocínia Escorsi Messias (*in memoriam*), minha primeira paciente ouvinte transcendental, e ao avô José Messias Filho (*in memoriam*), ex-cavaleiro violonista mítico e desbravador sertanejo mestre na sabedoria da vida. À avó Teresinha do Menino Jesus Ferreira Moro, minha domadora de gansos preferida, por ter-me iniciado nas pegadas da escolinha livre de música “Euterpe” de Estrela d’Oeste (SP) na década de 1980. À tia Marta Escorsi Messias Principal, pelos apoios pessoais e familiares em diferentes momentos.

Aos meus queridos primeiros ouvintes, incentivadores, alunos e mestres nas artes da música e da literatura. Sonhando acordado com shakespearianos “*Lips Like sugar*”, evitando lembrar-me de “*If you go away*” (no momento...) e desejando reviver novamente “*Remember the time*” e “*In the closet*”. Lógico, depois de um diálogo bastante inacabado por causa da música “*Human Behaviour*” da Björk e da música “*Right here, right now*” do Jesus Jones,

por exemplo! Enfim, que haja sempre muitos construtivos e bons efeitos de sentido na comunicação artística!

Afinal, nada menos Isaura na vida do que, entre Chopin e Liszt, ou quem sabe entre Schubert, Mozart, Haydn, Schumann, Beethoven, Brahms, Albeniz, De Falla, Granados, Debussy, Darius Milhaud, Sergei Rachmanioff, Alexander Scriabin, Villa-Lobos & Cia. Brasileira quase inteira, etc., ler, sistematizar, descrever, analisar e entender a produtividade e a complexidade do pensamento musical do Círculo de Bakhtin para realizar uma análise dialógica das formas de representação do discurso musical (e do “som significativo”!) em contos de Machado de Assis.

Isso tudo ao som de muita Lulu (“*To Sir with Love*”), de Marvin Gaye & Tammy Terrell (“*Ain’t no mountain high enough*”), de Cocteau Twins (“*Bluebeard*”, “*Summerhead*” e “*Know who you are at every age*”), de INXS (“*Not enough time*”), de Blur (“*There’s no other way*” e “*The Universal*”), de Mika (“*Rain*”, *Relax*” e “*Big Girl, you are beautiful*”), de Depeche Mode (“*Precious*”), de Duran Duran (“*Come undone*” e “*Ordinary world*”), de Moby (“*Disco Lies*”), Patrice (“*Sunshine*”, “*Have you seen it*”, “*Music*”), de Living Colour (“*Type*” e “*Glamour boys*”), de Sade Adu (“*No ordinary Love*”), de Seal (“*Amazing*”)... E, até da banda de rock russo Slot (“*Dead Stars*”), dentre outras...

“[...] a música que no meio do tumulto da vida nos traz a ideia de alguma coisa superior à materialidade de todos os dias, que nos entristece, se é de finados, que nos alegra, se é festa, ou que simplesmente nos chama com um som especial, compassado, sabido de todos”.

Da crônica “1º de Janeiro de 1877” de Machado de Assis (2008)

“Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas ideias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando”.

Do conto “Ideias do Canário” de Machado de Assis (2008)

“[...] e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro”.

Do conto “Trio em Lá Menor” de Machado de Assis (2008)

RESUMO

Nesta dissertação, buscamos compreender a produtividade das ideias do Círculo de Bakhtin no exame do diálogo e da interação entre o sistema de linguagem musical e o sistema de linguagem verbal. Analisamos formas de representação do discurso musical em contos de Machado de Assis (1839-1908). Para tanto, refletimos inicialmente sobre a relação de M. M. Bakhtin (1895-1975) com a música, o seu pensamento musical e sua importância teórica para a constituição da metodologia dialógica de análise da linguagem. Como são as ideias do Círculo sobre dialogismo, discurso direto, indireto e indireto livre, polifonia, modulação tonal e sinfonismo dialógico? A partir dessas ideias, como é possível analisar os alcances objetivos do pensamento musical de Machado de Assis em seus contos? Sendo assim, expomos e comentamos a estrutura, a organização e o funcionamento do material, da forma e do conteúdo do “som significativo” representado na linguagem verbal e musical. Por meio dessa concepção bakhtiniana, estudamos os alcances de continuidades e discontinuidades materiais, formais e semânticas do pensamento musical nas relações do sujeito com os elementos de linguagem musical e verbal. Desse modo, exploramos como o discurso musical de Machado de Assis foi percebido e tratado em perspectiva literária historiográfica e musicológica. Discorremos sobre como o sujeito, o tempo e o espaço aparecem refletidos, refratados e acomodados no diálogo da literatura com a música. Também examinamos como os temas do discurso musical machadiano são modulados no gênero conto e como eles são representados em esferas de atividades da cultura musical brasileira. Por fim, analisamos a posição dialógica do sujeito autor na enunciação do discurso musical e sua condução temática.

Palavras-chave: Música. Dialogia. Sujeito. Discurso Musical. Polifonia. Modulação Tonal.

ABSTRACT

In this dissertation, we have researched the productivity of ideas from “Bakhtin’s Circle” to the examination and understanding of “dialogue” and possible interactions between verbal and musical languages. By this way, we have analyzed Machado de Assis (1839-1908)’s musical discourse representation forms in his Brazilian short stories. So, at first, we have reflected about M. M. Bakhtin’s musical language relationships answering what your musical thought is like and showing its theoretical importance to the constitution of dialogical methodology on language analysis. In other words, what the ideas from the Circle about dialogism, reported direct and indirect and free indirect speech, polyphony, tonal modulation and dialogical symphonism are like? Starting from those ideas, how is possible to analyze material objective reaches of the Machado de Assis’s musical thought in his short stories? We have exposed and commented the material structure, the formal organization and the content semantic function of the “meaningful sound” represented in verbal and musical language. Through that bakhtinian conception, we have studied material reaches, formal and semantic continuities and discontinuities of musical thought in subject’s relationships with musical and verbal language elements. We have explored how Machado de Assis’s musical discourse was first perceived and treated by historiographic literary critic and musicology perspective. We have discoursed about how subject, time and space appear contemplated, refracted and suitable in literature’s dialogue with music. We have also examined how musical themes from machadian literary discourse are modulated by short story genre and how they are represented in Brazilian culture spheres of musical activities. Finally, we have analyzed the subject author's dialogic position, his musical discourse enunciation and his thematic conduction.

Key-words: Music. Dialogy. Subject. Musical Discourse. Polyphony. Tonal Modulation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O Círculo de Bakhtin e sua relação com a música: abordagem dialógica do discurso musical	17
1.1 Bakhtin e o “som significativo”: dialogia e o pensamento musical.....	18
1.2 Origem do Círculo de Bakhtin, seus componentes, a questão da autoria de algumas obras, suas relações com a música e com o discurso musical	27
1.3 As ideias do Círculo de Bakhtin sobre dialogismo, discurso direto, indireto e indireto livre, polifonia, modulação tonal e sinfonismo dialógico	32
2 Formas de representação do discurso musical: continuidades e discontinuidades do material, da forma e do conteúdo	50
2.1 Estrutura, organização e funcionamento do discurso musical.....	50
2.2 Gênero: composição, temática e estilo	53
2.3 Sujeito e linguagem musical	66
2.4 O dito e o não-dito: o som e o silêncio.....	73
3 Análise dialógica de formas de representação do discurso musical em contos de Machado de Assis	82
3.1 A linguagem e o discurso musical machadiano em perspectiva literária historiográfica e musicológica	87
3.2 Sujeito, tempo e espaço no diálogo da literatura com a música: a enunciação do discurso musical.....	95
3.3 Os temas da música e as esferas de atividade do discurso musical.....	111
3.4 A posição dialógica do autor e sua condução temática	127
CONCLUSÃO.....	154
REFERÊNCIAS	158
APÊNDICE A	166

INTRODUÇÃO

No pensamento musical de Machado de Assis em seus contos, as representações da música são desenvolvidas pela dimensão humana artística mais subjetiva e não tanto por seus alcances teóricos, filosóficos ou musicológicos: “O mais alegre era um cravo”. O autor reflete e refrata a cultura da música europeia e brasileira de modo a torná-las mais compreensíveis por seus efeitos sociais significativos.

Os contos de Machado de Assis (1839-1908) selecionados nesta dissertação para análise possuem temática musical predominante e formam um conjunto de sete pequenas obras-primas. Separadas ou juntas, elas contêm um breve, singular e inestimável inventário verbal de representação da linguagem musical (Apêndice).

Nesta dissertação, apresentamos algumas reflexões desenvolvidas a partir da abordagem dialógica e sobre os diálogos e as interações possíveis entre dois sistemas distintos de linguagem na constituição do discurso musical machadiano manifestado principalmente nos seguintes contos: *A Pianista*; *Trio em Lá Menor*; *Um Homem Célebre*; *Cantiga de Esponsais*; *O Machete*; *Ideias do Canário*; *Marcha Fúnebre*.

A proposta desta pesquisa também consiste em entender a produtividade da noção de “polifonia” desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin na análise dialógica do “som significativo” representado pelo discurso musical machadiano. Interessa-nos examinar como ocorre o diálogo e a interação do sistema de linguagem musical com o sistema de linguagem verbal e compreender a dinâmica da percepção dos alcances especialmente na literatura.

A tese da “polifonia” desenvolvida por Bakhtin é uma noção teórica que possui uma ambiguidade constitutiva. Para Bakhtin, ela pode referir-se tanto à matéria, forma e conteúdo do acontecimento musical realizado na linguagem musical quanto na linguagem verbal, pictórica e sincrética. Essa produtividade teórica permite a abordagem e análise individual dos dois sistemas de linguagem propostos (musical e verbal) e suas interações possíveis a partir de um mesmo suporte metodológico: a dialogia.

Na análise dialógica, a organização e o funcionamento do discurso musical em suas diversas esferas de atividades possuem uma estruturação contínua que pode ser percebida na linguagem verbal pela tensão/oposição mínima entre o dito e o não-dito e na linguagem musical pela oposição entre o som e o silêncio. Nos dois casos, apesar de possuir valores

diferentes em situações determinadas de produção, circulação e recepção de sentido, a duração é uma continuidade de ambos os elementos.

O som manifesta-se com a possibilidade de variação de valores positivos de duração, altura, timbre e intensidade, enquanto o silêncio manifesta-se apenas como uma variação de valores negativos de duração. Todavia, as noções de “som” e “silêncio” também recebem diferentes tratamentos e revestimentos de sentidos por diferentes teóricos, inclusive da musicologia, estudiosos das relações entre a música e a literatura e escritores de obras artísticas.

Em nossas análises das formas verbais de representação estética do discurso musical, levamos em consideração o gênero (composição, temática e estilo) de produção do sentido, as relações do sujeito (em seu tempo e espaço) com a linguagem no diálogo com a música (o dito e o não-dito).

Como Machado concebe e representa o “som significativo”? Como ele reflete e refrata a cultura da música em sua obra? Devido à amplitude da produção verbal de Machado nesse campo do saber, restringimos nosso estudo nesta dissertação à compreensão de particularidades na dinâmica da percepção dos alcances especialmente nas narrativas em gênero conto.

Nesse sentido, é importante ressaltar que o discurso musical de Machado apresenta uma redução, em praticamente todos os contos, dos alcances teóricos e filosóficos da linguagem musical. Mas, isso não significa que o seu pensamento musical deve ser entendido como inferior ou limitado, se comparado ao de Diderot (“O sobrinho de Rameau”), por exemplo.

Nos contos, a posição dialógica do autor conduz os temas da música de modo a proporcionar-nos a apreciação de um pequeno e singular universo contemplativo de valores musicais gerais, com possíveis modelos paradigmáticos do processo de formação do sujeito musical em contexto social brasileiro no período de transição do Império para a República.

Isso significa que podemos acompanhar em seus contos uma série de acontecimentos musicais e transformações sociais nas diversas esferas de atividades da música. Esses acontecimentos musicais, de outro modo, só seriam apreciados se resgatados pelo leitor contemporâneo em matérias jornalísticas esparsas e bastante incompletas dos períodos históricos representados, refletidos e refratados.

Assim, por exemplo, no conto “Trio em Lá Menor”, a personagem Maria Regina é uma jovem pianista não-profissional, solteira e vivendo sua tensão existencial interna e externa de modo determinado e orientado contrariamente entre as palavras da tradição

apreciativa musical que acompanham e compreendem a sua arte do piano e o silêncio passional e vivo da modernidade indiferente ao desenvolvimento da música.

Já no conto “A Pianista”, uma mulher jovem, moderna e liberal trabalha honestamente e sobrevive graças a suas atividades musicais. Tal fato, aos olhos de um leitor atual pode não aparentar nada de incomum ou surpreendente. Mas, lembremos: Machado publica tal conto em um jornal conservador com valores patriarcais e machistas que inversamente propagava e ressaltava a imagem da mulher passiva e do lar, quase como uma serva dedicada e prendada pronta à satisfação do esposo.

A imagem de uma mulher independente e profissional no seio musical (que sempre fora de domínio exclusivo masculino) foi profundamente recusada na “Corte” e a prova histórica mais contundente disso viria a materializar-se nas décadas seguintes nos embates sociais travados por nossa primeira grande compositora e maestrina, Chiquinha Gonzaga.

Contemporâneo de Machado e colega membro imortal da Academia Brasileira de Letras, Bernardo Guimarães (1825-1884), ao contrário e de acordo com o esperado, consagrou em “A escrava Isaura” o protótipo da mulher pianista frágil e submissa convertida em artefato de luxo privado pela sociedade machista e senhoril. A personagem é privada de seu meio de expressão e, portanto, não possui uma voz social. Isaura não possui nem seu próprio instrumento.

O “herói” do discurso musical de Machado, tomado em si e fora do horizonte de sua existência na obra, não possui uma forma pré-definida própria e imutável, pois ele constitui-se de modo heterogêneo e preexiste histórica e socialmente. O “herói” é um momento constitutivo do pensamento musical do autor.

Dito de outra maneira, pode-se utilizar de modo geral a expressão “discurso musical” para referir-se ao conjunto do grande arquivo humano produzido desde os tempos mais remotos até o presente, por exemplo. Nesse caso, referimo-nos aos tipos de textos e gêneros de todos os sistemas de linguagem (sejam acústicos, visuais ou pictóricos, verbais) nos quais a música é representada como assunto principal e/ou secundário e desenvolve-se a partir de temas mais específicos.

É possível, nesse grande arquivo, analisar como determinadas épocas elegem, representam, desenvolvem e compreendem seus temas sobre o assunto da cultura musical e os organizam em formações discursivas distintas. As vozes e materialidades da cultura musical são refletidas, refratadas, filtradas e delineadas ideologicamente pelos aparelhos sociais, de modo que determinados assuntos podem ser ditos em textos apenas em determinados momentos históricos e não em outros.

Pode-se estabelecer contrastes entre recortes temáticos no grande arquivo e ainda utilizar a expressão “discurso musical” para referir-se ao conjunto de representações da cultura musical que um único veículo de comunicação, como um jornal, por exemplo, proporciona ao público. Aqui, mesmo que profundamente significativa, referimo-nos à cultura da música apenas como uma parte do todo discursivo de uma voz una.

Pode-se também utilizar a expressão “discurso musical” para referir-se a acontecimentos musicais específicos e particulares nas obras. No sistema de linguagem verbal em gêneros como uma crônica, charge, conto, romance ou poema, etc., a cultura musical pode ser apreendida inicialmente por meio dos campos lexicais e semânticos. Podemos ler a cultura musical a partir de seus referentes objetivos instaurados nos textos verbais, como nomes de compositores, intérpretes, obras, instrumentos, recursos de notação, peculiaridades de acompanhamento, ritmo e timbre, melodia, etc.

A representação e a percepção do discurso musical referentes ao grande arquivo ou aos textos específicos, entretanto, só podem ser compreendidas plenamente a partir de suas esferas de atividades musicais, sejam elas de composição, instrumentação, interpretação, apreciação, avaliação ou circulação. Suas formas de materialidade são submetidas aos alcances estéticos, teóricos, filosóficos e sócio-históricos possíveis de determinadas épocas e situações textuais.

Na primeira seção desta dissertação, apresentamos nossas reflexões sobre a relação de Bakhtin com a música, o seu pensamento musical e sua importância teórica para a constituição da metodologia dialógica de análise do enunciado. Procuramos, inicialmente, compreender como o teórico fundamenta sua tese da “polifonia” e qual é sua produtividade nos estudos das interações entre a linguagem verbal e a musical. Analisamos e comentamos as ideias do Círculo de Bakhtin sobre dialogismo, discurso direto, indireto e indireto livre, polifonia, modulação tonal e sinfonismo dialógico.

Na segunda seção, expomos a metodologia dialógica, sua instrumentação teórica e analisamos a estrutura, organização e funcionamento do material, da forma e do conteúdo representado do “som significativo”. Buscamos compreender as formas de representações verbais do discurso musical a partir de continuidades e discontinuidades do pensamento musical nas relações do sujeito com os elementos de linguagem e gênero (composição, temática e estilo).

Como veremos, a relação do sujeito com a linguagem musical não é entendida sempre do mesmo modo. Diferentes estudiosos, compositores e teóricos, definiram o material

elementar da música como o som por oposição ao silêncio. Contudo, as noções desses elementos do material são concebidas de diferentes modos.

Na terceira seção, exploramos como o discurso musical machadiano foi percebido e tratado em perspectiva literária historiográfica e musicológica. A partir da análise dialógica, discorremos sobre como o sujeito, o tempo e o espaço aparecem refletidos, refratados e acomodados no diálogo da literatura com a música.

Para tanto, analisamos a posição do autor na enunciação do discurso musical, respondemos como os seus temas são modulados em histórias curtas restringidas à perspectiva intimista e são representados em esferas de atividades da cultura musical brasileira de composição, instrumentação, interpretação, avaliação, apreciação e circulação.

1 O Círculo de Bakhtin e sua relação com a música: abordagem dialógica do discurso musical

A questão das formas de representação do discurso musical nos contos de Machado de Assis sugere uma abordagem dialógica e solicita uma compreensão interdisciplinar do fenômeno pesquisado. Além dos referentes concretos da cultura musical materializados nos contos, o discurso musical também pode ser apreendido e compreendido na extensão de seu alcance teórico, estético e sócio-histórico e a partir de suas esferas de produção, circulação e recepção.

A análise dialógica do discurso musical que empreendemos leva em consideração as formas de percepção da ecologia acústica implicada na caracterização do espaço e tempo narrativos e permite compreender com maior profundidade e menos comprometimento ideológico os domínios e alcances do diálogo entre a literatura (palavra) e a música instaurado nos contos.

Observa-se que a própria noção teórica de “polifonia” do Círculo de Bakhtin encontra-se fundamentada num tipo complexo de representação do discurso musical em estilo pictórico e estilo linear. Por isso, acreditamos que ela possui os instrumentos de abordagem necessários e suficientes ao desenvolvimento de nossa reflexão e análise inicial a respeito da interação do sujeito com a linguagem musical e suas formas de representação nos contos de Machado de Assis.

Sendo assim, nossa proposta inicial de pesquisa consiste em analisar e entender a produtividade da noção teórica de “polifonia” desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin na análise dialógica do “som significativo” representado no discurso musical machadiano em gênero conto principalmente. Interessa-nos, portanto, examinar como ocorre a interação do sistema de linguagem musical com o sistema de linguagem verbal e compreender a dinâmica da percepção desses alcances especialmente na literatura.

1.1 Bakhtin e o “som significativo”: dialogia e o pensamento musical

Uma das principais contribuições de M. M. Bakhtin¹ (1895-1975) ao pensamento da Linguística contemporânea é sua reflexão sobre a dialogia. Ele indica caminhos para o desenvolvimento da reflexão sobre o diálogo e para a investigação teórica e prática dos efeitos de sentido da polifonia na língua, na literatura e da modulação tonal do texto verbal.

Sua percepção do princípio dialógico imanente e constitutivo de toda linguagem (sua propriedade inalienável) leva-o à construção de uma reflexão metalinguística da linguagem a qual prioriza o sujeito, os alcances de sua comunicação social e atem-se aos fenômenos assistemáticos da língua como o tom (a entonação e sua modulação tonal) e a mobilidade contextual de significação e circulação dos signos (vista em si, a palavra é neutra ideologicamente, assim como a notação musical).

Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, obra publicada em 1929, ao examinar como as bases de uma teoria marxista da criação ideológica (sejam elas sobre o conhecimento científico, a religião, a literatura, a moral, etc.) estão estreitamente ligadas aos problemas da filosofia da linguagem, afirma, já no primeiro capítulo “Estudo das ideologias e filosofia da linguagem”, que um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas ao

¹De acordo com Edward Lopes (1997, p. 245), Bakhtin é um importante e controvertido estudioso russo da linguagem e seus escritos foram postos sob suspeitas e restrições devido aos seus “labores pelos círculos da ciência burocrática e oficialista do Estado”, mas também devido à “complexa trama de despistamentos” e a “meias-verdades e ambigüidades” entrevistas e propaladas em sua obra (mistificações de sua imagem pública e as polêmicas questões autorais).

A vida de Bakhtin (1895-1975) foi desde a mais tenra infância bastante marcada por mudanças de cidades e instituições de ensino, assim como pelo contato direto e a profunda vivência em ambientes de “poliglossia”. Fiorin (2006) apresenta uma ampla descrição de sua biografia, de seu desenvolvimento acadêmico e dos principais pensamentos bakhtinianos, em seu livro *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. De acordo com Fiorin, Bakhtin nasceu no dia 16 de novembro de 1895 em Orel, pequena cidade ao sul de Moscou. Era de uma família aristocrática empobrecida e seu pai era empregado de um banco.

Mudou-se para Vilna (capital da Lituânia) e depois para Odessa e São Petersburgo, onde forma-se em História e Filologia pelo Departamento de Letras Clássicas da Universidade de São Petersburgo. Segundo Fiorin (2006, p. 10), o Círculo foi formado de 1918 a 1920 quando Bakhtin era professor em Nevel. Depois, ele muda-se para Vitebsk, cidade consagrada na obra do pintor russo Marc Chagal (que também foi diretor do Conservatório no qual Bakhtin foi professor de Estética). Em 1921, casa-se com Elena Aleksandrovna Okolóvitch. Muda-se para Leningrado. Então, ele é preso e condenado a cinco anos de trabalhos forçados em Solóvki e depois é transferido para um exílio em Kustanai, na fronteira do Cazaquistão com a Sibéria. Em 1936, vai para Saransk e para Savelovo e retorna para Saransk onde leciona na Universidade Estatal da Mordóvia e chefia o Departamento de Estudos Literários no Instituto Pedagógico de Saransk. Próximo à morte, ele muda-se com sua esposa para Moscou, onde permanece até seu falecimento (FIORIN, 2006, p. 9).

contrário destes, o signo ideológico também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior: “Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*” (BAKHTIN, 1999, p. 31).

Em suas considerações sobre a coincidência e correspondência entre o domínio ideológico e o domínio dos signos, Bakhtin critica a filosofia idealista e a visão psicologista da cultura que situam a ideologia na consciência individual e afirmam que o aspecto exterior do signo é apenas um revestimento e um meio técnico do efeito interior (da compreensão). Para Bakhtin, a própria compreensão não pode manifestar-se senão por meio de um material semiótico (como o discurso interior) e ela é uma resposta a outros signos por meio de signos.

De acordo com Bakhtin, a realidade do signo é totalmente objetiva (passível de estudo metodologicamente unitário e objetivo) e cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade: “Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (BAKHTIN, 1999, p. 33).

Segundo Bakhtin, tudo que é ideológico possui um valor semiótico e no domínio dos signos (esfera ideológica) cada campo de atividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade a sua própria maneira. Ele ressalta, portanto, o fato de que a consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a “encarnação material em signos”: “a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico), e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (BAKHTIN, 1999, p. 34).

Bakhtin diferencia o signo ideológico da palavra² mostrando que o signo é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela, enquanto a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica, desempenha o papel de instrumento da consciência e funciona como elemento essencial que acompanha e comenta toda criação ideológica, seja ela qual for, como uma “peça musical”:

Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não

² Bakhtin, em outro momento, chega a definir cinco elementos constitutivos da palavra linguística do ponto de vista da sua realização composicional pela forma literária e enquanto material e som significante. Para ele, o aspecto “sonoro da palavra” é seu “momento propriamente musical” (BAKHTIN, 1988, p. 62)

podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. [...] É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. [...] Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja insubstituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical (BAKHTIN, 1999, p. 37-38).

Em *Questões de Literatura e Estética*, no ensaio teórico escrito em 1924 sobre “O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”, na primeira parte “Crítica da arte e estética geral”, Bakhtin apresenta uma reflexão sobre o problema do estilo e da constante e inevitável confusão que ocorre nos trabalhos de estética material sobre as formas arquitetônicas e composicionais das obras de arte gerais. Segundo Bakhtin, as formas arquitetônicas principais são comuns a todas as artes e a todo domínio da estética, sendo que elas constituem a unidade desse domínio. Evidentemente, a preocupação dele em diferenciar as duas formas privilegia as obras de criações verbais. Todavia, em suas reflexões, também encontramos significativas avaliações e apreciações sobre a arte musical³.

Ao criticar trabalhos desenvolvidos pelo método formal russo, no qual “as formas de composição e de gênero tentam absorver todo o objeto estético”, Bakhtin afirma que tais trabalhos não fazem uma distinção metódica e radical das formas composicionais e arquitetônicas, assim como das formas linguísticas e composicionais. Portanto, eles não proporcionam uma compreensão da referência das formas arquitetônicas à forma temática e das formas composicionais à estilística e à instrumentação da composição.

Bakhtin critica tais fatores negativos e ainda reflete, com relação à linguagem musical, sobre a postura do método formal e o tratamento equivocado do tema nas artes não figurativas. Para ele, depreende-se da concepção dos formalistas russos sobre a linguagem musical que ela não pode possuir um tema determinado de representação porque não possui

³ A influência musical na constituição teórica do pensamento de Bakhtin é lembrada em suas entrevistas concedidas a Viktor D. Duvakin. Bakhtin foi professor de Estética de 1920 a 1924 no Conservatório Musical de Estado de Vitebski. De acordo com sua entrevista, ele conheceu a pianista Maria Iudina em Nevel na casa de Pumpianski (que foi professor da pianista). Nessas entrevistas, também é possível conhecer um pouco mais o lado pessoal (bastante reservado) do autor e ler um dos únicos momentos em que Bakhtin refere-se a uma obra musical específica. Isso acontece, por exemplo, quando ele relembra e comenta sua apreciação da interpretação musical de obra romântica densa e profunda, o *Funerailles* de Liszt (inspirada em poesia de A. Lamartine), tocada em recital pela pianista Maria Iudina: “E depois então... Maria Veniaminovna era também música, e exibiu-se ali. Lembro que houve uma noite dedicada a Leonardo da Vinci. Eu apresentei uma fala, e depois ela se exibiu e tocou o *Funerailles* de Liszt. O *Funerailles* é uma obra extraordinária. Sepulcral, isso... fúnebre, exato. É uma composição musical particular, bem tenebrosa, mas muito forte. Ela tocava esplendidamente. Lembro que então me chamou a atenção a força extraordinária de sua mão, completamente feminina” (BAKHTIN; DUVAKIN, 2008, p. 241).

um conteúdo: “A isto liga-se ainda a negação do elemento temático em algumas artes (a música, por exemplo), o que faz com que se crie um verdadeiro abismo entre as artes temáticas e não temáticas”(BAKHTIN, 1988, p. 25).

Bakhtin discorre sobre os problemas da análise do elemento ético do conteúdo afirmando que a análise estética, enquanto científica, deve transcrever de algum modo o elemento ético dominado pela simpatia e apreciação. Ele ressalta que ao se realizar essa transcrição é preciso se abstrair da forma artística e, sobretudo, da individualização estética.

Sendo assim, o elemento ético do conteúdo de uma obra verbal pode ser transmitido e, em parte, transcrito por intermédio de uma paráfrase na qual se relata com outras palavras os sentimentos, os atos e os acontecimentos que encontraram um acabamento artístico na obra. Contudo, para o teórico, tal procedimento é “irrealizável” na música:

[...] é indispensável separar a personalidade ética de sua encarnação artística numa alma e num corpo individuais e esteticamente significantes; é também indispensável desviar-se de todos os elementos da realização; o problema de tal transcrição também é difícil em outros casos, na música, por exemplo, ela é completamente irrealizável (BAKHTIN, 1988, p. 42).

Na resolução do problema do significado do material para o objeto estético, Bakhtin propõe que se deve considerar o material em sua definição científica e rigorosamente exata, sem enriquecê-lo com nenhum elemento estranho a essa definição. Mais adiante, ele define o trabalho do artista com o material mostrando que em todas as artes o objetivo final da empresa artística é a superação do material: “*A superação imanente é a definição formal da relação com o material não só na poesia, mas em todas as artes*” (BAKHTIN, 1988, p. 50).

Bakhtin avança sua reflexão sobre a linguagem musical e as fronteiras de realização do “som significativo” no horizonte de sonoridade acústica na obra. Ele critica as definições e julgamentos da objetividade artística que ultrapassam os limites de análise da composição material de uma obra musical e tornam-se, na maioria dos casos, subjetivos. Ele afirma que, de fato, no caso da estética da música, a análise estética deve limitar-se ao estudo de praticamente uma única técnica compreendida metodicamente como técnica apenas:

Sobre o objeto estético da música, que surge nas fronteiras da sonoridade acústica, a análise estética de obras isoladas quase não tem nada a dizer além da própria definição geral da sua originalidade. Os julgamentos que ultrapassam os limites da análise da composição material de uma obra musical tornam-se, na maioria dos casos, subjetivos: ora é uma livre poetização da obra, ora uma construção metafísica arbitrária, ora uma reflexão puramente psicológica.

É possível imaginar um tipo particular de interpretação filosófica-subjetiva da obra musical, consciente de sua natureza metódica que teria um grande significado cultural, mas não seria, é claro, científica no sentido exato do termo (BAKHTIN, 1988, p. 55-56).

Otto Maria Carpeaux (2009), por exemplo, também foi um estudioso da polifonia medieval católica e protestante, sacra e profana. Ao estudar a música barroca, ele argumenta que os musicólogos italianos, sob influência de Croce, resistiam à música barroca porque para eles ela significava decadência. Com relação às definições e julgamentos subjetivos que ultrapassam os limites de análise da composição material de uma obra musical, pode-se afirmar que o musicólogo compartilha com Bakhtin a mesma ideia da necessidade de estudo metódico da linguagem, técnica e forma musical:

Os critérios com que se pretende caracterizar a música barroca, são algo exteriores: “grandioso”, “pomposo”, “maciço” etc. são adjetivos que mais se referem ao efeito subjetivo, nos ouvintes, do que à feição objetiva daquela arte. A religiosidade mística, além de encontrar-se também em outras épocas, é critério extramusical. Critério musical é o caráter polifônico da música de um Bach, de um Handel. Mas não se pode afirmar que toda música barroca seja assim. Acontece justamente o contrário: o Barroco começa com a música homófona, a ópera monódica de Monteverde; e nas gerações seguintes a ópera italiana perde, constantemente, em substância musical, processo que também contribui para corromper a música sacra. Todos esses fatos justificam a opinião negativa dos musicólogos italianos (CARPEAUX, 2009, p. 134).

Bakhtin procura responder como a forma composicional (organização do material) realiza uma forma arquitetônica (a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos) e propõe uma “breve introdução” ao método de análise estética da forma artisticamente significativa enquanto forma arquitetônica. Ele afirma que a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele.

Segundo o teórico, duas orientações devem ser tomadas para a compreensão da forma: “1. a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo (um acontecimento possível), relativa a ele; 2. a partir do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma” (BAKHTIN, 1988, p. 57).

Para Bakhtin, o autor-criador é um momento constitutivo da forma artística, a qual exprime uma relação axiológica ativa com o conteúdo: “[...] é na forma que eu canto”. Contudo, na percepção não-artística da obra musical, de acordo com o teórico, pode-se abafar a forma e tornar ativo o conteúdo na sua orientação ético-prática dedicada ao problema do

conhecimento: “pode-se também reduzir a música a um simples acompanhamento de nosso sonho, de nossa livre tensão ética em nível elementar, transportando para ela o centro de gravidade” (BAKHTIN, 1988, p. 58).

Todavia, de acordo com o teórico, ao trabalhar o material, o artista trabalha os valores de uma realidade isolada e com isso supera-os de modo imanente, sem sair dos seus limites. O conteúdo de uma obra musical, por exemplo, é entendido por Bakhtin como um fragmento do acontecimento único e aberto da existência, isolado e libertado pela forma da responsabilidade ante o acontecimento futuro. O conteúdo é, portanto, tranquilo, autônomo, acabado no seu todo, tendo absorvido a natureza isolada na sua tranquilidade e na sua autosuficiência (BAKHTIN, 1988, p. 60).

Bakhtin afirma que a chamada “invenção⁴” na arte é apenas a expressão positiva do isolamento, pois o objeto isolado é por si mesmo inventado e não é real na unidade da natureza, nem passado no evento da existência. Segundo ele, também na música, o isolamento e a invenção não podem ser relacionados axiologicamente com o material:

[...] não é o som da acústica que se isola, nem o algarismo matemático de ordem composicional que é inventado. São isolados e tornados irreversíveis pela invenção o acontecimento da aspiração, a tensão valorizante, que graças a isso se eliminam a si próprios sem dificuldades e se tornam tranquilos na realização.

[...]

Desta forma, o isolamento torna a palavra, a opinião e, de um modo geral, o material (o som da acústica, etc.) formalmente criativos (BAKHTIN, 1988, p. 60-61).

Entre sua materialidade verbal (aspecto sonoro da palavra) e musical, Bakhtin procura entender e distinguir o “som significante⁵” realizado a partir da poesia, da música vocal e da música instrumental. Segundo o teórico, e ao contrário da música, o aspecto sonoro da

⁴ Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no segundo capítulo “A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski”, Bakhtin explora as relações do autor com seu herói e a criação do clima artístico no qual a palavra do herói revela-se e auto-elucida-se. Para ele, importa compreender as verdadeiras funções de elementos de composição como o narrador e seu tom, o diálogo composicionalmente expresso e as peculiaridades da narração feita pelo autor. Bakhtin afirma que “criar não é inventar”. Segundo o teórico, toda criação é conexa tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre a qual ela trabalha: “Toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura e por isto não admite o arbítrio e, em essência, nada inventa mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Pode-se chegar a uma ideia verdadeira mas esta tem a sua lógica, daí não poder ser inventada, ou melhor, produzida do começo” (BAKHTIN, 1981, p. 55).

⁵ Referimo-nos a expressão de Bakhtin (1988) “som significante” conforme sua tradução para o português. Contudo, ressaltamos que não confundimos o sentido definido por Bakhtin com aquele proposto por Saussure, para quem, como veremos adiante, o aspecto sonoro do signo (o “significante”) não possui um conteúdo significativo e reduz-se à noção de imagem acústica. Portanto, para Bakhtin, importa o estudo do som portador de sentido, ou seja, do “som significativo”.

palavra, ou seu aspecto puramente acústico, tem um significado relativamente pequeno na poesia, pois o movimento que engendra o som acústico é incomensuravelmente mais importante do que a coisa mesma que é ouvida:

Nisso reside a distinção essencial entre a poesia e a música. Na música, o movimento gerador do som tem um significado secundário em comparação com o aspecto acústico da sonoridade, salvo a música vocal, que, nesse sentido, está ainda próxima da poesia, embora o momento acústico seja incomparavelmente mais importante do que nesta última; mas aqui o movimento gerador ainda é o orgânico, e podemos dizer que o corpo interno, ativamente criador, do compositor-intérprete-ouvinte integra-se, como um de seus momentos, na forma artística.

Na música instrumental, o movimento gerador do som deixa quase que totalmente de ser orgânico: o movimento do arco, o toque das mãos nas teclas, a tensão indispensável aos instrumentos de sopro, etc., em considerável medida permanecem à margem da forma, e só a tensão correspondente a esse movimento como que a força da energia despendida, totalmente abstraída do sentimento orgânico interno da *Musik* que golpeia e se agita, é assimilada na própria língua, onde, purificada, é captada pelo ouvido que interpreta, torna-se a expressão da atividade e da tensão do homem interior, como que além do organismo e do instrumento-objeto que engendra o som axiologicamente significativo. Na música, todos os elementos composicionais significantes estão infiltrados e penetrados pelo lado acústico do som; se, na poesia, o autor que realiza a forma é um indivíduo falante, na música ele é aquele que emite o som de forma direta, mas que de modo algum toca piano, violino, etc., no sentido do indivíduo que produz o som por meio do instrumento do movimento; a atividade criadora da forma musical é a atividade da própria sonoridade significativa, do próprio movimento valorizado do som em si (BAKHTIN, 1988, p. 66).

Mais adiante, ainda diferenciando poesia e música, Bakhtin ressalta que a forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas somente enquanto mundo do homem. No caso da palavra e da arte vocabular, diferente da arte da música, na qual entram no processo da criação corpos heterogêneos como mediadores técnicos (“instrumentos musicais”), para ele, o caráter eventual do objeto estético é particularmente claro e é muito clara a penetração do autor, um homem corporal, sensível e espiritual no objeto:

[...] é clara não só a indivisibilidade, mas também a possibilidade da fusão da forma e do conteúdo, enquanto que em outras artes a forma penetra mais no conteúdo, parece reificar nele e parece ser mais difícil de ser separada dele e de ser expressa no seu isolamento abstrato.

Isto encontra sua explicação no caráter do material da poesia – a palavra, com a ajuda da qual o autor – o homem falante – pode ocupar diretamente sua posição criativa; enquanto que, em outras artes, entram no processo da criação corpos heterogêneos como mediadores técnicos: os instrumentos musicais, o cinzel, etc.; além disso, o material não envolve tão

multilateralmente toda a atividade do homem. Passando através desses mediadores heterogêneos, a atividade do autor-criador especializa-se, torna-se unilateral e, conseqüentemente, menos separável do conteúdo ao qual ela deu forma (BAKHTIN, 1988, p. 69-70).

Para Bakhtin, o artista jamais inicia desde o princípio na qualidade de artista. No começo ele não pode lidar com elementos estéticos e o “herói” não pode ser criado do começo até o fim a partir de elementos estéticos porque ele não seria vivo e não seria sentido em seu significado puramente estético. A realidade do herói, como outra consciência, proporciona objetividade estética à visão. Ela é o objeto da visão artística: “O autor-artista encontra seu herói preexistente, já dado independentemente de seu ato criador puramente artístico e ele não pode parir um herói (o que seria pouco convincente)” (BAKHTIN, 1997, p. 212).

Em *Estética da criação verbal*, livro interrompido em 1922 e dedicado à questão do “autor” e do “herói”, Bakhtin compartilha apenas em parte com a ideia de que certas artes, como a música instrumental, são “não-figurativas”. Para ele, tal fato é correto no sentido em que na música o conteúdo não é um objeto determinado, diferenciado e delimitado. Contudo, ele considera que o objeto musical está presente e é possível entendê-lo, pois a música produz uma objetividade artística:

Na música, sentimos a resistência de uma possível consciência, viva, que não dispõe de um princípio de acabamento em seu interior, e é somente na medida em que lhe percebemos a força, o peso dos valores, é que percebemos, em cada um dos graus subseqüentes que ela transpõe, a vitória que ela obtém sobre o que lhe compete superar; quando sentimos essa tensão que não comporta em seu interior seu próprio princípio de acabamento, e que se exerce na dimensão efêmera de um procedimento cognitivo ético (no *infinito de seu arrependimento e de sua súplica*, na perspectiva de uma inquietude eterna que lhe cabe por princípio e de direito), sentimos também a grandeza do privilégio do acontecer, de ser o outro, de encontrarmo-nos *fora* da outra consciência possível, sentimos nossa aptidão para conceder a graça, para proporcionar a solução, somos detentores do princípio de seu acabamento e estamos habilitados para realizar sua forma estética: *não criamos a forma musical num vazio de valores ou entre outras formas, igualmente musicais (uma música dentro da música)*, nós a criamos no acontecimento da vida, sendo apenas isso que lhe confere seriedade, caráter de acontecimento significante e peso. (Arabesco puro do estilo e, por trás do estilo, sentimos sempre a alma possível.) Assim a arte não-figurativa tem conteúdo, ou seja, comporta a tensão exercida pela resistência e pelo caráter de acontecimento de uma vida possível, mas o conteúdo não é diferenciado e não se determina no objeto (BAKHTIN, 1997, p. 214).

Estudiosos do texto, como Barthes⁶ (1990/1992), por exemplo, em diferentes momentos e de diferentes formas, também refletiram sobre a música em si e sua relação com a linguagem verbal. Tais estudiosos e teóricos também estabeleceram seus instrumentos teóricos de abordagem textual baseados em analogias formais com o sistema da linguagem musical.

Todavia, Bakhtin (1981), ao valer-se também desse recurso para ilustrar sua tese sobre o princípio polifônico composicional do enunciado, deixa patente o entendimento da possibilidade e dos limites de transposição técnica-formal da linguagem musical para a instrumentação teórica de análise da linguagem verbal. Essa produtividade advinda do recurso analógico estabelece um dialogismo formal com a música na análise textual proposta pelo Círculo de Bakhtin.

Por isso, interessa-nos compreender a produtividade teórica e prática da tese “polifonia” de Bakhtin referente às linguagens verbal e musical (sua ambiguidade constitutiva). No discurso musical produzido em esferas de atividades diversas, o sentido de polifonia não é estático nem metafórico. A noção linguística ou musical de “polifonia” pode

⁶ Para Barthes, o texto é semelhante a uma partitura em sua lógica estrutural interna: “O espaço do texto (legível) é perfeitamente comparável a uma partitura musical (clássica). O corte do sintagma (em seu movimento progressivo) corresponde ao corte da onda sonora em medidas (um é pouco mais arbitrário do que o outro). O que brilha, fulgura, o que marca e impressiona são os seus semas, as citações culturais e os símbolos, análogos por seu timbre forte, o valor de seu descontínuo, aos metais e às percussões. O que canta, o que se desenrola, o que se move através de acidentes, arabescos e pausas dirigidas, ao longo de um *devenir* inteligível (como a melodia freqüentemente confiada às madeiras), é a seqüência de enigmas, sua solução em suspenso, sua resolução retardada: o desenvolvimento de um enigma é o mesmo desenvolvimento de uma fuga: um e outro têm um *tema*, submetido a uma *exposição*, um *divertimento* (através das pausas, ambigüidades e engodos que permitem ao discurso prolongar seu mistério), uma *strette* (parte compacta em que os fragmentos de resposta se precipitam) e uma *conclusão*. Enfim, o que sustenta, o que encadeia regularmente, o que harmoniza o conjunto, como fazem as cordas, são as seqüências proairéticas, a marcha dos comportamentos, a cadência dos gestos conhecidos: [...] A analogia não pára aqui. Pode-se atribuir a duas seqüências polifônicas (a seqüência hermenêutica e a seqüência proairética) a mesma determinação tonal da melodia e da harmonia na música clássica: o texto legível é um texto *tonal* (cujo hábito produz uma leitura tão condicionada quanto nossa audição: podemos dizer que há um *olho legível*, como há um ouvido tonal, de maneira que desaprender a legibilidade equivale a desaprender a tonalidade) e nele, a unidade tonal depende essencialmente de dois códigos seqüenciais: a marcha da verdade e a coordenação dos gestos representados: a mesma imposição é encontrada na ordem progressiva da melodia e na ordem, igualmente progressiva, da seqüência narrativa. *E é precisamente esta imposição que reduz o plural do texto clássico*. Esses cinco códigos, por vezes ouvidos simultaneamente, garantem ao texto uma certa qualidade plural (o texto é realmente polifônico), mas, dos cinco códigos, apenas três propõem traços permutáveis, reversíveis, não submetidos, à limitação do tempo (os códigos sêmicos, cultural, simbólico); os dois outros impõem seu termos segundo uma ordem irreversível (os códigos hermenêutico e proairético). O texto clássico é, pois, tabular (e não linear), mas essa característica é vetorizada, obedece a uma ordem lógico-temporal. Trata-se de um sistema multivalente, mas incompletamente reversível. O que limita o plural do texto clássico é aquilo que bloqueia a reversibilidade. Esses bloqueios têm nomes: é, por um lado, a verdade e, por outro lado, a empiria: precisamente aquilo contra o que – ou entre o que – está o texto moderno (BARTHES, 1992c, p. 61-63)”.

ser apreendida com valores e funções diferentes de acordo com as determinações de produção do sentido.

Nas atividades musicais, por exemplo, a noção de polifonia corresponde a um recurso técnico, concreto e objetivo de composição musical, como no caso das fugas de Bach, por exemplo. Contudo, é preciso dizer também que, se por um lado, a noção de polifonia é distinta nos dois sistemas de linguagem, por outro se deve considerá-la não como algo estanque e passível de apenas uma definição monológica teórica, estética, sócio-histórica, acabada e definitiva.

Nas esferas do discurso musical centradas nos campos de atividades musicais da composição, é comum vermos a polifonia assentar-se em estéticas diferentes como no Barroco, no Classicismo e no Romantismo, etc. Embora seu aspecto compositivo sofra condicionamentos estéticos, sua essência formal dialógica permanece reconhecível. Portanto, também é possível ler nos arranjos do discurso musical as mudanças de concepções dos compositores sobre a noção de polifonia.

Nesse sentido, a noção de polifonia desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin apresenta um alto índice de produtividade porque proporciona a análise dos dois sistemas de linguagem e suas interações possíveis a partir de um mesmo suporte metodológico de abordagem do discurso musical: a dialogia. Interessa-nos entender como ocorre a interação do sistema de linguagem musical com o sistema de linguagem verbal e compreender a dinâmica da percepção dos alcances especialmente na literatura.

Na subseção seguinte, tendo em vista as reflexões desenvolvidas nesta presente subseção, examinamos a origem do Círculo de Bakhtin, seus componentes, a questão da autoria de algumas obras, suas relações com a música e com o discurso musical.

1.2 Origem do Círculo de Bakhtin, seus componentes, a questão da autoria de algumas obras, suas relações com a música e com o discurso musical

A música, a linguagem musical, seu discurso e teoria sempre fascinaram o homem na história da humanidade. A relação do Círculo de Bakhtin com a música e com o discurso musical não é tão frágil e invisível como pode parecer à primeira vista. Como sugerimos na subseção anterior, ela precisa ser percebida e apreciada de modo interpretativo.

Haja vista o considerável número de estudos já desenvolvidos sobre e a partir das obras do Círculo de Bakhtin, observamos que, nas reflexões sobre a abordagem bakhtiniana ao discurso e ao texto, essa relação geralmente aparece bastante diluída, difusa e algumas vezes até distanciada como uma referência um tanto abstrata e indireta à música e ao seu saber teórico aplicado à construção de uma metalinguagem do funcionamento ideológico do “som significativo” e do princípio dialógico fundamental de Bakhtin na análise da linguagem verbal e musical.

As relações dialógicas e o “discurso bivocal” são o objeto de análise da “metalingüística” proposta por Bakhtin. Para ele, importa analisar as relações dialógicas que determinam as particularidades de construção da linguagem. Bakhtin diferencia a metalingüística da Linguística mostrando que as duas devem completar-se mutuamente e não fundir-se. A dialogia bakhtiniana pode ser entendida como uma metodologia de abordagem ao enunciado na qual se estuda os aspectos da vida do discurso que ultrapassam os limites da indispensável análise puramente linguística:

[...] as nossas análises subseqüentes não são lingüísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalingüística, subtendendo-a como um estudo – ainda não-constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da lingüística. As pesquisas metalingüísticas, evidentemente, não podem ignorar a lingüística e devem aplicar os seus resultados. A lingüística e a metalingüística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas o estudam sob diferentes aspectos e de diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência (BAKHTIN, 1981, p. 157).

Como vimos na subseção anterior, o discurso musical mostra-se presente de modo basal e imanente em quase todos os momentos de surgimento, desenvolvimento do pensamento e das ideias do Círculo de Bakhtin, acerca da compreensão das materialidades ideológicas na linguagem verbal e musical. Ele é ao mesmo tempo uma continuidade e uma descontinuidade teórica da constituição metodológica utilizada por Bakhtin em sua compreensão inicial do fenômeno polifônico de criação do “signo ideológico” plenivalente.

Conforme podemos identificar, o âmago dessa questão (as contradições na representação da imagem do “espírito do capitalismo”) aparece figurado musicalmente na tônica de citação de Bakhtin sobre os acertos da leitura efetuada por Otto Kaus em seu artigo: “Sua obra [de Dostoiévski] não é um canto fúnebre mas uma canção de berço do nosso mundo atual, gerado pelo bafejo de fogo do capitalismo” (BAKHTIN, 1981, p. 14).

Acreditamos que a relação da música com o Círculo de Bakhtin jamais será esquecida pela tese da “polifonia” criada e defendida por Bakhtin para explicar o fenômeno linguístico e ideológico da “palavra bivocal” e o literário da multiplicidade, simultaneidade e cruzamentos de “vozes plenivalentes” e presentes num único e mesmo enunciado.

São pontuais e atuais, como veremos, sua polêmica concepção de “polifonia”, assim como seu conceito/avaliação sobre o fenômeno polifônico e sua modulação tonal no texto verbal, os quais posteriormente viriam a resolver-se, disciplinar-se e aprofundar-se em teorias linguísticas sobre o discurso indireto livre, o interdiscurso e a intertextualidade, por exemplo.

Alguns membros do Círculo de Bakhtin, além de clássicos eruditos e profundos apreciadores da cultura musical, eram compositores, como Voloshinov e Sollertinskii; outros também eram pianistas e professores de música e de outras disciplinas em importantes instituições de ensino superior, como Voloshinov, Medvedev e a jovem talentosa e famosa pianista concertista Mariia Yudina, que possui um amplo repertório e gravações de peças barrocas, clássicas e românticas, etc.

Nikolaev (2004, p. 126) diz que a formação inicial do círculo contava com Pumpianskii, Mikahil Lopatto, Ivan Kobeko e os jovens irmãos Bakhtin (Nikolai e Mikhail). Nesse período do grupo, os principais tópicos discutidos eram poesia, filosofia e culturas antigas. Foi durante os encontros do grupo que Nikolai Bakhtin desenvolveu um fino interesse pela obra *O nascimento da tragédia* de Nietzsche e pelos conflitos entre paganismo e cristianismo representados na trilogia de romances históricos do escritor simbolista Dmitrii Merezhkovskii.

A antologia *The Bakhtin Circle - In the master's absence* (BRANDIST, 2004a) apresenta uma reunião de recentes e importantes ensaios críticos dedicados às obras do círculo bakhtiniano. No final do volume, há, inclusive, um quadro histórico informando dados biográficos pontuais e o desenvolvimento das atividades acadêmicas dos membros do Círculo.

Nessa antologia, por exemplo, é possível acompanhar os deslocamentos profissionais e culturais de cada membro, as inúmeras mudanças de cidades de Bakhtin e suas passagens por diferentes instituições de ensino, sempre amparado pelos amigos do Círculo. Alguns membros elencados que frequentemente se encontravam para dialogar sobre arte, literatura, filosofia, linguística, música, psicologia, etc., são principalmente: Bakhtin; Yudina, Kagan, Pumpianskii, Voloshinov, Medvedev, Sollertinskii e Zubakin.

Pesquisas recentes apresentam questões polêmicas de autoria e separam os autores do Círculo e suas obras. A crítica ao método formal, por exemplo, seria de Medvedev. N. L. Vasilev apresenta um ensaio sobre a questão da autoria dos “textos contestáveis” das obras do

círculo. Para Vasilev, pode-se dizer que a questão da negação da autoria de Bakhtin tornou-se, nos anos 1990, um dos pontos mais intrigantes no estudo da biografia de Bakhtin, daqueles que o rodeavam e de seu legado literário, o assim chamado “Círculo de Bakhtin” (VASILEV, 2006, p. 292).

Longe de ser um ponto pacífico entre os teóricos, críticos e estudiosos do Círculo, a questão da autoria é uma das mais instigantes e confusas nos estudos acadêmicos atuais sobre a obra de Bakhtin. Para o ensaísta, Bakhtin despertou o interesse dos pesquisadores em saber o que o teria levado a realizar junto com os outros membros uma “experiência tão extraordinária e sem precedentes na prática autoral”.

Alguns dos motivos principais dessa arriscada experiência autoral, além da falta de dinheiro e de laços com o meio editorial oficial, segundo o ensaísta, foram “a realização, na prática, das teses teóricas sobre as diferentes formas de existência da ‘palavra alheia’” e a “reação peculiar e aventureira do estudioso e seu círculo para a ‘desconstrução’ geral de tudo e todos em sua volta, entre outras (VASILEV, 2006, p. 291)”.

Vasilev diferencia aspectos da personalidade dos membros e de suas obras. De acordo com o ensaísta, P.N. Medvedev (1892-1938), na maior parte, graças às investigações do seu filho Iu. P. Medvedev, surge diante dos nossos olhos como um especialista muito mais profundo e multiforme em problemas aplicados à literatura do que parecia antes (VASILEV, 2006, p. 292).

Ainda de acordo com ensaísta, V. N. Voloshinov (1895-1936), cuja biografia era quase desconhecida, começou a ser visto como um especialista em humanidades que deixou marca no seu tempo. Para ele, Voloshinov era um pesquisador com vontade própria, sofria influências da escola acadêmica dos filólogos da Universidade de Leningrado e outras organizações científicas do norte e desenvolvia suas ideias e pesquisas independentemente de Bakhtin (VASILEV, 2006, p. 293).

Vasilev (2006, p. 293) comenta algumas afinidades metodológicas e estilísticas das obras do círculo entre os “textos contestáveis” de Bakhtin, como o modo idêntico de resumir em muitas obras: “Só resta fazer o balanço...”; “Agora, só resta fazer o balanço...”; “Agora podemos fazer o balanço...”; “Só resta fazer um breve balanço...”. Por outro lado, o ensaísta ressalta a diferença entre a metodologia de Voloshinov em *Marxismo e filosofia da linguagem* e a terminologia de Bakhtin na descrição da tipologia do discurso literário em *Problemas da Poética de Dostoiévski*.

Bakhtin, segundo o ensaísta, jamais menciona a variedade do discurso indireto livre, apesar de ser evidente a orientação desse discurso na expressão “alheia”. O termo utilizado

por Bakhtin inicialmente para caracterizar os fenômenos conhecidos como discurso indireto livre é a noção de polifonia. Voloshinov dedica um capítulo ao estudo do discurso indireto livre: “o fenômeno do discurso indireto livre na língua russa [...] ainda não foi descrito por ninguém” (VASILEV, 2006, p. 293).

A mão de Voloshinov, segundo Vasilev, é visível em vários artigos publicados com o nome de Bakhtin. Alguns dos elementos que permitem ao ensaísta visualizar dissonâncias autorais são, por exemplo: a “dedicatória” a um amigo de Voloshinov; “epígrafe e a finalização irônicas”; “o marxismo militante”; “o marrismo”; “a subestimação dos estudos indo-europeus”; “as referências aos trabalhos do próprio Voloshinov, inclusive sobre a teoria da música”; “uma prolongada polêmica com P.N. Medvedev” (VASILEV, 2006, p. 294).

Várias polêmicas autorais, levantadas durante os anos 1920-1990 e indicadas por Vasilev, mostram que as relações entre os membros do círculo de Bakhtin nem sempre eram tão harmônicas como a leitura tão distanciada pode nos sugerir. Para o estudioso, já se afirmou, em estudo dedicado à personalidade de Voloshinov, que Bakhtin provavelmente subestimava o potencial filológico do seu amigo, permanecendo preso às suas antigas impressões sobre ele, de Nevel e Vitebsk, como um jurista formado e não realizado, e também como um poeta e compositor não muito talentoso. Entretanto, em meados de 1920, Voloshinov é visto por muitos dos seus contemporâneos como um jovem pesquisador com futuro promissor (VASILEV, 2006, p. 296).

Segundo Vasilev, diferentemente de Bakhtin, Voloshinov teve uma vida acadêmica plena, rica de contatos com os colegas e da participação diária no trabalho científico, docente e administrativo. Provavelmente, não era tanto Bakhtin, mas o próprio Voloshinov quem alimentava o amigo com as novas ideias, sendo um elo de ligação entre a filologia soviética em processo de amadurecimento e Bakhtin que, naquele tempo, não trabalhava por causa da osteomielite (VASILEV, 2006, p. 296).

A fórmula mínima de transmissão e representação da forma autoconsciente e polifônica pode ser pensada a partir dos seguintes argumentos de Bakhtin: devemos também entender/compreender o “homem no homem” e “a palavra na palavra” (autoconsciência e metalinguagem). O discurso indireto livre (formas da enunciação), até então, não era um tópico gramatical tão estudado pelos cientistas, filósofos, filólogos e linguistas; assim como a intertextualidade, que também não era pensada em suas inter-relações: o texto no texto.

Para Bakhtin/Medvedev, a arte pode ser relativamente autônoma e a literatura possui uma dupla refração da realidade. Quando o sujeito acessa uma realidade (objeto) por meio do texto, o fato (assunto, notícia, etc.) já aparece refletido, refratado e acomodado. Nenhum texto

é plenamente especular. O mundo já é semiotizado pelo olhar do sujeito, então a literatura é uma segunda refração. O conteúdo a exprimir e sua objetivação externa são criados a partir de um único e mesmo material, pois não existe atividade mental sem atividade semiótica.

Por todas essas reflexões que temos apresentado sobre a origem do Círculo de Bakhtin, características de seus componentes, a questão da autoria de algumas obras, suas relações com a música e com o discurso musical, acreditamos que uma das maiores preocupações do Círculo de Bakhtin é indicar os caminhos produtivos para compreender os processos dialógicos e assistemáticos da linguagem: formas de citação do discurso do outro e suas integrações estilísticas; polifonia, tom, modulação tonal e sinfonismo dialógico.

Sendo assim, na subseção seguinte selecionamos algumas noções para refletir sobre a produtividade e a contribuição das ideias do Círculo de Bakhtin na análise e compreensão da interação dialógica entre a literatura e a música e das formas de representação do discurso musical (o acontecimento musical possível e realizado no horizonte das obras).

1.3 As ideias do Círculo de Bakhtin sobre dialogismo, discurso direto, indireto e indireto livre, polifonia, modulação tonal e sinfonismo dialógico

Assim como temos observado nas subseções anteriores, a questão polifônica da teoria e linguagem musical influenciou profundamente na constituição do pensamento metodológico de Bakhtin sobre o princípio composicional do enunciado. Então, nesta subseção apresentaremos nossas reflexões iniciais a respeito de algumas das principais ideias do Círculo de Bakhtin. Portanto, comentaremos seus fundamentos, alcances, limites e suas produtividades dialógicas.

Em seu ensaio *Diálogo* sobre a produtividade do pensamento bakhtiniano e sua contribuição aos estudos linguísticos da linguagem e do discurso, os limites e interações do gênero publicitário e as fronteiras do diálogo, Renata Maria Facuri Coelho Marchezan (2006) reitera e reforça a ideia de que o conceito bakhtiniano de “diálogo” apresenta uma economia teórica e proporciona uma fórmula mínima de leitura, que pode ser aplicada a todas as linguagens.

Em suas reflexões sobre o aspecto dialógico da linguagem, Bakhtin considera que o diálogo situa-se no centro do mundo artístico de Dostoiévski e observa que o dialogismo,

notado por outros críticos na obra do autor, deve-se ao fato de uma determinada cosmovisão representada não ser superada até o fim. Para Bakhtin, o pensamento determinante dos estudos produtivos da ciência do diálogo (a dialogia), pode ser resumido em sua essência na seguinte conclusão: “Ser significa comunicar-se pelo diálogo” (BAKHTIN, 1981, p. 223).

Na concepção dialógica de Bakhtin, gerada a partir do método artístico da polifonia dostoiévskiana, o diálogo é entendido não como um meio, mas como um fim: “o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação” (BAKHTIN, 1981, p. 222). Segundo Bakhtin, o diálogo apresenta uma infinitude potencial de realizações. Contudo, é possível estabelecer um esquema básico de compreensão da tensão mínima do diálogo: a contraposição dialógica do “eu” ao “outro”.

Ao analisar as formas do diálogo, Bakhtin refere-se ao “grande diálogo” da forma arquitetônica, no qual participam as vozes ideológicas e plenivalentes da obra, e ao “micro-diálogo” da forma composicional, no qual o discurso/palavra está refletido, refratado, soa bivocal e ressoa ecos do grande diálogo. Para ele, o núcleo do diálogo é sempre extratemático, por mais tenso que ele seja, embora seu envoltório seja sempre profundamente temático. Ele procura entender o diálogo na inter-relação de discursos e na inter-relação das réplicas do diálogo interior com o exterior: polêmicas veladas e/ou mostradas, interiores e exteriores.

Bakhtin analisa o diálogo considerando o papel e a função singular ativa do “outro” na comunicação. Na compreensão do diálogo, importa estudar a distribuição das vozes e sua interação no grande e no microdiálogo: efeitos artísticos, por exemplo, da modulação tonal e a consonância e dissonância na condução temática das vozes. Para o teórico, o monólogo interior dialogado de Raskólnikov em *Crime e Castigo* de Dostoiévski é um protótipo magnífico de microdiálogo no qual em cada palavra há vozes em discussão, pois o diálogo penetra no âmago de cada palavra, modula seu sentido e produz a dissonância:

De fato, no começo do extrato, Raskólnikov recria as palavras de Dúnia com as entonações apreciadoras e persuasivas dela e as entonações da irmã sobrepõe as suas entonações irônicas, indignadas, precautórias, ou seja, nessas palavras ecoam simultaneamente duas vozes, a de Raskólnikov e a de Dúnia. Nas palavras seguintes (“E note-se que ainda tem Ródya, o magnífico Ródya, o primogênito!”, etc.) já ecoam a voz da mãe com suas entonações de uma ironia amarga, de indignação (provocada pelo sacrifício) e de um melancólico amor recíproco. Em seguida, ouvimos nas palavras de Raskólnikov a voz de Sônia e a de Marmieládov. O diálogo penetrou no âmago de cada palavra, provocando nela luta e dissonância de vozes. É o micro-diálogo (BAKHTIN, 1981, p. 64).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin/Voloshinov (1999) critica o objetivismo abstrato (língua [sistema] X fala) dos estruturalistas por este não se preocupar com os fenômenos assistemáticos situados além da frase. O problema das interferências e dissonâncias de vozes no microdiálogo, por exemplo, tem uma correspondência direta com o problema das formas de transmissão, reprodução e integração estilística do discurso de outrem: discurso direto, indireto e indireto livre.

Para Bakhtin, quando citamos, deslocamos a atenção do objeto da fala para o discurso (a fala do outro), por exemplo. A citação realizada pode ser em estilo linear, quando o objeto do discurso citado aparece bastante destacado do contexto narrativo. Ela também pode ser em estilo pictórico, quando há uma diluição do contexto narrativo com o objeto do discurso citado (como no impressionismo).

O discurso direto possui formas variantes que são utilizadas pelos sujeitos de modo assistemático, embora existam apenas três únicas formas gramaticalizadas básicas de citar o discurso do outro (discurso direto, indireto e indireto livre). O discurso direto pode apresentar-se como: 1) discurso direto preparador (pelas entonações do autor); 2) discurso direto esvaziado (antes da fala do herói já estamos preparados para rir); 3) discurso direto antecipado e disseminado, oculto no contexto narrativo (entrecruzamento do discurso do autor e do personagem – um pouco semelhante ao discurso indireto livre).

O discurso indireto também possui formas variantes: 1) discurso indireto analisador do conteúdo (-tendência a tematizar o discurso do outro; - preserva a integridade e autonomia do discurso citado; - discurso citado despersonalizado); 2) discurso indireto analisador da expressão (estilo pictórico) (- para expressar estranhamento, para ironizar; - discurso citado personalizado).

O discurso indireto livre possui uma forma assistemática e comporta em si um interdiscurso que revela a alteridade e apresenta uma convergência interferente de dois discursos com orientação diversa do ponto de vista da entonação. Ele permite a identificação da alteridade (“palavra na palavra”) e conserva a autonomia e distância. Casos mais explícitos dessa forma de discurso ocorrem nas formas de intertextualidade (o texto no texto) que possuem heterogeneidades constitutivas e mostradas.

O problema da interferência vocal na palavra e sua percepção na linguagem provavelmente levaram Bakhtin (1981), inicialmente, a também buscar um equivocado entendimento de correspondências formais (método formal) entre o funcionamento tonal da linguagem musical e verbal.

Contudo, Bakhtin estabelece corretamente sua comparação (“analogia figurada”) da polifonia musical com o gênero verbal, conhece e compreende seus limites. Desse modo, ele apenas busca ilustrar seu pensamento acerca da nova posição dialógica do autor e do princípio composicional do enunciado com a imagem da “polifonia”.

A questão da música medieval sobre a polifonia e seu surgimento, desenvolvimento e evolução social, citada de modo pictórico e sem fontes de referência é um *locus* discursivo comum da história da música ocidental e da musicologia. Muitos historiadores e musicólogos, como Otto Maria Carpeaux (2009), e teóricos da música também refletiram sobre a origem e desenvolvimento do mesmo fenômeno polifônico no qual Bakhtin fundamenta a base de seu questionamento linguístico e estético.

A polifonia musical é um fenômeno acústico estético, histórico e social, amplo e multifacetado. Mário de Andrade (1980), do ponto de vista da musicologia, também comenta sobre as interações ideológicas entre a voz sacra e a profana na constituição histórica e realização social da atividade musical polifônica medieval. De acordo com os estudos do autor, observa-se como a polifonia do “som significativo” e sua combinação de vozes na forma arquitetônica e composicional do enunciado podem ser analisados a partir de suas formas geradoras de sentido. No entender do musicólogo, houve à época medieval, por exemplo, uma diferença ideológica entre a “polifonia católica” e a “polifonia protestante”.

Embora não cite suas fontes científicas histórico-musicológicas, o estudioso russo instaura em suas reflexões metodológicas uma percepção dialógica da representação e ideia de “polifonia”. Esse procedimento efetuado por Bakhtin tornou-lhe possível a abordagem nos dois sistemas de linguagem. O que não se pode esquecer na metodologia dialógica bakhtiniana é a diferença de orientação na representação do “som significativo” e sua natureza material e formal diversa nas duas linguagens.

Como o teórico reforça, as limitações dos diferentes materiais e suas objetividades artísticas devem ser resguardadas. Por isso, consideramos de modo positivo e profundamente significativo a ambiguidade constitutiva da noção teórica de “polifonia” de Bakhtin. A tese da polifonia é altamente produtiva na análise dos dois sistemas de linguagem, suas interações e alcances. Concordamos plenamente com a produtividade detectada e adotamos o método bakhtiniano de abordagem em nossas análises do discurso musical.

Consideramos importante, no entanto, realizar apenas uma breve observação quanto ao problema da consistência dialógica externa dos objetivos iniciais da comparação efetuada por Bakhtin entre as linguagens: o grande diálogo refletido, teorizado, aplicado e não-dito em sua obra. Tal fato não prejudica a harmonia interna de seu pensamento ou o seu funcionamento

metodológico diferentemente orientado, ele é o centro da tensão que leva o teórico a iniciar sua reflexão metodológica sobre a polifonia. Aachamos interessante notar como ele próprio também parte de uma comparação direta entre a estrutura dos materiais históricos da música e imanes da linguagem verbal.

A tese sobre a “polifonia”, assim como entendemos, indica um ponto de tensão e contraposição dialógica na composição do enunciado entre duas concepções de mundo do sujeito evidenciadas em sua interação com a linguagem verbal e musical. Portanto, ela não é uma convergência transcendental entre os dois sistemas de linguagem. Nesse momento inicial de formalização teórica de sua dialogia, Bakhtin considera produtiva a polêmica de que o sistema de linguagem verbal pode evoluir de modo tonal assim como o sistema de linguagem musical.

De fato, a afirmação não-dita de Bakhtin, contida na comparação acerca da evolução dos sistemas tonais nas duas linguagens, é um problema teórico da interação e significação verbal e musical: correspondências materiais e formais dos sistemas de linguagem e o funcionamento de seus conteúdos construtivos. Ao mesmo tempo, sua afirmação também é uma questão dialógica histórica e musicológica da vida social da noção ativa musical e verbal de polifonia.

A grande questão que se deve observar e refletir sobre a focalização de tal polêmica comparação por Bakhtin, a partir da tensão expressa em seu próprio pensamento, é: se o sistema de linguagem verbal também evolui de modo tonal e como o musical (modal, tonal e atonal ou serial, por exemplo), sua comparação de sistemas indicaria então que o sistema de linguagem verbal pode evoluir como na música e tornar-se atonal?

O que de fato evoluiu nessa mudança não-dita por Bakhtin foi o modo como o homem concebeu e dominou metodicamente seus meios sonoros possíveis de representação na forma arquitetônica e compositiva do material musical e não o sistema de linguagem musical em si. Henry Barraud (1997a), em sua obra *Para compreender as músicas de hoje*, no capítulo sobre “A linguagem polifônica do Ocidente. Suas Escalas. Descrição sumária do sistema tonal.”, apresenta ampla descrição dos fatores formais geradores de mudança dos processos tonais.

Para Barraud (1997b), por exemplo, em concordância com outros teóricos da música, a sobreposição harmônica do intervalo tonal de quarta foi responsável pela geração do novo sistema de composição atonal:

Com Schoenberg, a oposição consonância-dissonância desaparece muito rapidamente desde suas primeiras obras. A partir do instante em que

essa dualidade é abolida da sintaxe musical, torna-se válido imaginar livremente agregações não-repertoriadas, sem que seja preciso justificá-las, quer seja pelas referências às clássicas superposições de terças, quer seja pelos diversos artifícios próprios à técnica da música tonal.

É assim que schoenberg mostra-se, num momento, atraído por acordes obtidos pela superposição, não mais de terças, mas de quartas, isto é, de um intervalo fixo de dois tons e meio (BARRAUD, 1997b, p. 80-81).

O autor também ressalta que a música medieval evitava a sobreposição harmônica das vozes em intervalos de terça por considerá-la dissonante. Embora sua preocupação não seja a interação tonal com a linguagem verbal, ele também comenta a questão suscitada por Bakhtin sobre o processo de evolução tonal na linguagem da música:

Isso é muito importante e merece ser esclarecido por um breve comentário. Quando, partindo da melodia gregoriana, a música polifônica formou-se lentamente no decorrer de uma evolução de vários séculos, ela extraiu seu primeiro dinâmico hábito de cantar simultaneamente melodias diferentes – de início muito elementarmente paralelas entre si, depois se libertando pouco a pouco umas das outras, até se movimentarem e entrelaçarem suas linhas com toda independência.

Dos encontros entre os elementos dessas linhas horizontais desprende-se pouco a pouco uma nova dimensão da música, representada na vertical por agregações chamadas de acordes, mas eles eram e continuaram a ser por muito tempo efeitos secundários de um jogo erudito e complexo em que não tinham nenhuma parte ativa. Depois veio o momento em que eles se constituíram em entidades – das quais já estudamos as estruturas, as ações e reações recíprocas – e onde, ao tomar o lugar das diversas linhas independentes do velho contraponto, eles passaram a acompanhar uma melodia única, promovida a categoria de solista sem concorrência.

Mais tarde, a ciência harmônica desenvolveu-se em extensão e profundidade a tal ponto que se chegou a tomá-la por um valor entre si, valor que quase poderia bastar-se a si mesmo. E isso nos leva ao grande romantismo do século XIX em que a harmonia reina soberanamente (BARRAUD, 1997b, p. 81-82).

Sendo assim, observa-se que a própria concepção e recepção dos valores das noções de harmonia e dissonância também mudam. No barroco e no classicismo musical, por exemplo, os intervalos de terça tornaram-se profundamente apreciados e foram valorados de modo positivo. No romantismo, as dissonâncias são importantes e profundamente significativas, pois elas se integram perfeitamente ao todo da obra sem ferir a essência e objetividade artística.

Nesse primeiro momento de sua percepção crítica e reflexão sobre o fenômeno polifônico e formalização teórica de seu método dialógico, Bakhtin realmente não deixa claro

se está plenamente cômico de tal questão ontológica da representação da linguagem, pois ele não desenvolve mais nenhuma análise do tema.

Como se pode examinar, a questão da transposição teórica da polifonia e seus motivos não-ditos parecem ser os mais enigmáticos na constituição, definição e formalização do pensamento teórico e metodológico inicial de Bakhtin. Para ele, de fato, a imagem da “polifonia” (e do “contraponto”) é em si apenas um resultado evidente na linguagem das contradições sociais:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz (BAKHTIN, 1981, p. 16-17).

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, no primeiro capítulo “O Romance Polifônico de Dostoiévski e seu Enfoque na Crítica Literária”, Bakhtin (1981) aborda trabalhos publicados no século XX que se referiam a peculiaridades fundamentais da poética de Dostoiévski e orienta sua tese sobre o gênero polifônico entre os pontos de vista já existentes. Ele procura explicitar as condições possíveis para o surgimento e realização de um gênero do discurso, donde obtivemos os fundamentos teóricos acerca da polifonia discursiva. Para ele, a essência da polifonia consiste justamente no fato de as vozes constitutivas do romance permanecerem independentes e apenas se combinarem numa ordem superior à da homofonia.

A explicação mais clara de Bakhtin (1981), que define sua concepção de “polifonia” da palavra e do discurso, de fato, é o exemplo do conto “As três mortes” de L. Tolstói. Para ele, no conto, as três personagens (uma senhora rica, o cocheiro e uma árvore) vivem em mundos interiormente fechados e se ignoram mutuamente. Não há relação interna entre consciências e a vida e morte das três personagens, juntamente com seus mundos, encontram-se lado a lado com um mundo objetivo uno e chegam até a se contatar exteriormente nele, mas elas mesmas nada sabem umas sobre as outras nem se refletem umas nas outras: “Não estão em acordo nem em desacordo” (BAKHTIN, 1981, p. 59).

Ao exemplificar a passagem do monológico ao dialógico, de acordo com o teórico, se o escritor tivesse escrito o conto de modo polifônico, a posição dialógica do autor faria todos os três planos refletirem-se uns nos outros, concatenado-os por relações dialógicas, e

introduziria a vida e a morte do cocheiro e da árvore no campo de visão e na consciência da senhora, introduzindo a vida da senhora no campo de visão e na consciência do cocheiro: “Obrigaria as suas personagens a ver e conhecer todo o essencial que o próprio autor vê e conhece” (BAKHTIN, 1981, p. 61).

Nos caminhos para o desenvolvimento da tese de Bakhtin importa a afirmação do “eu” do outro não como objeto, mas como outro sujeito – “tu és”, assim como a compreensão da “representação do homem interior” e do “acontecimento que relaciona as pessoas interiores”. Sobre a equipolência de vozes e a consciência do herói, ele afirma que:

Equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas. [...] A consciência do herói é dada como a outra, a consciência *do outro* mas ao mesmo tempo não se objetiva, não se fecha, não se torna um mero objeto da consciência do autor (Bakhtin, 1981, p. 2, grifos do autor).

O realismo literário dostoiévskiano, segundo o teórico, não se baseia no conhecimento objetivado, mas na penetração. Na relação entre o tema e a representação de fragmentos da realidade, Bakhtin entende a perspectiva monológica e homofônica (unidade de horizonte: expressão lírica-emocional e simbólica: Romantismo) por oposição à perspectiva dialógica e polifônica (os fragmentos não se combinam na unidade do romance: Realismo).

Ao criticar a interpretação de V. Komaróvitch acerca da unidade extratemática do romance *O Adolescente* de Dostoiévski, Bakhtin pontua que o erro fundamental do crítico consistiu na procura de uma combinação direta entre os elementos da realidade ou entre séries temáticas isoladas. Assim, Komaróvitch entendeu a unidade extratemática, extrapragmática do romance como unidade dinâmica do ato volitivo, realizada sob uma lei da atividade racional que se realiza igualmente, tanto na música quanto na literatura. Mas, em vez de uma unidade do acontecimento do qual participam vários integrantes investidos de plenos direitos, obteve uma unidade vazia do ato volitivo individual:

Achamos que o erro fundamental de Komaróvitch está na procura de uma combinação *direta* entre os elementos da realidade ou entre séries temáticas isoladas, já que se trata da combinação de consciências autênticas com os seus mundos. Por isto, ao invés de uma unidade do acontecimento do qual participam vários integrantes investidos de plenos direitos, obtêm-se uma unidade vazia do ato volitivo individual. Neste sentido ele interpreta a polifonia de modo absolutamente incorreto. A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia (BAKHTIN, 1981, p. 16).

Bakhtin reconhece que Komaróvitch introduz uma analogia da polifonia à combinação contraponística de vozes da fuga (“condução das vozes”). O próprio termo “romance polifônico”, adotado por Bakhtin, possui uma origem metafórica. Porém, se o estabelecimento de uma relação de semelhança do gênero literário à polifonia musical lhe vale também como analogia figurada, Bakhtin não aceita uma redução da unidade do universo do autor a uma unidade individual volitivo-emocional, assim como não aceita a redução da polifonia musical a tal unidade. Ele conclui que as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, ou à simples metáfora:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo (BAKHTIN, 1981, p. 16-17).

Depreende-se das considerações de Bakhtin acerca da forma artística que, sem entendermos a perspectiva, é impossível entender corretamente aquilo que pela primeira vez foi percebido e descoberto na vida com o auxílio dessa forma. A forma artística não formaliza um conteúdo, mas permite, pela primeira vez, percebê-lo e encontrá-lo. No plano da visão objetiva das contradições como forças coexistentes e simultâneas, a categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de “coexistência” e “interação”:

A peculiaridade de Dostoiévski que acabamos de caracterizar não é, evidentemente, uma peculiaridade da sua concepção de mundo no sentido habitual da palavra: é uma peculiaridade da sua percepção artística do mundo; somente na categoria de coexistência ele pôde percebê-lo e representá-lo. É evidente, porém, que essa peculiaridade se manifesta também em sua cosmovisão abstrata. Também nesta observamos fenômenos análogos: no pensamento de Dostoiévski não há categorias genéticas nem causais. (BAKHTIN, 1981, p. 23)

Bakhtin observa que, diferentemente de outros críticos, Leonid Grossman (1967) enfoca a polifonia de Dostoiévski sob o aspecto da composição (Composição, Gênero, Tom e Diálogo), tecendo considerações precisas e sutis acerca da natureza musical na composição das obras de Dostoiévski. Entende-se, também das considerações de Bakhtin, que Grossman

identifica na base da composição de cada romance de Dostoiévski um princípio unificador que relaciona as partes, sendo este, o princípio musical da polifonia (*punctum contra punctum*): “São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema” (BAKHTIN, 1981, 35).

Bakhtin transpõe (da linguagem da teoria musical para a linguagem da poética) a tese do compositor Glinka citada por Grossman, segundo a qual tudo na vida é contraponto. Sendo assim, de acordo com Bakhtin, pode-se dizer que, para Dostoiévski, “tudo na vida é diálogo”, ou seja, “contraposição dialógica”. De fato, do ponto de vista de uma estética filosófica, as relações contraponísticas na música são uma variedade musical das relações dialógicas entendidas em termos amplos. Contudo, Bakhtin define a polifonia como um princípio composicional do enunciado cuja multiplicidade de centros-consciências não se reduz a um denominador ideológico e critica a focalização da construção artística da obra efetuada por Leonid Grossman:

Se Grossman relacionasse o princípio composicional de Dostoiévski – a unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis – à multiplicidade de centros-consciências não-reduzidos a um denominador ideológico, chegaria bem perto da chave artística dos romances dostoiévskianos – a polifonia.” (BAKHTIN, 1981, p. 12)

Bakhtin preocupa-se com a autoconsciência e a ideia enquanto objeto de representação (“o homem no homem”) e considera que o problema da polifonia e da “plenivalência de cada voz” foi levantado com muita precisão e amplitude por A.V. Lunatcharsky no artigo *Acerca da “multiplicidade de vozes” em Dostoiévski*, publicado em 1929, o qual foi escrito por motivo da primeira edição do livro *Problemas da poética de Dostoiévski* também em 1929.

Bakhtin cita diversos trechos do artigo nos quais seu pensamento encontra uma confluência. Ele expõe a concepção da obra de Dostoiévski como “diálogos esplendidamente construídos”, nos quais há uma “interdependência das vozes”. O teórico reforça que as vozes no romance devem ser entendidas como “convicções” ou “pontos de vista acerca do mundo” e demonstra como o autor desempenha o papel distanciado de um contemplador.

Para Bakhtin, Lunatcharsky entendeu corretamente o princípio da polifonia e procurou localizar os precursores de Dostoiévski no campo da polifonia encontrando elementos e embriões nos dramas de Shakespeare e em Balzac a partir de condições sociais análogas: - “Renascimento colorido e estilhaçado numa multiplicidade de fragmentos cintilantes”; - resultado de “célere penetração do capitalismo na Inglaterra medieval” os quais

desencadearam “inesperados choques entre formações sociais, entre sistemas de consciência que antes não mantinham qualquer contato entre si”.

Lunatcharsky dá atenção principal aos problemas da elucidação das causas histórico-sociais da polifonia e desenvolve uma análise histórico-genética explorando a contradição do jovem capitalismo russo no qual Dostoiévski oscila entre o socialismo materialista revolucionário e uma cosmovisão religiosa conservadora fruto do seu “caráter contraditório” e da “*duplicidade*” de sua personalidade social. Todavia, para Bakhtin, o drama é por natureza estranho à autêntica polifonia porque ele pode ter uma multiplicidade de planos, mas não pode ter uma *multiplicidade de mundos* e admite apenas um e não vários sistemas de referência (BAKHTIN, 1981, p. 28).

Nas décadas de 1930 e 1940, para Bakhtin, os problemas da poética de Dostoiévski passaram para segundo plano e do ponto de vista de sua tese sobre o romance polifônico apenas um pequeno ensaio de V. Kirpótin (“F. M. Dostoiévski”), publicado em Moscou em 1947, aproxima-se de sua concepção sobre a polifonia. Bakhtin compartilha com V. Kirpótin a tese da capacidade de Dostoiévski perceber a alma ideológica dos outros e ressalta o fato de o autor rechaçar as concepções falsas acerca do subjetivismo, do individualismo e do psicologismo de Dostoiévski. Bakhtin cita as palavras de V. Kirpótin as quais definem o psicologismo de Dostoiévski por oposição ao psicologismo “degenerado” de Joyce e Proust. Para ele, isso marca o ocaso e a morte da literatura burguesa em suas criações positivas como não sendo subjetivo, mas, segundo o teórico, realista:

Seu psicologismo é um método artístico especial de penetração na essência objetiva da *contraditória coletividade humana*, na própria medula das *relações sociais* que inquietavam o escritor, é um método artístico especial de reprodução de tais relações na arte da palavra... Dostoiévski pensava por imagens psicologicamente elaboradas, mas pensava *socialmente*.” (BAKHTIN, 1981, p. 31).

As conclusões de V. Kirpótin, seguindo seu caminho específico, chegam a formulações de teses próximas às de Bakhtin. Embora o autor não empregue o termo “polifonia”, a compreensão precisa do “psicologismo” de Dostoiévski como visão realista-objetiva da coletividade contraditória das psiques dos outros leva consequentemente Kirpótin à correta compreensão da polifonia. Citação de Bakhtin das palavras de Kirpótin:

A história de cada “alma” individual é dada... em Dostoiévski não de modo isolado mas juntamente com a descrição das inquietações psicológicas de

muitas outras individualidades. Efetue-se a narração em Dostoiévski da primeira pessoa, na forma de confissão, ou da pessoa do autor-narrador, seja como for, vemos que o autor parte da premissa da *igualdade de direitos das personagens coexistentes*, que experimentam inquietação. Seu mundo é o mundo de uma multiplicidade de psicologias que existem objetivamente e estão em interação, fato que, na interpretação dos processos psicológicos, exclui o subjetivismo ou o solipsismo, tão próprio da decadência burguesa” (BAKHTIN, 1981, p. 31).

Bakhtin reflete sobre a concepção de polifonia (“multiplicidade de vozes” [segundo as N. do T.] e “forças históricas, entre as vozes da época – sociais, políticas e ideológicas”) sugerida por Shklovsky, mas ressalta que o autor não está tão interessado na forma polifônica de Dostoiévski quanto nas fontes históricas (de época) e biográfico-vitais da própria discussão que gerou essa forma (BAKHTIN, 1981, p. 32).

Shklovsky, conforme citação de Bakhtin, considera as particularidades estilísticas evidentes em si mesmas e procura explicar o que suscita a polêmica da qual a forma literária de Dostoiévski é um vestígio e, simultaneamente, no qual consiste a universalidade dos romances de Dostoiévski, ou seja, quem estava, naquele momento, interessado em tal polêmica? (BAKHTIN, 1981, p. 32).

Do ponto de vista de sua tese, Bakhtin considera duas observações importantes de Shklovsky acerca de peculiaridades do processo criativo de Dostoiévski revelados em esboços (rascunhos e planos de obras): 1) a inconclusibilidade multiplanar e polifônica de princípio dos diálogos; 2) a relativa natureza dialógica de todos os elementos da estrutura romanesca (BAKHTIN, 1981, p. 32-33).

Quanto à primeira observação, para Bakhtin, em linhas gerais, o processo criativo em Dostoiévski, na maneira como se refletiu em seus rascunhos, difere acentuadamente de outros escritores como Tolstói, por exemplo. O que lhe diferencia é o fato de não trabalhar com imagens objetivas de pessoas e não procurar discursos objetivos para as personagens (características e típicas), não lhe inculca as palavras do autor.

Bakhtin considera que Dostoiévski proporciona palavras muito ricas de significado a seus heróis (e como que independente do autor), as quais não expressam o caráter ou a tipicidade do herói, nem sua posição ideológica definitiva no mundo (cosmovisão). Apesar de quase todos os romances apresentarem um final convencional (ponto de vista comum “monológico-convencional”), observa-se um conflito singular entre a inconclusibilidade interna das personagens e do diálogo e a perfeição externa temático-composicional da obra (BAKHTIN, 1981, p. 33).

Quanto à segunda observação, para Bakhtin, as relações dialógicas são um fenômeno quase universal que penetram toda linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

Para ele, as relações dialógicas são um fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente nas falas das personagens, ou interlocutores: “Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição”. Bakhtin pontua que o diálogo se adentra em cada palavra no interior do todo romanesco tornando-o “bivocal”. Apenas as relações mecânicas não são dialógicas: “[...] onde começa a consciência começa o diálogo” (BAKHTIN, 1981, p. 34).

O enunciado também pode ser analisado e compreendido em sua propriedade tonal. Bakhtin não chega a formular plenamente um instrumental teórico do que seja a modulação tonal e seu funcionamento. Porém, suas reflexões a partir da abordagem dialógica em aplicações práticas de análise são perpassadas por conclusões sobre o modo como a polifonia é desenvolvida na diversidade de tonalidades possíveis do enunciado.

Para exemplificar a multiplicidade de significações de um mesmo enunciado (um palavrão), por exemplo, Bakhtin (1999) comenta a utilização da entonação no discurso familiar no *Diário de um escritor* de Dostoievski (o caso dos seis operários embriagados): 1º) tom contestatório desdenhoso; 2º) tom contraditório e nega o primeiro; 3º) tom de injúria; 4º) tom entusiasmado, de exclamação arrebatada, com êxtase, aparentemente excessivo; 5º) silêncio; 6º (o mais velho) tom rabugento. A entonação vivifica a palavra no enunciado, recobrando seu significado com novas significações e selando sua relação com a situação mais imediata dos interlocutores.

Segundo Bakhtin, no registro familiar a entoação às vezes não tem nada de relação com o conteúdo do discurso e ela não se integra no conteúdo intelectual, objetivo, da construção. As seis “falas” dos operários são todas diferentes, apesar do fato de todas consistirem de uma mesma e única palavra. Essa palavra, de fato, só constitui um suporte da entoação. Cada uma das enunciações dos seis operários tem um tema próprio que se realiza completa e exclusivamente por meio da entoação expressiva sem ajuda da significação das palavras ou da articulação gramatical:

[...] sempre a mesma palavra, interdita na presença de damas para significar claramente: ‘Não vale a pena arrebentar a garganta, já compreendemos!’ Assim, sem pronunciar uma única outra palavra, eles repetiram seis vezes

seguidas sua palavra preferida, um depois do outro, e se fizeram compreender perfeitamente (BAKHTIN, 1999, p. 133).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin procura encontrar nas palavras de Leonid Grossman uma base para sua questão sobre a modulação tonal. Eis algumas confluências do seu pensamento sobre a contraposição e simultaneidade dialógica, as manifestações da polifonia e seu princípio composicional, a modulação tonal e a condução temática das vozes: “Eles [os capítulos da obra de Dostoiévski] interiormente dialogam, soam em motivos diferentes mas inseparáveis, que permitem uma substituição orgânica de tons, mas não a sua fragmentação” (BAKHTIN, 1981, p. 35).

Para Bakhtin, Grossman, em seu ensaio *Dostoiévski Artista*, na seção “As leis da composição”, compreende a sutileza de Dostoiévski ao transportar para o plano da composição literária a “lei da passagem musical de um tom a outro” e observa que o próprio escritor, em carta a um irmão, estabelece uma analogia entre seu “sistema criativo” e a teoria musical das “passagens” ou contraposições: “Você compreende o que é, em música, uma *passagem*. O mesmo ocorre no caso presente. No primeiro capítulo tem-se, ao que parece, tagarelice; mas, de repente, essa tagarelice culmina, nos dois últimos capítulos, numa catástrofe inesperada” (BAKHTIN, 1981, p. 35).

Bakhtin examina o critério de fidelidade à imagem do homem produzida pelo autor e enfoca a criação polifônica a partir de suas peculiaridades na ideologia geradora de formas. Para ele, o mundo polifônico, assim representado, é um mundo de posicionamentos semânticos conjugados ao homem e de consciências que se aclaram mutuamente.

O homem busca um “posicionamento supremo mais autorizado”, mas, de acordo com Bakhtin, não o adota como sua própria ideia verdadeira e sim como outro homem verdadeiro e sua palavra. Para ele, o homem busca na imagem do homem ideal ou na imagem de Cristo, a solução das “buscas ideológicas”. Essa imagem, no entender de Bakhtin, deve organizar, subordinar e coroar o mundo de vozes:

Na imagem do homem ideal ou na imagem de Cristo afigura-se a ele a solução das buscas ideológicas. Essa imagem ou essa imagem suprema deve coroar o mundo de vozes, organizá-lo e subordiná-lo.

[...]

É altamente característica a interrogação feita ao modelo ideal (como faria Cristo?), ou seja, o posicionamento dialógico interno em relação a Cristo, sem se fundir com ele mas o seguindo (BAKHIN, 1981, p. 82-83).

Bakhtin reflete sobre as condições para a criação da imagem de uma ideia e seu desenvolvimento na “tessitura da narração”. Ele procura entender a natureza da tensão tonal em posicionamentos presentes no contato dialógico dos sujeitos com a linguagem que está implicada na criação e representação da imagem do herói (o discurso musical e o “som significativo”, no nosso caso): o grande diálogo da obra e o microdiálogo do herói.

A partir de anotações e esboços de criação da obra *A vida de um grande pecador* deixados por Dostoiévski, o teórico reflete sobre a modulação tonal e a orientação plenivalente da palavra para a voz do outro. Para Bakhtin, a ideia do autor não deve ter na obra uma função todo-aclaradora do mundo representado, mas deve inserir-se nesse mundo como imagem do homem, como um posicionamento entre outros posicionamentos, como palavra entre outras palavras (BAKHTIN, 1981, p. 83).

Sendo assim, ele considera importante diferenciar, por exemplo, o tom do autor do tom da obra: “Esse posicionamento ideal (a palavra verdadeira) e sua possibilidade devem estar ao alcance dos olhos mas não devem colorir a obra como tom ideológico pessoal do autor” (BAKHTIN, 1981, p. 83). Ele também ressalta que a condução temática das vozes e sua modulação tonal nas formas arquitetônica e composicional da obra são determinadas pelo gênero de produção e suas esferas de atividades:

Lembremos ainda a ideia de Ivan Karámazov, segundo a qual se não há imortalidade da alma, “Tudo é permitido”. Que vida dialogada tensa leva essa ideia ao longo de todo o romance *Os irmãos Karámazov*! Que vozes heterogêneas a realizam! Em que contatos dialógicos inesperados ela entra! (BAKHTIN, 1981, p. 75).

Bakhtin adverte que uma “ideia” é viva e combina-se com outras vozes somente no campo dialógico de representação do todo de uma obra, pois numa “forma teórica monologicamente acabada” ela é apenas uma construção ideológica pálida e facilmente refutável. Ele também chega a estabelecer uma comparação com a pintura para explicar o que seja a tonalidade do texto. Para ele, a imagem dialógica da ideia, assim como na pintura (ou na música), recebe os reflexos de outras ideias ou “tonalidades-ambientes”:

Essas duas ideias (a de Raskólnikov e a de Ivan Karámazov) recebem os reflexos de outras ideias, assim como na pintura, em consequência dos reflexos das tonalidades-ambientes, uma certa tonalidade perde sua pureza abstrata mas em compensação começa a viver uma vida autenticamente pictórica. Se retirássemos essas ideias do campo dialógico de sua vida e lhes déssemos uma forma teórica monologicamente acabada, que construções pálidas e facilmente refutáveis obteríamos! (BAKHTIN, 1981, p. 75).

Bakhtin analisa a “politonalidade da narração” a partir de peculiaridades exteriores de gêneros da Antiguidade no campo do cômico-sério resultados da influência transformadora da cosmovisão carnavalesca. Para ele, a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Ele busca analisar o “fermento carnavalesco” na intercalação de gêneros e na multiplicidade de estilos presentes na sátira menipeia, por exemplo. Eis o problema da tonalidade (cruzamento e simultaneidade: consonância e dissonância de vozes) na obra e a questão da modulação tonal do herói em seu grande e microdiálogo.

Para a avaliação do “som significativo”, nas artes de modo geral, a produtividade da noção dialógica bakhtiniana de “polifonia” mostra-se evidente inclusive nos trabalhos do Círculo dedicados à análise e compreensão da própria linguagem musical. O funcionamento vivo da polifonia, sua interação dialógica, apreendido pelo exame da modulação tonal e temática das vozes heterogêneas realiza-se no todo do enunciado na forma de um sinfonismo dialógico.

Pauline Fairclough, em seu ensaio *Sollertinskii and dialogical symphonism*, comenta que provavelmente Ivan Sollertinskii ainda seja hoje mais conhecido por sua relação com o compositor Shostakovich do que por suas conexões com o “Círculo de Bakhtin”. De acordo com a estudiosa, Katerina Clark e Michael Holquist foram os primeiros tradutores para o inglês a refletir sobre a relação de Sollertinskii com o Círculo (FAIRCLOUGH, 2004, p. 167-170).

Para ela, estudiosos do Círculo já estão se dedicando mais à tradução das obras do compositor e explorando melhor sua ideia da relação da música com a forma dialógica e sinfônica. No entanto, sobre a obra de Sollertinskii publicada e traduzida, ela reforça a necessidade de se aumentar a disposição para o avanço das pesquisas no Ocidente. Suas obras mais importantes como escritor, por exemplo, são dedicadas ao estudo e análise do dialogismo da forma sinfônica em peças de Beethoven e Mahler.

Ainda de acordo com Pauline Fairclough, Sollertinskii define o “sinfonismo dialógico” e o interpreta no tratamento da forma sinfônica de Mahler como uma evidência do esgotamento de possibilidades da forma sinfônica como um gênero. Visto como método criativo, o sinfonismo dialógico possui propriedades únicas para evocar a consciência coletiva. Ele é uma forma do processo musical e é um fenômeno intrinsecamente dialético (FAIRCLOUGH, 2004, p. 171).

Sollertinskii utiliza o sinfonismo como uma potente metáfora do coletivismo social: “*the dream of collectivism*” (o sonho do coletivismo). Para a estudiosa, Sollertinskii claramente pontua que o sinfonismo, assim como o romance, tem o potencial para ser experienciado não apenas como “música pura”, mas também em termos de seu contexto social de significações. Para o compositor, a linguagem do sinfonismo é intrinsecamente contemporânea e sempre democrática (FAIRCLOUGH, 2004, p. 172).

Na definição de Sollertinskii estudada por Pauline Fairclough, o sinfonismo dialógico é entendido, além de sua forma imanente (“forma-sonata orquestral em quatro movimentos”), como um método capaz de direcionar o pensamento musical ao social e evocar imagens coletivas que possibilitam a compreensão do funcionamento polifônico das vozes do discurso musical:

Mas sinfonismo como método criativo é diferente. Do ponto de vista da sinfonia, não é apenas uma forma-sonata orquestral em quatro movimentos. O pensamento sinfônico é o pensamento musical fundamentalmente direcionado às massas, unificado-as numa única emoção, experiência ‘patética’. Sinfonismo como um método é a maior força coletiva, apesar de ser, não necessariamente, ligado precisamente com o gigantesco aparato de transmissão orquestral. Sinfonismo em sua essência é orientado em torno da consciência coletiva. O sinfonismo verdadeiro sempre aparece, como heroísmo [ou heroicizado], no momento inicial [juventude de uma sociedade] de surgimento, criação e consolidação cultural de uma classe; [...] (FAIRCLOUGH, 2004, p. 171, tradução nossa).

Eu repito: sinfonismo como método [...] em sua fundamentação é coletivista. Ele seleciona seus materiais não da ‘tradição’ mas da música viva de todos os dias, das músicas das ruas, rejeitando em princípio qualquer refinamento ou pesquisa de qualidade (FAIRCLOUGH, 2004, p. 172 tradução nossa).⁷

Como pudemos observar, a produtividade da noção teórica de “polifonia” desenvolvida por Bakhtin mostra-se bastante ressaltada nas obras de outros componentes do Círculo. As ideias do “Círculo de Bakhtin” por nós acima apresentadas sobre dialogismo, discurso direto, indireto e indireto livre, polifonia modulação tonal e sinfonismo dialógico, formam a base e fundamento de nossas reflexões a cerca do discurso musical.

⁷ But symphonism as a creative *method* is another matter. From the point of view of the symphony this is not only orchestral four-movement sonata. Symphonic thought is musical thought fundamentally directed to the masses, unifying them in a single emotional, ‘pathetic’ experience. Symphonism as a method is a huge collective force, therefore it is, not coincidentally, linked precisely with the gigantic transmission apparatus of the orchestra. Symphonism in its essence is oriented towards collective consciousness. True symphonism always appears, like heroism, at the time of the youth of [social] class embarking on the creation of an entire culture; [...] (FAIRCLOUGH, 2004, p. 171).

I repeat: symphonism as a *method* ... at its foundation is collectivist; it draws its material not from ‘tradition’ but from living everyday music, from songs of the street, rejecting on principle any refinement or any *recherché* quality ... (FAIRCLOUGH, 2004, p. 172).

Na seção seguinte, examinaremos as formas de representação do discurso musical a partir de continuidades e descontinuidades de sua concepção, teorização, aplicação e representação do material, forma e conteúdo, enquanto “som significativo”.

2 Formas de representação do discurso musical: continuidades e descontinuidades do material, da forma e do conteúdo

Na análise dialógica, a organização e o funcionamento do discurso musical em suas diversas esferas de atividades possuem uma estruturação contínua que pode ser percebida na linguagem verbal pela tensão/oposição mínima entre o dito e o não-dito e na linguagem musical pela tensão/oposição entre o som e o silêncio. Nos dois casos, apesar de possuir valores diferentes em situações determinadas de produção, circulação e recepção de sentido, a duração é uma continuidade de ambos os elementos.

A tese da “polifonia” desenvolvida por Bakhtin, como apresentamos, expomos e refletimos, é uma noção teórica que possui uma ambiguidade constitutiva. Ela pode referir-se tanto à matéria, forma e conteúdo do acontecimento musical realizado na linguagem musical quanto na linguagem verbal, pictórica e sincrética. Essa produtividade teórica permite a abordagem e análise individual dos dois sistemas de linguagem propostos (musical e verbal) e suas interações possíveis a partir de um mesmo suporte metodológico: a dialogia.

2.1 Estrutura, organização e funcionamento do discurso musical

O “herói” do discurso musical de Machado nos contos, tomado em si e fora do horizonte de sua existência na obra, não possui uma forma pré-definida própria e imutável, pois ele constitui-se de modo heterogêneo e preexiste socialmente. O “herói” é um momento constitutivo do pensamento musical do autor.

Dito de outra maneira, pode-se utilizar de modo geral a expressão “discurso musical” para referir-se ao conjunto do arquivo humano produzido desde os tempos mais remotos. Nesse caso, referimo-nos aos tipos de textos e gêneros de todos os sistemas de linguagem (sejam acústicos, pictóricos, verbais, sincréticos, etc.) nos quais a música é representada como assunto principal e/ou secundário e desenvolve-se a partir de temas mais específicos.

É possível, nesse grande arquivo, analisar como determinadas épocas elegem, representam, desenvolvem e compreendem seus temas sobre o assunto da cultura musical e os organizam em formações discursivas e ideológicas distintas. As materialidades da cultura musical são refletidas, refratadas, filtradas e delineadas ideologicamente pelas vozes e

aparelhos sociais de modo que determinados assuntos podem ser ditos em textos apenas em determinados momentos históricos e não em outros.

Pode-se, por exemplo, estabelecer contrastes entre recortes temáticos no grande arquivo e ainda utilizar a expressão “discurso musical” para referir-se ao conjunto de representações da cultura musical que um único veículo de comunicação proporciona ao público. Num jornal, por exemplo, a cultura da música representada em colunas de anúncios e crônicas é uma parte integrante profundamente significativa do todo discursivo de uma voz una.

Em muitos casos de esferas de atividades musicais também se pode utilizar a expressão “discurso musical” para referir-se a fenômenos gerais de acontecimentos musicais em textos específicos e particulares da linguagem musical como numa partitura de uma rapsódia húngara de Liszt ou no libreto de uma Ópera de Bellini.

Numa crônica, conto, romance ou poema, etc., a cultura musical pode ser apreendida inicialmente no sistema de linguagem verbal por meio dos gêneros e dos campos lexicais e semânticos. Podemos ler a cultura musical a partir de seus referentes objetivos instaurados nos textos, como nomes de compositores, intérpretes, obras, instrumentos, recursos de notação, peculiaridades de acompanhamento, ritmo e timbre, melodia, etc.

A representação e a percepção do discurso musical referentes ao grande arquivo ou aos textos verbais específicos, entretanto, só podem ser compreendidas plenamente a partir de suas esferas de atividades musicais, sejam elas de composição, instrumentação, interpretação, apreciação, avaliação e circulação. Suas formas de materialidade são submetidas aos alcances estéticos, teóricos, filosóficos e sócio-históricos possíveis de determinadas épocas e situações textuais.

Para iniciar nossas reflexões e análises de continuidades e discontinuidades de representação linguística do discurso musical nos contos, tomemos como base a metodologia estruturalista de Saussure (2000) e sua distinção sonora mínima de pares opositivos de fonemas que se inter-definem em suas relações no sistema da língua: pato X bato.

Nessa perspectiva de abordagem à língua, as continuidades correspondem ao que é igual no sentido: /ato/. Tais continuidades estão em relação de oposição a discontinuidades, ou ao que é diferente e causa a mudança de sentido da palavra: /p/ (surdo) X /b/ (sonoro).

As ideias do Círculo de Bakhtin não desconsideram ou discordam totalmente das conclusões estruturalistas de que o aspecto descontínuo do elemento sonoro, ou o “significante”, seja responsável pela mudança de significado da palavra.

Bakhtin, todavia, chama a atenção para o fato de que em tal perspectiva a ênfase analítica dos fonemas incide apenas nos modos de articulação do aparelho fonador e nos aspectos imanentes e estruturais do sistema linguístico. A perspectiva estruturalista separa o “som significante” de seu horizonte construtivo de significação artística, por exemplo.

Bakhtin, como dissemos, preocupa-se em compreender os aspectos assistemáticos da linguagem, a organização e o funcionamento do “signo ideológico” em seu contexto de significação, assim como os processos de produção, recepção e circulação do “som significativo” na linguagem verbal e na musical.

Pode-se dizer que a noção teórica de “polifonia” de Bakhtin objetiva um estudo metódico da tessitura das vozes, da modulação tonal e da condução temática do “som significativo” na forma arquitetônica e compositiva da obra verbal e/ou musical.

A noção linguística e/ou musical bakhtiniana de “polifonia” pode ser apreendida com valores e funções diferentes de acordo com as determinações de produção do sentido. No discurso musical produzido em esferas de atividades diversas, o sentido de polifonia não é percebido apenas de modo estático e nem metafórico.

Na reflexão e análise dialógica que propomos para esta dissertação, o funcionamento e a organização do discurso musical em suas diversas esferas de atividades possuem uma estruturação contínua que pode ser percebida pela tensão/oposição mínima entre o dito e o não-dito: o som e o silêncio. Apesar de possuir valores diferentes em situações determinadas de produção de sentido, como dissemos, a duração é uma continuidade de ambos os elementos.

O som, como veremos, manifesta-se e é compreendido, geralmente, em sua objetividade científica e artística, como a possibilidade de variação de valores positivos de duração, altura, timbre e intensidade, enquanto o silêncio manifesta-se apenas como uma variação de valores negativos de duração. Todavia, as noções de “som” e “silêncio” recebem diferentes tratamentos e revestimentos de sentidos por diferentes teóricos da musicologia.

Portanto, para realizar nossa análise das formas de representação estética do discurso musical, manteremos como base as reflexões desenvolvidas na seção anterior sobre os limites da abordagem e metodologia dialógica e propomos iniciar uma reflexão nas subseções seguintes sobre a instrumentação técnica proveniente de tal método para o estudo metódico e produtivo da interação das linguagens, do gênero (composição, temática e estilo) de produção do sentido da obra e das relações do sujeito com a linguagem verbal em seu diálogo com a música (o dito e o não-dito).

2.2 Gênero: composição, temática e estilo

Para Bakhtin (1997), os gêneros do discurso são tipos de enunciados heterogêneos e relativamente estáveis que refletem as condições específicas de comunicação e as finalidades de cada esfera de atividade humana a partir de seus conteúdos temáticos, do estilo (seleção operada nos recursos da língua) e da construção composicional.

Bakhtin critica a linguística que trata e entende o material apenas como o “significante” puro e sem significado (Saussure). Para ele, a palavra é a consagração do material. Dotando a palavra de tudo o que é próprio à cultura, isto é, de todas as significações culturais (cognitivas, éticas e estéticas), chega-se à conclusão de que não existe absolutamente nada na cultura além da palavra. O material entra no processo de trabalho da obra, mas desaparece no momento da percepção artística. O artista supera a língua e a forma artística libera o conteúdo de suas amarras com a ciência, com a ética e o autor-criador torna-se um elemento constitutivo da forma.

O conteúdo do discurso é um domínio da cultura (ciência, estética, ética, etc.). A avaliação preexistente (ética) e a formalização estética não penetram no interior do conhecimento, e este só leva em consideração um conhecer preexistente. A realidade do conhecimento é inacabada e aberta. A arte possui uma posição mais autônoma em relação à realidade do conhecimento e do ato. Toda obra de arte possui uma historicidade imanente e um caráter receptivo e positivamente acolhedor (em contraposição, por exemplo, ao jornalismo). A obra de arte transfere a realidade conhecida e avaliada para outro plano axiológico e a submete a uma nova unidade.

Para Bakhtin (1988), a forma pode ser entendida como uma “forma composicional” (técnica de organização do material) e uma “forma arquitetônica” (forma estética). Ela é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador da forma com o conteúdo, como o teórico reitera: “O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística”. Devem ser relacionados à forma todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo e que são superados na sua materialidade por essa atividade.

Na crítica ao método formal, Bakhtin/Medvedev (1991) considera que as teorias formalistas podem ser objeto produtivo de crítica séria e busca responder qual é a significação histórica do método formal. O autor reflete sobre a dimensão ideológica da forma e o problema da perspectiva nos estudos literários. Ele critica o modo como tais noções foram

compreendidas na literatura e discute o questionamento por uma história objetiva da arte preocupada com as evoluções internas da forma (“história da arte sem nomes”). A partir do estudo das posições básicas do movimento formal da arte erudita no Ocidente, para ele, busca-se encontrar o solo para a contradição do conteúdo na arte.

O estudioso compara o formalismo russo ao europeu para compreender o modo como a dimensão ideológica da forma foi diferentemente percebida. Estabelecendo limites interpretativos a partir das diferenças de perspectiva nos dois formalismos, Bakhtin/Medvedev considera que os princípios convergentes básicos dos formalistas mostram que o conteúdo necessariamente tem uma função construtiva dentro de uma unidade fechada da obra, a mesma função assim como os outros elementos condicionalmente unidos ao conceito da forma.

Contudo, para ele, não há nessas perspectivas formalistas conclusões sobre a natureza primária e não-objetiva da arte, ou mesmo sobre a grandeza e pureza artística das artes não-objetivas. Teorias construtivistas, e as várias doutrinas da não-objetividade, assim como o mais alto ideal da arte, para ele, são meramente declarações programáticas de definidas (e em tempos bastante indefinidos) tendências artísticas.

Segundo Bakhtin, por trás dessas declarações está um fato: em contraste com o realismo que a precedeu, a arte contemporânea transfere a tônica da construção artística para outros aspectos da obra. Essa transferência de tônica ocorre dentro da construção e não altera sua essência.

A arte realista é apenas uma arte construtivista. O movimento formal da arte erudita do Ocidente é mais amplo do que qualquer programa artístico, e se isso não ocorre sem certas preferências, as quais variam entre os vários eruditos, em sua forma básica é imparcial a toda arte. Isso estabiliza os traços específicos da arte os quais são constitutivos de todas as obras de arte e de qualquer movimento artístico.

O formalismo europeu era o menos inclinado de todos a subestimar ou depreciar o sentido semântico de todos os elementos da construção artística. A luta contra o positivismo e o naturalismo, tendências que tomam os significados fora da arte, foi da maior importância para o movimento formal europeu. O positivismo resolutamente insistia na significação profunda de cada elemento isolado do todo da construção artística, enquanto os avanços dos formalistas sobre a ideia de unidade fechada da obra estavam principalmente em oposição ao abstrato e, particularmente, ao idealista.

Os formalistas europeus não temiam tratar do sentido semântico ou do conteúdo da construção artística. Eles não receavam que o sentido pudesse descobrir a construção fechada

e destruir sua integridade material. Entendiam que a construção artística desprovida de sentidos ideológicos profundos inevitavelmente encontrava-se em um conjunto auxiliar de regras, ou postulados hedonísticos, ou fins utilitários. Isso poderia ocorrer para desprover a obra artística de seu lugar especial no mundo cultural e ideológico tornando-a um instrumento de produção ou um produto de consumo. Descontextualizada de seu próprio solo, para Bakhtin/Medvedev, a obra de arte ou tem de afirmar-se em solo estranho ou tornar-se uma coisa desnecessária e sem sentido.

Bakhtin/Medvedev cita as palavras de K. Fiedler⁸ que expressam perfeitamente os sentimentos dos formalistas por uma construção ideologicamente significativa:

Nós não deveríamos buscar os objetivos contrários da arte no objetivo sério da cognição; nós deveríamos imediata e imparcialmente investigar o que o artista realmente fez, no sentido de que precisamos entender aquilo que ele toma de um aspecto da vida e que sozinho pode dominar e penetrar numa cognição da realidade inacessível a todo pensamento⁹ (BAKHTIN; MEDVEDEV, 1991, p. 48-49, tradução nossa).

Portanto, o formalismo europeu não apenas não recusou ou negou o conteúdo, não apenas tornou o conteúdo uma condição e um elemento destacável da obra, mas, ao contrário, esforçou-se em atribuir um sentido ideológico à forma em si. Isso contrastou a concepção de forma a uma perspectiva realista simplista da mesma como uma espécie de revestimento do conteúdo, um acessório decorativo desprovido de qualquer significado ideológico em si próprio.

Os formalistas, entretanto, reduziram forma e conteúdo em um comum denominador, apesar de possuir dois aspectos: (1) forma e conteúdo são ambos elementos construtivos em uma unidade da obra, e (2) forma e conteúdo são elementos ideológicos. O princípio do contraste entre forma e conteúdo estava assim eliminado.

O formalismo russo sutilmente difere do formalismo ocidental europeu nesse ponto. Os formalistas russos começaram a partir da falsa hipótese de que um elemento adquire significância construtiva ao preço de perder seu sentido ideológico.

⁸ Fiedler reconhece que é característico do movimento formalista iniciar suas análises a partir do contraste entre a forma artística da obra e seu “objetivo sério de cognição”: “It is characteristic of our formalists that they began precisely with the contrast of artistic form to ‘the serious aims of cognition’”; “É característico de nossos formalistas que eles comessem precisamente pelo contraste da forma artística ao ‘objetivo sério de cognição’” (BAKHTIN; MEDVEDEV, 1991, p. 178, tradução nossa).

⁹ We should not seek for art aims contrary to the serious aim of cognition; we should instead impartially scrutinize what the artist really does in order that we might understand that he takes hold of an aspect of life that he alone can grasp and penetrates to a cognition of reality inaccessible to all thinking (BAKHTIN; MEDVEDEV, 1991, p. 48-49).

Os formalistas europeus nunca sugeriram que um elemento deveria ser enfraquecido ou desprovido de seu sentido semântico a fim de tornar-se um elemento construtivo da obra. E a significância construtiva em si, na opinião deles, tem uma característica semântica pura. A construção artística é um sistema de significados – significados visíveis.

O problema da perspectiva ocupa um lugar importante no formalismo europeu. O mundo não existe pelo pensamento, ou sentimentos ou emoções, mas pela visão. O conceito de perspectiva em si suportou uma diferenciação extensiva. A percepção da forma, a percepção da qualidade da forma (*Gestaltqualität*), torna-se uma das mais importantes não apenas das artes eruditas, mas de estéticas teóricas e da psicologia.

A tendência básica era afirmar a inseparabilidade da significação e sentido da sua qualidade sensível e perceptível. A velha e ingênua noção de que a qualidade estava localizada no mundo externo e a significação e o significado na alma, e que uma associação mecânica surge entre eles, foi completamente rejeitada. Por esta razão o formalismo europeu desenvolveu o problema da perspectiva como o problema da visão significativa, como o problema da qualidade sensível carregada de sentido.

O fator determinante de tal perspectiva era a luta com o positivismo, o qual distorcia o problema e reduzia a qualidade sensível a um elemento físico e psicológico, justapondo o olhar, como uma qualidade física abstrata. O formalismo russo difere do formalismo europeu neste ponto também. Como o positivismo, ele evita o problema simplificando o conceito de “som” nas poéticas fonéticas a uma gradação excepcional.

O maior objetivo da arte, segundo os formalistas europeus, é compreender as qualidades visuais, auditivas e táteis, opostas à tendência da ciência em torno da compreensão quantitativa da realidade. Eles contrastam a orientação concreta da arte do olhar e do conjunto do organismo no mundo das formas visíveis à orientação cognitiva do pensamento nas leis abstratas dos eventos.

Para Bakhtin/Medvedev, é essencial descobrir as leis específicas das mudanças de formas e estilos. Essas mudanças têm suas próprias lógicas internas. Elas não podem ilustrar algo ocorrido externamente a si mesmas. Por essa razão, a história da arte não deveria estudar as mudanças extra-artísticas nos princípios de construção em si, por exemplo, as mudanças na “vontade artística”.

Na opinião de Worringer a base do estilo naturalista (e realista), o qual segue o princípio da compatibilidade com respeito ao objeto representado, é uma atitude positiva em torno do mundo, verdade profunda neste e na regularidade de suas leis, as quais governam ambos o homem e o mundo. O homem não teme o mundo, não teme sua movimentação,

geração e desenvolvimento. Por esta razão a forma orgânica mais cheia expressa seu entendimento do mundo como uma coisa viva, mudando eternamente e próximo a ele.

O estilo geométrico, baseado no princípio da abstração, de acordo com Worringer, expressa uma relação puramente negativa com o mundo. Quando o mundo parece hostil ao homem, caos arbitrário, o homem tem apenas um modo (sentido) de sobrepujá-lo: trancá-lo em sistema imóvel de leis geométricas invariáveis. Se a plenitude concreta do movimento e desenvolvimento do mundo é considerada ilusória e insignificante, como ela é, por exemplo, na filosofia ocidental, então, a única forma concebível e possível do absoluto será uma abstração geométrica. O homem empenha-se para aproximar cada objeto ao ideal de abstração. Com a ajuda da abstração ele deseja salvar o objeto da paz caótica da imobilidade e da regularidade geométrica ideal.

De acordo com Worringer, o gótico é caracterizado por uma combinação única do estilo geométrico abstrato com o movimento próprio do naturalismo. O gótico é o movimento final das formas inorgânicas. O relacionamento básico do homem com o mundo assim define sua “vontade artística” e, conseqüentemente, o princípio construtor da obra de arte (BAKHTIN; MEDVEDEV, 1991, p. 49-51).

O gênero conto, por exemplo, pode refletir, refratar e acomodar, simultaneamente em seu interior, uma diversidade cultural perceptível e os contratos semânticos que regem as relações sociais e determinam o *status* e o posicionamento de cada discurso na representação. O texto literário é um espaço dialógico privilegiado, no qual a polifonia também muitas vezes revela os discursos possíveis.

Para o estudo do gênero, deve-se levar em consideração as grandes generalizações. É importante a localização das esferas de origem de produção e das esferas de circulação dos gêneros primário e secundários e suas relações possíveis. Cada esfera apresenta diferentes recortes da realidade. Os gêneros possuem temas, formas composicionais mais ou menos estáveis e um estilo.

Cada gênero estabelece um recorte da realidade e oferece modos diferentes de ver o mundo (aspectos). Um jornalista musical (eventos), por exemplo, não possui espaço reflexivo suficiente em sua coluna para falar com a mesma extensão e profundidade de penetração social de um musicólogo ou teórico da linguagem da música.

As atividades humanas não são totalmente determinadas nem aleatórias. Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, Fiorin (2006) reflete sobre a estabilidade e instabilidade do gênero (primário e secundário), sua interdependência, seu estilo e flexibilidade e os sentidos de sua permanência e mudança: “O gênero somente ganha sentido

quando se percebe a correlação entre formas e atividades” (FIORIN, 2006, p. 69). O real possui certas predisposições para a significação e os gêneros são meios de se apreender a realidade: “a aprendizagem dos modos sociais de fazer leva, concomitantemente, ao aprendizado dos modos sociais de dizer, os gêneros” (FIORIN, 2006, p. 70)

De acordo com Fiorin, Bakhtin mostra que existem gêneros mais flexíveis e outros mais estereotipados. Entre os mais criativos estão os da intimidade familiar ou da amizade e os da esfera da literatura. Entre os mais estereotipados estão certos textos da vida cotidiana (as saudações) e da vida prática (uma bula de remédio). Mesmo nos gêneros mais estereotipados, os enunciados podem adquirir um novo sentido, quando se lhes dá, por exemplo, uma nova entonação (ao repetir, ironicamente, um cumprimento, dá-se a ele um novo sentido) ou quando se transfere para outra esfera de atividade (por exemplo, dizer “sim senhor, meu general” a um amigo que tenha o hábito de organizar tudo).

Para Fiorin, nos gêneros mais maleáveis aparece o estilo individual. No entanto, ele ressalta que é necessário ter em mente que o estilo individual não é absolutamente livre do gênero. O projeto discursivo do locutor adapta-se ao gênero escolhido, desenvolve-se sob a forma de um gênero dado. No entanto, isso não implica que o falante abandone sua individualidade. O estilo individual aparece mais claramente nos gêneros mais flexíveis, dá uma entonação própria ao enunciado, definida pela relação do enunciador com o objeto do enunciado e com os enunciados dos outros. Dizer que o estilo individual aflora precipuamente nos gêneros menos estereotipados não significa que, nos menos flexíveis, ele não possa aparecer. Um relatório é um gênero bastante estereotipado. (FIORIN, 2006, p.74)

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, M. M. Bakhtin (V. N. Voloshinov) (1999) discute a dialética da significação e propõe uma reflexão sobre o problema da apreensão ativa do tema e de sua apreciação e significação na língua. O problema da significação surge como uma crítica à teoria da compreensão passiva. A metodologia bakhtiniana procura estabelecer meios de abordar os fundamentos e as características essenciais da significação linguística e ideológica. Seus objetivos consistem em traçar as grandes linhas de uma investigação produtiva do sentido (tema) na enunciação:

Além do tema, ou, mais exatamente, no interior dele, a enunciação é igualmente dotada de uma *significação*. Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável, da enunciação. O tema da enunciação é na essência irredutível

a análise. A significação da enunciação, ao contrário pode ser analisada em um conjunto de significações ligadas aos elementos lingüísticos que a compõem. [...] O tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa. Além disso, é impossível designar a significação de uma palavra isolada (por exemplo, no processo de ensinar uma língua estrangeira) sem fazer dela o exemplo de um tema, isto é, sem construir uma enunciação, um ‘exemplo’. Por outro lado, o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da significação; caso contrário, ele perderia seu elo com o que precede e o que segue, ou seja, ele perderia, em suma, o seu sentido (BAKHTIN, 1999, p. 129, grifos do autor).

A partir dos sentidos diferentes para uma mesma enunciação (“Que horas são?”), Bakhtin busca entender a determinação do tema: Composição das formas lingüísticas (palavras, formas morfológicas e sintáticas, sons, entonações) X Elementos não verbais da situação (o já sabido e compartilhado). O tema da enunciação não está expresso na forma lingüística em si. O enunciado “que horas são” só possui um significado na interação dos falantes numa situação concreta. Assim, ele significará “está na hora de encerrar o trabalho?” se os falantes estiverem numa situação de trabalho próxima ao momento de terminar suas jornadas.

Bakhtin argumenta sobre a diferença entre a palavra que possui uma mobilidade de significação e o sinal que indica sentidos fixos e estáticos: “A capacidade de um sinal adaptar-se às condições mutáveis de uma situação é muito pequena. Na verdade, mudança num sinal significa substituição de um sinal por outro” (BAKHTIN, 1999, p. 130). Ele analisa a evolução da palavra no contexto social e expõe a complexidade do pensamento primitivo no qual uma única palavra podia designar conceitos diametralmente opostos: o alto e o baixo, a terra e o céu, o bem o mal, etc. Ele exemplifica a “palavra onisignificante” que “opera como uma enunciação global” e critica a paleontologia lingüística contemporânea das significações defendida por Nicolau Marr mostrando como tal palavra diferencia-se do tema e do índice:

A multiplicidade das significações é o índice que faz de uma palavra uma palavra. Em relação à palavra onisignificante de que falava Marr, podemos dizer o seguinte: tal palavra, de fato, não tem praticamente significado: é um tema puro. Sua significação é inseparável da situação concreta em que se realiza. Sua significação é diferente a cada vez, de acordo com a situação. Dessa maneira, o tema absorve, dissolve em si a significação, não lhe deixando a possibilidade de estabilizar-se e consolidar-se. [...] O tema, como dissemos, é um atributo apenas da enunciação completa; ele pode pertencer a

uma palavra isolada somente se essa palavra opera como uma enunciação global (BAKHTIN, 1999, p. 130, grifos do autor).

A investigação da significação deve levar em conta sua dupla orientação: 1) para o estágio superior, o tema; nesse caso, tratar-se-ia da investigação da significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta; 2) Ou então ela pode tender para o estágio inferior, o da significação: nesse caso, será a investigação da significação da palavra no sistema da língua, ou em outros termos a investigação da palavra dicionarizada (BAKHTIN, 1999, p. 131).

Bakhtin critica a conduta das investigações que não levam em conta a distinção entre tema e significação e se valem apenas das distinções entre o sentido *usual* e *ocasional* de uma palavra, seu sentido central e os laterais, entre denotação e conotação. Ele também comenta sobre a perda de significação na inter-relação do tema e da significação: “[...] a significação pertence a um elemento ou conjunto de elementos na sua relação com o todo. É claro que se abstrairmos por completo essa relação com o todo (isto é, com a enunciação), perderemos a significação” (BAKHTIN, 1999, p. 131).

Explorando a inter-relação entre o tema e a significação, Bakhtin nos diz que o tema constitui o *estágio superior real da capacidade lingüística de significar*. Para ele, de fato, apenas o tema significa de maneira determinada e a significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um *potencial*, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto (BAKHTIN, 1999, p. 131). O tema é o sentido completo e concreto de uma enunciação como um todo e ele é individual, definido, único e não reiterável:

Um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação *como um todo*. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu *tema*. O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. [...] é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela [a enunciação] pertence. Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema (BAKHTIN, 1999, p.128-129).

O signo, em funcionamento no enunciado, é ideológico e sua interação verbal plena ocorre quando entendemos como o significado mais estável das palavras (do dicionário) associa-se, de fato, vivamente ao tema; e assim emerge a significação. Cada esfera de

atividade escolhe seus temas, alguns são mais dinâmicos que outros e podem aparecer e desaparecer de circulação.

O tema especifica o que o assunto generaliza. Há temas que perpassam todas as esferas de atividades oferecendo além dos diferentes recortes da realidade, diferentes modos de ver e conceptualizar o mundo. A apreensão do tema se dá na compreensão responsiva ativa do enunciado, da entonação expressiva e da inter-relação entre a apreciação e a significação (acento de valor e apreciação social):

Já tivemos a ocasião de mencionar o modo de compreensão *passiva*, próprio dos filólogos, que exclui *a priori* qualquer resposta. Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo* nos permite apreender o tema, pois a evolução não pode ser apreendida senão com a ajuda de um outro processo evolutivo. Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica. Quanto mais numerosa e substanciais forem, mais profunda e real é a nossa compreensão. [...] Aqueles que ignoram o tema (que só é acessível a um ato de compreensão ativa e responsiva) e que, procurando definir o sentido de uma palavra, atingem o seu valor inferior, sempre estável e idêntico a si mesmo, é como se quisessem acender uma lâmpada depois de terem cortado a corrente (BAKHTIN, 1999, p. 131-132).

A compreensão responsiva ativa deve ser entendida como uma forma de *diálogo*, pois ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo: “Compreender é opor à palavra do locutor uma *contrapalavra*”. Para Bakhtin, só na compreensão de uma língua estrangeira é que se procura encontrar para cada palavra uma palavra *equivalente* na própria língua. A significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva:

A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro*. [...] Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação (BAKHTIN, 1999, p. 132, grifo do autor).

Bakhtin critica também a compreensão da apreciação como um valor conotativo da palavra e a distinção entre a significação objetiva (denotativa) e a conotação apreciativa como pertencentes a esferas diferentes da realidade. Os alvos das críticas são o pensamento de V. Anton Marty e o sistema linguístico abstrato que excluem o traço suprasegmental da entoação

de suas análises. Para ele, a entonação e a orientação apreciativa são fatores determinantes nos processos de significação da palavra:

Não se pode construir uma enunciação sem modalidade apreciativa. Toda enunciação compreende antes de mais nada uma *orientação apreciativa*. É por isso que, na enunciação viva, cada elemento contém ao mesmo tempo um sentido e uma apreciação. Apenas os elementos abstratos considerados no sistema da língua e não na estrutura da enunciação se apresentam destituídos de qualquer valor apreciativo. [...] Por causa da construção de um sistema lingüístico abstrato, os lingüistas chegaram a separar o apreciativo do significativo, e a considerar o apreciativo como um elemento marginal da significação, como a expressão de uma relação individual entre o locutor e o objeto do seu discurso (BAKHTIN, 1999, p. 135).

Os acentos apreciativos são auxiliares marginais das significações linguísticas. Bakhtin procura entender o julgamento de valor e a orientação apreciativa inicialmente por meio de exemplos básicos de material entonativo acumulado interiormente (como interjeições e locuções vazias de sentido que podem ser utilizadas corretamente com cargas semânticas grandes para resolver de forma puramente entoativa situações ou crises da vida cotidiana, sejam elas menores ou graves) e de válvulas de segurança entonativa como a reduplicação verbal (“pois é, pois é”, “sei, sei”, “é, é”, “pois não, pois não”).

Bakhtin reforça que a reduplicação habitual dessas palavrinhas é muito característica e pode-se pronunciar a mesma palavrinha favorita com uma infinidade de entoações diferentes, conforme as diferentes situações ou disposições que podem ocorrer na vida. Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou *apreciativo*. Quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo, não há palavra (BAKHTIN, 1999, p. 132). O contexto apreciativo e o papel criativo da apreciação desempenham importantes funções nas mudanças de significação (reavaliação):

E, no entanto, a significação objetiva forma-se graças à apreciação; ela indica que uma determinada significação objetiva entrou no horizonte dos interlocutores – tanto no horizonte imediato como no horizonte social mais amplo de um dado grupo social. Além disso, é à apreciação que se deve o papel criativo nas mudanças de significação. A mudança de significação é sempre, no final das contas, uma *reavaliação*: o deslocamento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo para outro. A palavra ou é elevada a um nível superior, ou abaixada a um inferior (BAKHTIN, 1999, p. 135).

Para Bakhtin, em qualquer enunciação, por maior que seja a amplitude do seu espectro semântico e da audiência social de que goza, uma enorme importância pertence à apreciação. É verdade que a entonação não traduz adequadamente o valor apreciativo; esse serve antes de mais nada para orientar a escolha e a distribuição dos elementos mais carregados de sentido da enunciação (BAKHTIN, 1999, p. 135). Bakhtin propõe uma nova compreensão da apreciação social e da evolução histórica do tema e das significações que o compõem:

É justamente para compreender a evolução histórica do tema e das significações que o compõem que é indispensável levar em conta a apreciação social. A evolução semântica na língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado grupo social e a evolução do horizonte apreciativo – no sentido da totalidade de tudo que tem sentido e importância aos olhos de um determinado grupo – é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. À medida que a base econômica se expande, ela promove uma real expansão no escopo de existência que é acessível, compreensível e vital para o homem” (BAKHTIN, 1999, p. 135-136).

A luta incessante dos acentos em cada área semântica da existência só pode ser entendida a partir de um alargamento dialético do horizonte social e por meio da compreensão dos novos aspectos da existência da palavra e do alargamento de seu horizonte apreciativo (evolução dialética e semântica):

Esse alargamento do horizonte apreciativo efetua-se de maneira dialética [“O homem do fim da era capitalista”]. Os novos aspectos da existência, que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objetos da fala e da emoção humana, não coexistem pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; pelo contrário, entram em luta com eles, submetem-nos a uma reavaliação, fazem-nos mudar de lugar no interior da unidade do horizonte apreciativo. Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. [...] A sociedade em transformação alarga-se para integrar o ser em transformação. Nada pode permanecer estável nesse processo. É por isso que a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias (BAKHTIN, 1999, p. 136)

As reflexões de Bakhtin sobre o estilo procuram responder qual é relação do estilo com o conteúdo, ou seja, com o mundo dos outros, objeto de acabamento. Para ele, importa entender qual é o significado da tradição no contexto de valores do autor-contemplador.

Ele considera que existem duas condições possíveis para a unidade segura do estilo (o grande estilo). A primeira condição deve ser o modo como a tensão ético-cognitiva da vida constitui uma unidade incontestável em virtude do pré-dado que a rege. A segunda é que a

posição exotópica seja segura e inconteste e o lugar da arte no todo cultural também seja incontestável e sólido (BAKHTIN, 1997, p. 215).

Para ele, um grande estilo abrange todos os campos da arte, pois representa acima de tudo uma visão do mundo e somente depois é meio de elaborar um material. Segundo o teórico, o estilo exclui qualquer novidade na criação do conteúdo, pelo próprio fato de apoiar-se na unidade estável do contexto ético-cognitivo dos valores da vida (BAKHTIN, 1997, p. 215).

Bakhtin analisa o estilo do Classicismo mostrando como ele tendia à criação de novos valores éticos-cognitivos, de uma nova tensão na vida, e empenhava toda a sua energia nas modalidades do acabamento estético e no aprofundamento imanente ao escopo tradicional da vida, assim como era a novidade do conteúdo entre os românticos e sua contemporaneidade entre os realistas. Para ele, uma renovação do conteúdo assinala, na maioria dos casos, uma crise na criação estética (BAKHTIN, 1997, p. 215).

Bakhtin propõe uma análise do estilo na qual se prioriza os limites dialógicos responsivos da enunciação. Importa-lhe compreender as dissonâncias estilísticas evidenciadas na linguagem por meio das relações dialógicas entre as diferentes vozes ideológicas. Segundo o teórico, fora do estilo, a individualidade do criador perde sua segurança e é percebida como irresponsável: “A responsabilidade da criação individual só é possível no estilo, só é fundamentada e sustentada pela tradição” (BAKHTIN, 1997, p. 219).

De acordo com Bakhtin, o estilo individual da enunciação pode determinar-se por seu lado expressivo porque as formas de comunicação são mais abertas ao jogo e à intervenção do que as formas de linguagem. A entonação, a escolha de palavras e a seleção do gênero locutivo abrem-se à “assimilação” por locutores individuais como meios de moldar os valores que não podem deixar de registrar.

Para ele, é na linguagem, e não na nação-estado, que a força social encontra sua expressão mais realizada. No pensamento do estudioso da linguagem, cada palavra é uma pequena arena para o choque e cruzamento dos acentos sociais diferentemente orientados e uma palavra na boca de um indivíduo particular é um produto de interação viva de forças sociais.

Bakhtin (1981) deduz que quando há estilo, há gênero. Em suas reflexões e análises, ele considera que quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância deste estilo graças a sua inserção num gênero que não lhe é próprio, destrói-se e renova-se o próprio gênero.

Ao analisar o estilo da “politonalidade” narrativa do discurso no romance polifônico, Bakhtin distingue a imitação da estilização e da paródia. Segundo o teórico, a imitação não convencionaliza a forma, pois leva a sério aquilo que imita, tornando-o seu, apropriando-se diretamente do discurso do outro e fundindo-se a sua voz. Para ele, o discurso convencional é sempre um discurso bivocal: “Só pode tornar-se convencional aquilo que outrora foi não-convencional, sério. Esse valor direto primário e não-convencional serve agora a novos fins, que o dominam de dentro para fora e o tornam convencional (BAKHIN, 1981, p. 164).

A estilização, para Bakhtin, pressupõe o estudo do estilo ou do conjunto de procedimentos estilísticos e seus significados construtivos mais diretos e imediatos no processo de significação. Segundo ele, para o estilizador importa trabalhar com o conjunto de procedimentos do discurso de outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista do outro (BAKHIN, 1981, p. 164).

Tanto na estilização quanto na paródia, de acordo com Bakhtin, o autor emprega as palavras propriamente ditas de um outro para expressar as suas próprias ideias. Segundo o teórico, na estilização, após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas este sentido tornar-se convencional (BAKHTIN, 1981, p. 168).

O estilo do outro também pode ser parodiado de diversas formas, em vários sentidos e pode ser revestido de novos acentos. O autor reveste a linguagem do outro com uma nova orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro: “A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 1981, p. 168).

Para Bakhtin, no discurso literário é imenso o valor da polêmica velada. De acordo, com o teórico, a polêmica velada está orientada para um objeto habitual: “nomeando-o, representando-o, enunciando-o, e só indiretamente ataca o discurso do outro, entrando em conflito com ele como que no próprio objeto” (BAKHTIN, 1981, p. 170). Por oposição, o tema da enunciação em sua orientação polêmica aberta está voltado para o discurso refutável do outro.

Essas são as reflexões que desenvolvemos sobre a questão do gênero, sua composição, o tema e o estilo do discurso verbal e musical. Na subseção seguinte, examinaremos como a relação do sujeito com a linguagem musical foi abordada, estudada e analisada por diferentes teóricos. Portanto, exploraremos como a linguagem musical foi diferentemente concebida e como os teóricos compreendem o fenômeno de interação da linguagem verbal com a musical.

2.3 Sujeito e linguagem musical

Em toda concepção de língua e de linguagem há também uma concepção do homem. As contribuições bakhtinianas para a abordagem dialógica discursiva levam em consideração a relação íntima entre o sujeito e a linguagem. A linguagem é central no pensamento de Bakhtin, assim como o homem enquanto ser de linguagem (a linguagem que não se separa do homem).

Para o Círculo de Bakhtin, a relação entre o sujeito e o mundo é mediada pelas criações ideológicas nas diferentes esferas ou domínios próprios da linguagem: arte, direito, política, jornalismo, etc. Nesse processo de interação e comunicação social, a dinamicidade que organiza a significação se reduz a dois centros: A) forças centrípetas; B) forças centrífugas. A forma artística, por exemplo, enuncia valores e o conteúdo já aparece enformado. A avaliação social é concretizada na forma e no modo como o conteúdo é mostrado.

No pensamento de Bakhtin, o homem é o sujeito do apelo e a autoconsciência do “herói” é sempre dialogada. Para ele, importa compreender os processos de representação do homem interior por meio da linguagem. Na concepção dialógica sobre a personagem, o mais importante não é o que a personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. A personagem é, então, um “ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma” (BAKHTIN, 1981, p. 39).

A partir de suas análises sobre o gênero polifônico (romance, novela, diários, esboços e projetos, crônicas, etc.) em Dostoiévski, Bakhtin chama a atenção para o fato de que somente na comunicação e interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” e assim obtém-se a representação do homem interior:

Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com um outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem”, para outros ou para si mesmo (BAKHTIN, 1981, p. 222).

Bakhtin defende que a inovação de Dostoiévski consiste numa mudança radical da posição do autor com relação à criação. Ele afirma que na ideia de Dostoiévski, o “herói” é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor. Para o teórico, somente sob uma orientação dialógica interna, minha palavra se encontra na mais íntima

relação com a palavra de outro sem se fundir com ela, sem absorvê-la nem absorver seu valor. Ela conserva inteiramente a sua autonomia enquanto palavra. Segundo Bakhtin, o autor não fala do “herói”, mas com o “herói”:

A idéia do autor sobre o herói é a idéia sobre o discurso. Está orientada para o herói como para a palavra, daí, dialogicamente orientado para ele. A palavra do autor sobre o herói é organizada no romance dostoiévskiano como *a palavra sobre alguém presente*, que o escuta (ao autor) e *lhe pode responder*” (BAKHTIN, 1981, p. 54).

O autor busca entender o sentido dessa mudança radical de posição (orientação dialógica interna) e considera que o homem liberta-se e descoisifica-se por meio dessa nova forma artística descoberta e desenvolvida por Dostoiévski. Para Bakhtin, a liberdade do “herói” é um momento da ideia do autor. Essa nova forma artística emerge, segundo ele, da luta contra a desvalorização “coisificante” do homem:

Assim, a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma *posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim*, que se afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor o herói não é um “ele” nem um “eu” mas um “tu” plenivalente, isto é, o plenivalente “eu” de um outro (um “tu és”). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, *presente*, não retoricamente *simulado* ou literalmente *convencional*. E esse diálogo – o “grande diálogo” do romance na sua totalidade – realiza-se não no passado mas neste momento, ou seja, no *presente* do processo artístico (BAKHTIN, 1981, p. 53).

Para Bakhtin, a relação “eu/tu/ele”, manifestada pela linguagem dialógica, é uma relação de diferenças, pois não há entendimento pleno (há gradações). O Círculo critica as concepções românticas e monológicas sobre a comunicação entre sujeitos interlocutores em situações de produção de linguagem. O “eu/tu” fundem-se apenas numa perspectiva mítica: ideia de harmonia (metonímia) entre as coisas como céu e terra.

Na crítica ao método formal, por exemplo, Bakhtin procura demonstrar como a relação entre o sujeito (homem) e o objeto (mundo) não é direta, mas sim mediada pela cultura e pela palavra. Se a língua não determina plenamente o olhar, por outro lado condiciona-o e o conduz. As *formas da língua* são os substantivos, os adjetivos, os verbos, etc., já as *formas da enunciação* são os gêneros do discurso (primários e secundários).

Em *Estética da criação verbal*, livro interrompido em 1922 e dedicado à questão do autor e do herói, na quinta parte, “O problema do autor”, Bakhtin reflete sobre o problema do

“herói” mostrando que há no plano de valores uma diferença fundamental entre o “eu” e o “outro” de caráter de acontecimento. Bakhtin chega à ideia de que somente o outro pode ser o centro de valores da visão artística e, por conseguinte, ser o herói de uma obra: “apenas o outro pode receber uma forma *substancial* e um acabamento, pois todas as modalidades de acabamento – no espaço, no tempo, no sentido – são valores transcendentais à autoconsciência ativa e não fazem parte de uma relação de valor consigo mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 202).

De acordo com o teórico, o “eu” e o “outro” constituem categorias fundamentais de valores que pela primeira vez originaram um juízo de valor real e esse juízo, ou mais exatamente a ótica axiológica da consciência, manifesta-se não só pelo ato, mas também pela menor vivência, pela mais simples sensação: “viver significa ocupar uma posição de valores em cada um dos aspectos da vida, significa *ser* numa posição axiológica” (BAKHTIN, 1997, p. 202).

Na segunda parte, “O conteúdo, a forma e o material”, Bakhtin reitera o fato de que o artista necessita superar de modo imanente o material: “aperfeiçoamento imanente”. Na terceira parte, “O contexto de valores (autor e contexto literário)”, ele volta a afirmar que o artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo. Para ele, a palavra deve ser superada de forma imanente para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo.

Segundo Bakhtin, o contexto real de valores que dá sentido à obra do autor nunca coincide com o contexto estritamente literário, e menos ainda se este é entendido de um modo real-material, pois esse contexto insere-se com seus valores no primeiro, onde, entretanto, figura na qualidade de determinado e não na de determinante:

[...] são as formas da visão artística e do processo de acabamento do mundo que determinam os procedimentos literários externos, e não o inverso, é a arquitetônica do mundo artístico que determina a composição da obra (a ordem, a disposição, o acabamento, a combinação das massas verbais), e não o inverso (BAKHTIN, 1997, p. 210).

Bakhtin reforça que nenhuma combinação concreta de procedimentos formais da literatura real-material pode ser entendida pelo ângulo estritamente estético do funcionamento das leis literárias como estilo e composição. Assim como não pode ser entendida apenas a partir do autor e de sua energia puramente estética. O teórico considera que tal fato também se aplica ao lirismo e à música (BAKHTIN, 1997, p. 211).

Ele argumenta que não se pode relacionar uma forma consigo mesmo sem se tornar um “outro” para nós mesmos, principalmente na arte verbal. Mas, quanto a essa relação da

forma consigo mesmo, ele também ressalta que há exceções para “formas líricas ou musicais” (embora não especifique ou comente obras e gêneros musicais): “[...] em todas as formas de arte, com exceção de certas formas líricas ou musicais, relacionar a forma a si mesmo é destruir-lhe o significado e o peso dos valores” (BAKHTIN, 1997, p. 213).

O sujeito é um feixe de relações sociais e o que o diferencia é o modo como ele é revestido. Há uma descontinuidade que vai do autor real (a pessoa e não sua imagem) ao texto (realidade → ficção), assim como da música à literatura. O enunciado é entendido pelo “Círculo de Bakhtin” como a unidade mínima da comunicação. O texto é uma resposta que provoca e estimula outra resposta (compreensão responsiva).

Em diferentes épocas, a música figura como tônica de discursos jornalísticos, literários, filosóficos, científicos, etc.. A linguagem musical, devido à sua potencialidade imagética e criativa, também contribuiu como modelo analógico para construção de teorias linguísticas e estéticas, como as do Círculo de Bakhtin, por exemplo. Sendo um fenômeno de extrema importância, em termos de compreensão semântica, a ecologia acústica possível e passível de ser representada em ambientes textuais literários reclama uma reflexão sobre os limites de sua percepção verbal.

A música materializa-se textualmente enquanto *locus* do discurso em sistemas verbais, não-verbais e sincréticos. Embora se possa elegê-la um tópico discursivo comum e repetível, o discurso musical constitui-se de modo heterogêneo e possui múltiplas formas.

Considerando-se a relação dialógica entre sujeito e linguagem, examinemos, por exemplo, como a música (enquanto linguagem humana e sistema não-verbal) pode gerar polos linguísticos temáticos diversificados e compor campos semânticos opositores (inclusive em sua própria base). Nos contos de Machado de Assis, como veremos, o discurso musical é ressaltado por tensões/oposições internas e externas de modo a obter relevância e tornar-se perceptível a qualquer leitor.

Muitas são as concepções em diversas esferas de atividades de produção dos sentidos sobre o que seja a linguagem musical e para alguns ela é apreendida e entendida em sua função positiva social, como para o compositor Igor Stravinsky: “A arte é, por essência, construtiva” (STRAVINSKY, 1996, p. 21).

Zampranha (2000), por exemplo, investiga as diferenças e mudanças de concepções sobre as noções da linguagem musical referentes à notação, à representação e à composição musical. Para Jourdain (1998), a música captura nossa imaginação e produz efeitos extasiantes no cérebro, mas enquanto muitas pessoas acreditam que ela seja uma “linguagem universal”, segundo ele, os cientistas discutem se ela chega a ser uma linguagem:

Se a música tem um significado, qual é? Será que a música tem uma gramática? Qual o seu vocabulário? Ao perguntar se a música funciona como linguagem, consideraremos se as aptidões musicais são distribuídas no cérebro da mesma forma que as aptidões para a linguagem falada (JOURDAIN, 1998, p. 17).

Oliveira (2002), em sua obra *Literatura e Música*, busca responder se a música pode ser uma linguagem e analisa as modulações pós-coloniais da metáfora musical na ficção contemporânea. Para investigar a interação entre literatura e música, a estudiosa discorre sobre as contribuições da linguística e dos estudos literários para a análise musical e sobre as contribuições da musicologia para a análise da obra literária. O estudo da autora procura compreender a correspondência formal entre as linguagens verbal e musical e responder como diferentes culturas e teóricos tentaram encontrar e examinar uma natureza de base comum para a linguagem verbal e musical.

De acordo com a estudiosa, os teóricos que tendem a considerar a música uma linguagem semelhante à arte verbal não veem obstáculos na adoção de um modelo linguístico ou literário. Para ela, a tensão interna existente nas duas artes é entre suas possibilidades de representação e transcendência de suas naturezas:

A música parte de puras abstrações formais, chegando à expressão de estados de espírito e sentimentos e, eventualmente, à tentativa de sugerir objetos e narrativas, como na música programática; a literatura, partindo do concreto, do elemento representacional, aventura-se aos poucos a abandoná-lo, buscando atingir a apresentação, a relativa pureza da abstração. Daí resulta a tensão interna das duas artes, buscando ambas transcender seu elemento natural. O literário, inicialmente representativo, parte para o presentativo; o musical, essencialmente presentativo, caminha em direção ao representativo. A música programática se vê narrativa lá onde a literatura descarta o relato, a literatura se quer repetitiva lá onde a música renuncia à repetição (OLIVEIRA, 2002, p. 53)

Concordamos plenamente com os problemas detectados e produtividade de tais reflexões. Todavia, a análise dialógica preocupa-se não em entender a existência de correspondências formais no funcionamento estrutural dos dois sistemas de linguagem, mas sim com as interações possíveis, os limites e alcances dialógicos detectados no signo ideológico em funcionamento, seja sua natureza verbal, musical ou sincrética.

O âmago desse problema do diálogo e interação entre os dois sistemas de linguagem reside na constituição teórica de uma metodologia disciplinar que objetiva e prioriza o acontecimento musical em seu horizonte existencial e responsivo. Para Bakhtin, em seu

pensamento musical, o “som significativo”, seja de natureza verbal ou musical, deve ser sempre entendido em seu funcionamento vivo e ativo, pois destacado de seu contexto de significação ele perde a força de seus sentidos mais vitais e produtivos.

O Círculo de Bakhtin também critica a oposição mecânica entre linguagem utilitária (cotidiana) e linguagem estética. A forma artística e seu grande estilo têm um caráter ativo e não passivo. Ela é uma ação do dizer que também indica um posicionamento social. O Círculo critica e se opõe às teorias que buscam as relações diretas entre os elementos da obra e da realidade. A cada leitura do enunciado, tem-se um novo momento de enunciação.

Sem a situação de enunciação original da interpretação e apresentação musical, a música e o discurso musical a ela destinado ou dedicado podem ser deslocados e desviados de seus devidos e respectivos espaços de enunciação e compreensão responsiva. O que de certa forma amplia suas possibilidades de significação na comunicação artística e social mais imediata: estilização e paródia.

Em *The Formal Method in Literary Scholarship – A critical introduction to sociological poetics* de M.M. Bakhtin/P.N. Medvedev (1991), encontra-se uma discussão sobre os significados de representação e técnica, no tópico “*The means of representation and technique*” do terceiro capítulo “*The Formal Method in European Art Scholarship*”. A declaração da primazia da função construtiva da arte sobre as funções reprodutivas e imitativas, sem, entretanto, negar ou mesmo limitar a última, necessariamente conduz a um novo entendimento e reavaliação do significado de representação ou expressão e técnica artística:

A primazia da função construtiva revoluciona radicalmente essa noção. O objeto da representação – o fenômeno natural ou histórico - é agora avaliado em termos dos significados da representação, por exemplo, em termos de suas regras constitutivas na unidade fechada da obra, em termos de conveniência.

Os significados da representação, os dispositivos, não representam algum valor extra-artístico por seu próprio interesse. Em vez disso, eles fazem da obra uma autocontenção do todo (economia) e faz o fenômeno ser representado no elemento constitutivo desse todo¹⁰ (BAKHTIN; MEDVEDV, 1991, p. 47, tradução nossa).

¹⁰ The primacy of the constructive function radically revolutionizes this notion. The object of representation – the natural or historical phenomenon – is now evaluated in terms of the means of representation, i.e., in terms of its constructive role in the closed unity of the work, in terms of its expediency.

The means of representation, the “devices”, do not represent some extra artistic value for its own sake. Instead, they make the work a self-contained whole and make the phenomenon being represented into a constructive element of this whole (BAKHTIN; MEDVEDV, 1991, p. 47).

A concepção dos significados construtivos de representação não segue nenhuma sugestão de um contraste entre a técnica da representação tomada como algo inferior, como algo auxiliar, e a intenção criativa como algo elevado, com objetivos superiores. A intenção artística em si, sendo artística, está dada desde o princípio em termos técnicos, por assim dizer. O objeto da intenção artística, seu conteúdo, não é pensado fora do sistema de significação de sua representação. A partir desse ponto de vista, segundo o autor, não há necessidade de esboçar uma linha entre técnica e criatividade.

Para Bakhtin/Medvedev (1991), o estudo da perspectiva e do modo revolucionário de ver os significados construtivos da representação artística é particularmente marcado nas obras de Konrad Fiedler (“A obra de arte não tem ideias, ela é uma ideia”) no começo do movimento formalista europeu. De acordo com o teórico, para ser percebido artisticamente de modo plástico, é necessário que o fenômeno representado seja visto na relação com as convenções do nível de superfície e com as possibilidades técnicas da criatividade.

Apenas nessa correlação com os significados da representação artística a percepção em si torna-se artística, segundo Bakhtin: “O objeto percebido pelo ponto de vista do sistema representacional, como uma possibilidade construtiva de seu aspecto, pela primeira vez se torna um objeto de percepção artística¹¹” (BAKHTIN; MEDVEDV, 1991, p. 47).

Essas são as noções e reflexões que consideramos produtivas no campo da investigação dialógica. A análise inicial do material, da forma e do conteúdo musical representado na linguagem verbal deve, então, examinar principalmente os seguintes pontos: a relação do sujeito com a linguagem musical; a questão da interação dos sistemas de linguagem verbal e musical e seus limites e alcances; os sentidos construtivos da técnica e da representação musical.

Na subseção seguinte, apresentamos nossa reflexão e debate sobre o modo como o “som significativo (significativo)” foi diferentemente concebido em sua propriedade material: o som e o silêncio. Procuramos expor continuidades e descontinuidades conceituais e mudanças de orientação no entendimento dos teóricos e estudiosos da objetividade e subjetividade artística musical.

¹¹ The object perceived from the point of view of this representational system, as a possible constructive aspect of it, for the first time becomes an object of artistic perception (BAKHTIN; MEDVEDV, 1991, p. 47).

2.4 O dito e o não-dito: o som e o silêncio

Vários teóricos da música, em diferentes momentos, definiram as propriedades materiais do som (e do silêncio) e concordam quanto à realidade sonora constituir-se a partir de noções como altura (ou tom), timbre, intensidade e duração. Essas noções são continuidades perceptivas ou sensoriais da matéria e forma do som. Entretanto, a leitura que cada teórico efetua do conjunto de elementos sonoros em seu desempenho social significativo pode variar de acordo com a perspectiva de linguagem adotada.

Ottó Károlyi (S/d, p. 31), por exemplo, em sua *Introdução à música*, procura definir o silêncio, inicialmente, por meio de uma comparação com a fala e com os limites conclusivos e pontos suspensivos enfáticos da frase verbal. Para ele, como também para diversos teóricos da música, o silêncio, chamado de “pausa” na linguagem musical, constitui-se como um valor negativo cuja representação possui uma correspondência direta com o valor positivo de duração de cada som. Assim, para a duração de cada valor positivo do som teremos um valor negativo correspondente idêntico de duração.

José Miguel Wisnik (1999, p. 18) afirma que o som é “presença e ausência” e está “permeado de silêncio”. Discorrendo sobre as noções acima referidas, o teórico caracteriza a física e metafísica do som (sinal de onda, periodicidade e pulso, durações e alturas, complexidade da onda sonora) e distingue fase e defasagem sonora (som e ruído). Sua proposta de reflexão sobre o material do som (frequência regular e irregular da onda) remonta a antropologia do ruído e do “rito sacrificial” para uma compreensão de seu uso musical como forma harmônica, melódica e rítmica:

Assim como o sacrifício de uma vítima (o bode expiatório, que os gregos chamavam *pharmakós*) quer canalizar a violência destruidora, ritualizada, para sua superação simbólica, o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico. Assim como o *pharmakós* (a vítima sacrificial) tinha para os gregos o valor ambivalente de veneno e do remédio (a palavra é da mesma raiz de “farmácia”, fármaco, droga), o som tem a ambivalência de produzir ordem e desordem, vida e morte (o ruído é destruidor, invasivo, terrível, ameaçador e dele se extraem harmonias balsâmicas, exaltantes, extáticas). (WISNIK, 1999, p. 34)

Segundo R. Murray Schafer (1991, p. 71-73), o som corta e ilumina o silêncio e o homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida. O silêncio, para o compositor, de fato, é uma “escuridão auditiva” e a ausência de som. Contudo, o silêncio também é a

“característica mais cheia de possibilidades da música”. Em suas reflexões, encontramos materializada uma concepção diferente e positiva do que seja o silêncio. Para ele, o silêncio protege o evento musical contra o ruído e os eventos musicais precisam dessa proteção, por serem acontecimentos sensíveis: “O silêncio é um recipiente dentro do qual é colocado o evento musical”.

Saussure (2000) também se refere ao som quando recorta a *langue* como um sistema abstrato e não se detém na *parole*. Ao realizar esse recorte metodológico, ele separa a forma material do som e a imagem acústica do significante por oposição ao conteúdo abstrato (ou o significado). Juntos, esses elementos constituem a noção do signo linguístico:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema. E porque as palavras da língua são para nós imagens acústicas, cumpre evitar falar dos “fonemas” de que se compõem. Esse termo, que implica uma ideia de ação vocal, não pode convir senão à palavra falada, à realização da imagem interior no discurso. [...] O signo linguístico é, pois, uma entidade psíquica de duas faces [Conceito/Imagem acústica] (SAUSSURE, 2000, p. 80)

Porém, ao excluir em suas análises de depreensão de formas mínimas a forma do material sonoro em suas propriedades físicas, Saussure (2000) deixa de perceber que a imagem acústica também é um recorte efetuado num conjunto de possibilidades mais amplo e pode ser medida, percebida, compreendida e representada em sistemas diferentes do linguístico. Para ele, no signo não há relação significativa nenhuma entre o elemento referente no mundo real e a imagem acústica do significante. Por isso, exclui a interdisciplinaridade e não leva em consideração o fato de que os significados construtivos do som também podem ser representados e compreendidos em sistemas não-verbais.

Bakhtin/Medvedev (1991) preocupa-se com o “som significativo” na linguagem verbal e também na linguagem musical. O teórico busca entender a inter-relação do som com o significado no todo da obra artística.

Em, *The Formal Method in Literary Scholarship (A Critical Introduction to Sociological Poetics)*, na terceira parte “*The Formal in Poetics*”, no capítulo quinto “*Poetic Language as the Object of Poetics*”, no item “*The Problem of Sound in Poetry*” (“O problema

do som em poesia”), Bakhtin/Medvedev reflete sobre o problema do “som significativo” (“*The problem of the meaningful sound*”) e critica a “Estética do Material” (Hedonismo), especialmente os formalistas russos (Shklovskii e Iakubinskii) que baseiam suas análises do som na poesia (Futurismo) em suas próprias teorias da linguagem poética e não consideram o problema da significação do som na poesia como o problema das diferenças de sentido construtivo do som no todo da obra.

Para Bakhtin/Medvedev, os formalistas russos, por exemplo, tendiam a descontextualizar e reduzir o som em suas análises apenas a fator de estímulo sensorial do prazer e a objeto de valor utilitário:

Em linguagem comum, o som serve apenas para designar o conteúdo, por exemplo, tem apenas uma função auxiliar. Isto é necessário para reduzir o conteúdo, no sentido de tornar o som auto-suficiente. Por conseguinte, a “palavra *transracional*” é o mais alto limite na auto-suficiência do som. Tal é a lógica formalista¹² (BAKHTIN/MEDMEDEV, 1991, p. 99, tradução nossa).

Para entender a significação construtiva do som e refletir sobre sua indissolubilidade significativa com o significado na obra poética, Bakhtin/Medvedev retoma a clássica situação da poesia, na qual deve haver uma combinação proporcional entre a plenitude de valores do som e do significado. Segundo o teórico, é necessário mostrar como o significado e o som se constituem, combinam e interagem no conjunto da unidade artística:

A situação clássica na poesia é a combinação da plenitude do som com a plenitude do significado, por exemplo, uma proporcionalidade direta entre estes dois valores. É necessário começar com essa clássica situação no sentido de entender a construção significativa do som. É necessário mostrar como o significado e o som se combinam no todo de uma unidade artística¹³ (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 99, tradução nossa).

Bakhtin critica a interpretação de Iakubinskii sobre o significado do som na linguagem poética em seu artigo “*On the sound of poetic language*” (“Sobre os sons da linguagem poética”, tradução nossa) e chama a atenção para o fato de que o importante é compreender a

¹² “In practical language, sound only serves to designate meaning, i.e., has only an auxiliary function. This makes it necessary to lower meaning, in order to make the sound self-valuable. It follows that transrational word is the highest limit in the self-value of sound. Such is formalist logic (BAKHTIN/MEDMEDEV, 1991, p. 99).”

¹³ - “The classical situation in poetry is the combination of fullness of sound with fullness of meaning, i.e., a direct proportionality between these two values. It is necessary to begin with this classic situation in order to understand the constructive significance of sound. It is necessary to show how meaning and sound combine in the constructive unity of artistic whole” (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 99).

inter-relação entre o som e o significado não apenas no plano da língua, mas no plano da obra artística: “O que nos é importante é outro lado da abordagem metodológica de Iakubinskii: ele entende a inter-relação entre o som e o conteúdo no plano da língua e não no plano da obra artística”¹⁴ (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 100, tradução nossa).

Para Bakhtin/Medvedev, o significado construtivo do som na poesia deve ser entendido a partir de sua inter-relação de elementos. De acordo com o teórico, o som entra na inter-relação construtiva com o significado não na palavra, nem na frase ou em nenhum outro elemento tomado independente da obra como um fenômeno de linguagem, mas na obra artística como um todo. Para ele, não pode haver nenhuma questão entre a constante correspondência de elementos isolados porque a obra poética como tal é única e não repetível, assim como sua imagem poética que também é única (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 101).

Conforme Bakhtin/Medvedev entende, na construção poética, o som não é apenas um aspecto significativo da palavra, frase ou período da língua em geral, mas é também um elemento de unidade fonética não repetível no todo da obra. Para ele, é precisamente desse modo que o som entra na inter-relação construtiva com outros elementos:

O som, na construção poética, não é apenas um elemento da palavra, frase ou período – da língua em geral – mas também um elemento de unidade fonética não repetível no todo da obra, e é precisamente como tal que ele entra na inter-relação construtiva com outros elementos¹⁵ (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 101, tradução nossa).

Segundo Bakhtin/Medvedev, a obra de arte é uma parte da realidade social, não da natureza. Portanto, para ele não haveria necessidade de falar de sua natureza física. De acordo com o teórico, não é a propriedade física do som ou o ato psico-fisiológico de sua pronúncia e percepção que está artisticamente organizado. O que está organizado é o som significativo socialmente, o corpo ideológico do intercuro social. Por fim, Bakhtin conclui que, o som não pode ser entendido dentro dos limites do organismo individual ou da natureza:

A obra é uma parte da realidade social, não da natureza. Não há necessidade de falar de sua natureza física. Não é a propriedade física do som ou o ato psico-fisiológico de sua pronúncia e percepção que está artisticamente

¹⁴ - “What is important to us is another side of Iakubinskii’s methodological approach: he takes the interrelationship between sound and meaning on the plane of language and not on the plane of the artistic work” (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 100).

¹⁵ - “Sound in the poetic construction is not only an element of the word, phrase, or period – of language in general – but also an element of nonrepeatable phonetic unity of the whole work, and it is precisely as such that it enters into a constructive interrelationship with other elements” (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 101).

organizado. O que está organizado é o som significante socialmente, o corpo ideológico do intercuro social. O som não pode ser entendido dentro dos limites do organismo individual ou da natureza¹⁶ (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 102, tradução nossa).

De acordo com Bakhtin/Medvedev, o problema do “som significativo” e sua organização está vinculado ao problema do auditório social, aos problemas da organização mútua da matéria sonora pelo falante em relação ao ouvinte e da distância hierárquica entre eles. Para ele, o som do “som significativo” é diferente do som descontextualizado, pois, seus sentidos dependem do caráter da interação social das pessoas, na qual o som dado é um elemento integrante. O teórico reforça que o auditório social é constituinte do “som significativo” e sua organização:

Portanto, o problema do som significante e sua organização está vinculado ao problema do auditório social, ao problema da organização mútua do falante e do ouvinte e à distância hierárquica entre eles. O som do som significante é diferente, ele depende do caráter da interação social das pessoas, na qual o som dado é um elemento. O auditório social é constituinte do som significativo e sua organização¹⁷ (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 102, tradução nossa).

Ele entende o estético como uma variedade do social, assim como o jurídico e o cognitivo. Para ele, a arte (seja qual for) é imanentemente social e o meio social extra-artístico ao afetar-lhe de fora encontra uma resposta direta e intrínseca dentro dela numa formação social. Bakhtin busca compreender as relações entre a arte e a crítica mostrando que a poética sociológica pautava-se em critérios analíticos advindos do objetivismo abstrato (valor da imagem acústica do “som significante” no sistema de linguagem) e do subjetivismo idealista (a idéia romântica de “linguagem universal” como superação de limites na comunicação artística) e por isso não alcançava um entendimento da essência estética da arte.

Apesar de estar sujeita a coerções de produção, recepção e circulação, a essência da arte não pode ser obtida por meio do conhecimento de seu valor e de sua circulação enquanto produto social. Tal conhecimento só pode ser obtido por meio de análises prévias à

¹⁶ - “The work is a part of social reality, not of nature. There is no need to speak of physical nature. It is not the physical sound or the psycho-physiological act of its pronunciation and perception that is artistically organized. What is organized is the socially meaningful sound, the ideological body of social intercourse. The sound cannot be understood within the bounds of the individual organism or of nature” (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 102).

¹⁷ - “Therefore, the problem of the meaningful sound and its organization is connected with the problem of the social audience, with the problem of the mutual organization of the speaker and the listener, and the hierarchical distance between them. The sound of the meaningful sound is different, depending on the character of the social interaction of people, of which the given sound is an element. The social audience is constitutive to the meaningful sound and its organization” (BAKHTIN; MEDMEDEV, 1991, p. 102).

determinação de leis sócio-econômicas. Para Bakhtin, toda criação ideológica e suas formações são “*intrinsecamente, imanentemente sociológicas*”.

Em “Discurso na vida e discurso na arte” (sobre a poética sociológica), Bakhtin/Voloshinov posiciona-se contra o tratamento dicotômico da literatura como sócio-histórica e como linguagem poética. O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte. A arte é intrinsecamente social e ela é mais uma variedade do social. Na vida, o discurso verbal é claramente não-auto-suficiente. O enunciado compreende duas partes: A) a parte percebida ou realizada; B) a parte presumida. O dito relaciona-se ao não-dito no horizonte extraverbal de modo não espelhar. O dito analisa a situação (avaliação social) e a própria situação é parte constitutiva do enunciado.

Na poesia, como na vida, o discurso verbal é o cenário de um evento. Alguns fatores são determinantes da *forma do conteúdo*: escala avaliativa; valor hierárquico ou evento funcionando como o conteúdo do enunciado; o grau de posicionamento do herói com o autor; o ouvinte e sua inter-relação com o autor e com o herói. Bakhtin/Voloshinov reflete e critica os limites do método sociológico do professor P. N. Sakulin na abordagem dos fatos da literatura. A análise proposta pelos teóricos leva em consideração as duas dimensões da literatura: uma imanente (estrutura) e outra social (relação com o contexto extra-artístico). O método sociológico priorizava apenas a dimensão social, conforme citação do próprio crítico:

O método sociológico só pode estudar com sucesso a interação causal entre literatura e seu meio social extra-artístico circundante. Além disso, a análise imanente (não sociológica) da essência da literatura, incluindo seu direcionamento autônomo, intrínseco, deve preceder a análise sociológica.

No estudo da literatura, Bakhtin/Voloshinov destaca o fato do método sociológico ser aplicado quase exclusivamente para tratar de questões históricas e cita as palavras de Sakulin que definem a dimensão imanente da literatura: “No nível primeiro, imanente, uma obra é concebida como um valor artístico, e não em seu significado social e histórico” [P. N. Sakulin, *The sociological method in the study of literature* (1921)].

A sociologia, segundo os teóricos, tratava quase exclusivamente de temas concretos na história da literatura e não utilizava seus métodos no estudo da estrutura imanente da obra de arte. Esta estrutura era relegada ao campo do estético ou do psicológico ou de outros métodos que nada tinha em comum com sociologia. A arte era tratada como se ela fosse não-sociológica “por natureza”, exatamente como é a estrutura física ou química de um corpo:

A maior parte dos estudiosos de arte da Europa ocidental e da Rússia tem esta pretensão de ver a literatura e a arte como um todo, e na base defendem persistentemente o estudo da arte como uma disciplina especial, contra abordagens sociológicas de qualquer espécie.

A abordagem literária deve levar em consideração a dupla dimensão da literatura: Imanência X Causalidade. A obra artística só pode ser compreendida quando se analisa a composição do enunciado em conjunto com suas leis de circulação. Bakhtin/Voloshinov opõe-se ao método sociológico e ao método formal demonstrando que este último promove uma fetichização da obra artística convertendo-a num mero artefato. O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte. A essência social da arte ganha vida na comunicação estética ou artística a partir de sua interação social.

Em seu ensaio, Bakhtin/Voloshinov define como o dito se relaciona com o não-dito. Para ele, como já dissemos, o enunciado concreto possui duas partes: A) a parte percebida ou realizada em palavras; B) a parte presumida. A situação pragmática extra-verbal de enunciado qualquer possui três fatores (“Bem.” X o presumido): 1) o horizonte espacial, ideacional e visível comum compartilhado pelos interlocutores; 2) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores; 3) sua avaliação comum dessa situação.

O objeto do enunciado é revestido por um valor na situação de enunciação. O julgamento de valor determina a seleção do material verbal e a forma do todo verbal. A expressão mais pura do julgamento de valor é a entonação, a qual é um elo firme entre o discurso verbal e o seu contexto extra-verbal. Bakhtin/Voloshinov define os julgamentos de valor e os critérios de avaliação (ético, cognitivo, político ou outro) em enunciados pragmáticos concretos (isto é verdade, isto é mentira, isto pode ser dito, isto não pode ser dito, etc.): “Julgamentos de valor presumidos são, portanto, não emoções individuais, mas atos sociais regulares e essenciais. Emoções individuais podem surgir apenas como sobretons acompanhando o tom básico da avaliação social. O “eu” pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base do “nós”.”

Por meio da metáfora entoacional, Bakhtin/Voloshinov exemplifica como a enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado. A entonação possui uma dupla orientação social: 1) em relação ao interlocutor como aliado ou testemunha; 2) em relação ao objeto do enunciado como um terceiro participante vivo, a quem a entonação repreende ou agrada, denigre ou engrandece. Para Bakhtin, o discurso verbal (“cenário”) depende de quatro elementos para efetivar a interação social: 1) o falante (autor); 2) o interlocutor (leitor); 3) o tópico (o quê ou quem); 4) a fala (o herói).

A diferença entre o discurso verbal na vida e na arte está na representação verbal do entendido e do aludido. No evento criativo da forma artística é de suma importância a compreensão dos papéis do autor, do leitor (ouvinte) e do herói ou da obra (a fala). Bakhtin define a forma do “inimigo” (anti-herói) e o modo de apreensão de sua perfeição técnica: repulsivo X o estado positivo da contemplação (prazer) no final (apreensão da perfeição técnica da forma em sua realização por meio da ação do material).

Bakhtin/Voloshinov critica a estética formalista pela sua definição da forma artística como a “*forma do material*”. Para ele, o significado e a significação da forma têm uma relação não com o material, mas com o conteúdo. A forma expressa uma avaliação específica sobre o objeto esculpido (qualificação): a forma “heroíza” o homem esculpido. O criador assume uma posição ativa com respeito ao conteúdo pela mediação da forma artística. Bakhtin critica a explicação hedonística (absurda) da forma: “a forma em si e por si não precisa ser agradável para existir”. A forma é uma avaliação convincente do conteúdo. Ela possui um duplo aspecto com relação ao conteúdo: 1) avaliação ideológica do material; 2) realização técnica dessa avaliação.

Para exemplificar a natureza avaliativa da forma artística e a estrutura hierárquica da forma, Bakhtin/Voloshinov retoma a definição da poética clássica e neo-clássica de estilo: “alto” e “baixo”. A forma cria um sistema complexo de inter-relações hierárquicas num conteúdo artisticamente configurado. Cada elemento do sistema eleva, ou diminui, ou iguala o referente. O ato da seleção do conteúdo da forma é determinado pela posição básica do criador. A expressão da avaliação social representa uma confluência de sentido.

Tendo por base que a linguagem é dialógica e avançando no sentido de compreensão do não-dito, ou do silêncio, Eni Puccinelli Orlandi (2006) afirma que o silêncio pode ser tão ambíguo quanto a palavra. Ela reflete sobre as formas do silêncio na linguagem verbal e procura entender suas condições de produção, sua variação de sentidos e sua não-transparência:

[...] O silêncio imposto pelo opressor é exclusão, é forma de dominação, enquanto que o silêncio proposto pelo oprimido pode ser uma forma de resistência. Ambos produzem uma ruptura, no caso, desejada. Inscreve-se nesse caso aquilo a que se chama ruído da comunicação (ou seja, a comunicação mal sucedida). Há ainda a ruptura categórica entre interlocutores ocasionada pela destruição do contato: é o silêncio radical (ORLANDI, 2006, p. 263).

Como vimos, o som e o silêncio são concebidos e analisados por diferentes perspectivas e com finalidades diversas. Por todos esses motivos e reflexões que temos apresentado acerca da fundamentação e constituição teórica do pensamento musical e metodológico de Bakhtin (o dito e o não-dito) e sua relação com a dialogia, acreditamos que as ideias do Círculo sejam altamente produtivas para o estudo e análise das formas de representação do discurso musical de Machado.

Na seção seguinte, analisamos como o discurso musical de Machado foi entendido e tratado em perspectiva historiográfica e musicológica e demonstraremos como a análise dialógica aborda e compreende o sujeito musical, seu tempo e espaço, e os principais temas relacionados à representação e enunciação do “som significativo” nos contos selecionados.

3 Análise dialógica de formas de representação do discurso musical em contos de Machado de Assis

A dialogia bakhtiniana (e sua sustentação metodológica) fornece uma instrumentação à abordagem e investigação teórica e aplicada que propomos. Como dissemos nas seções anteriores, a análise dialógica das formas¹⁸ de representação do discurso musical proporciona um entendimento do diálogo entre o sistema de linguagem musical com o sistema de linguagem verbal e possibilita a compreensão da dinâmica, da extensão e dos limites de alcances dessa interação.

A análise dialógica proporciona uma compreensão da modulação tonal das vozes que dialogam, apoiam ou se contrapõem ao discurso musical e seus temas, assim como possibilita entender o processo de figurativização do sujeito musical transcendente (heróis e anti-heróis) em contexto social brasileiro.

Sendo assim, para perceber e entender os contornos delineados a partir dos diálogos entre os diferentes sujeitos e saberes materializados nos contos, analisaremos as materialidades ideológicas e linguísticas implicadas na representação do “som significativo” e do sujeito musical em suas esferas de atividades.

A cultura musical brasileira é apreendida nas esferas de composição, instrumentação, interpretação, avaliação, apreciação e circulação musical. Entendemos o discurso musical machadiano por meio de uma perspectiva que analisa a profundidade do alcance estético, teórico, sócio-histórico e musicológico.

Os contos *A Pianista*, *Trio em Lá Menor*, *Um Homem Célebre*, *Cantiga de Esponsais*, *O Machete*, *Ideias do Canário* e *Marcha Fúnebre*, por exemplo, apresentam-se como histórias curtas tematizadas pela cultura da música sacra e profana, erudita e popular e suas diferentes sensibilidades.

Todos os contos são restringidos à perspectiva intimista da cultura musical. O movimento enunciativo do discurso musical machadiano revela um posicionamento

¹⁸ Nos contos, Machado de Assis também reflete sobre o próprio fazer literário e sobre a matéria e forma da narrativa. A forma narrativa machadiana, assim definida por Rouanet (2007), por exemplo, apresenta uma hipertrofia da subjetividade, uma desorientação temporal, uma fragmentação e uma digressão, e mistura o riso e a melancolia. Para dar corpo a suas ideias, ele utiliza a mesma forma shandiana, mas o conteúdo é diferente. Ao criticar a leitura de Shklovskii sobre *Tristram Shandy*, Bakhtin/Medvedev define a forma desse romance não como uma paródia de um bom romance, nem a paródia de um romance artisticamente regular, mas sim de um péssimo romance e ao mesmo tempo uma profunda paródia de uma péssima realidade. De acordo com o teórico, a paródia do romance ruim é apenas um dos elementos do romance de Sterne e importa-lhe entender os significados do elemento de paródia (BAKHTIN; MEDVEDEV, 1991, p. 114).

predominantemente externo às esferas de atividades da comunicação artística musical, embora isso não signifique um fator negativo.

Além dos contos que selecionamos para análise o discurso musical machadiano também se manifesta em crônicas, romances e peças de teatro. Outros contos¹⁹ de Machado também possuem vestígios do discurso musical, apesar de desempenhar neles uma função complementar ou acessória. Todavia, é importante reter que a enunciação do discurso musical possui limitações formais determinadas pelo gênero no qual foi produzida.

Como ocorre o diálogo entre o discurso musical e os outros discursos que regem a vida social nos contos? A alteridade do discurso musical percebida no gênero conto pode ser compreendida em materialidades da enunciação e nos desdobramentos de papéis narrativos do sujeito autor (o escritor “contador de histórias”) na comunicação artística com o sujeito leitor (seu suposto ouvinte).

É possível estudar certos espelhamentos entre os assuntos e temas do discurso musical de Machado no contraponto e contraste do conto com a crônica, por exemplo. O contista não fala sobre fatos e assuntos diversos da música da mesma maneira que o cronista. O contista possui uma preocupação em revestir o fato musical com uma sensibilidade estética que promova a comoção, o riso, etc. Ele não se expõe junto a um auditório real porque o gênero conto pressupõe uma comunicação artística de longo alcance temporal.

O cronista, por sua vez, apesar da subjetividade inerente à crônica, preocupa-se em relatar a realidade do fato musical de modo mais objetivo possível e provocar no sujeito leitor uma reação que não se reduz apenas à simples contemplação. Portanto, o alcance temporal da enunciação do cronista é mais vinculado ao tempo do jornal e de sua circulação e comunicação informativa (e reflexiva) mais imediata junto aos leitores.

Poucos são os estudos literários genéticos, biobibliográficos e documentais publicados sobre as influências musicais de Machado, ou que sejam concentrados apenas nas motivações reais, as quais podem ser relacionadas diretamente em sua representação do “som significativo”. A biografia de Machado publicada pela revista *Isto É*, por exemplo, nos diz

¹⁹ Um exemplo é o conto *Cantiga Velha* publicado originalmente em *A Estação* em 1883. Encontramos, nesse conto, vestígios da ideia musical também desenvolvida por Machado no conto *O Machete* sobre o cancionário popular. Contudo, neste último, a polifonia do discurso musical é mais sensível e desenvolvida. As vozes musicais, no conto *O Machete*, são combinadas internamente de modo polêmico e velado na forma arquitetônica e são mostradas na forma composicional da obra. O herói musical de *O Machete* refrata e representa os valores da cultura erudita musical sacra (católica) e da cultura da música instrumental profana erudita europeia por oposição interna aos valores da híbrida cultura popular profana brasileira. No conto *Cantiga Velha*, o tema da trova e da canção popular e suas interações cotidianas com as pessoas não é desenvolvido pelas personagens ou pelo narrador, ele encontra-se objetificado no universo existencial da obra. Sendo assim, o tema não entra plenamente em seu diálogo social mais amplo, ele apreendido pelas personagens apenas com fins hedonísticos.

que ele conheceu sua amada esposa Carolina por meio do pianista virtuose e seu grande amigo Arthur Napoleão, com quem teve laços durante toda sua vida (COSTA, 2001).

No discurso musical de Machado, o instrumento piano figura sem dúvida entre os mais citados e representados nos contos e romances. Machado, nas crônicas, por exemplo, dedica longas e sinceras linhas à promoção da subjetividade musical no Rio de Janeiro e à identidade musical de seu amigo pianista (“álbum do menino artista”). Como na crônica de “15 DE SETEMBRO DE 1862”, publicada originalmente em *O Futuro*:

Falemos agora de Arthur Napoleão que acaba de chegar ao Rio de Janeiro. Em 1857, aquele prodigioso menino inspirou verdadeiro entusiasmo nesta Corte, onde acabara de chegar cercado pela auréola de uma reputação. Criança ainda, o prestígio dos tenros anos dava ao seu talento realce maior. Com ele acontecera o mesmo que com Mozart, de quem diz um escritor, aludindo à primeira manifestação do talento na idade pueril: — “C'est ainsi que Mozart apprit la musique, comme en se jouant, ou plutôt la musique se reveillait dans son ame avec le sentiment de la vie.” Desde os primeiros anos, Arthur revelou-se, e desde logo começou para ele essa série não interrompida de trunfos de que se tem composto a sua existência.

[...]

Assim cresceu Arthur Napoleão na idade, na glória e no talento; de cidade em cidade, a sua viagem foi um triunfo não interrompido; mas, como verdadeiro artista, não se deixou adormecer nos louros e nas delícias de Cápua; estudou viajando, e buscou pelo estudo a perfeição. Nem só executa inspirações alheias; tem-nas suas e das mais originais; e deve-se ao seu estro musical algumas composições esparsas de muito merecimento. Sei mesmo que Arthur Napoleão busca voar mais alto e escrever seu nome em uma obra duradoura: dois poetas ingleses deitaram mãos à obra, a pedido do compositor, e cada um foi depor-lhe nas mãos um poema dramático, tirado um da comédia de Shakespeare, como queira, e o outro de uma novela de Fenimore Cooper. (ASSIS, 2008)

Em outras crônicas d’*O Futuro*, de “15 DE DEZEMBRO DE 1862”, “1.º DE JUNHO DE 1863” e “1.º DE JULHO DE 1863”, por exemplo, Machado acompanha de forma entusiasmada a circulação musical e apreciação nacional e internacional do pianista: “E para terminar direi que, ao passo que esta revista escrita, é lida pelo leitor no seu gabinete fechado e na sua casa não menos solidamente construída, anda por alto mar o pianista Arthur Napoleão, que daqui se foi a mostrar-se aos nossos vizinhos do Prata.”; “Veio do sul Arthur Napoleão; de Lisboa, o Sr. Croner, clarinete, que teve em Londres o sucesso mais lisonjeiro que pode ter um artista, o da consagração entusiástica da crítica refletida e competente.”; “Arthur Napoleão oficiou a comissão da subscrição nacional oferecendo os seus serviços em favor dos fins para que ela se organizou. Naturalmente a oferta será aceita. É inútil repetir o que em todos desperta este ato cavalheiresco do distinto pianista.”; “O menino Arthur está um

homem, crescendo-lhe com a idade a rara perícia com que, desde os tenros anos, a todos admira. Deu um concerto no Teatro Lírico onde foi recebido na forma do costume e onde executou como sempre.”; “Não quis Arthur Napoleão deixar de contribuir com o seu talento para a coleta patriótica a que se procede. É um ato que o honra e de que não nos esqueceremos, aliando sempre ao nome artístico que ele adquiriu, o de um amigo da nação.”

Durante um período, o autor também foi censor artístico do Conservatório Dramático e coordenador da biblioteca do Clube Beethoven. De acordo com Francisco Mignone (1980a, 15-17), Machado chegou a produzir um libreto extraído de uma peça francesa para ópera em três atos *Pipelet* que foi o primeiro trabalho da Imperial Academia apresentado em 1860. Também é importante pensar sobre as bases de suas concepções musicais para entender os jogos polifônicos de sua linguagem e a dinâmica de sua movimentação enunciativa na representação do discurso musical nos contos.

Nesse sentido, é interessante refletir sobre algumas inspirações musicais possíveis de Machado na percepção e representação do clima romântico que aparece refratado nos contos, por exemplo. Sabe-se que Machado também foi um apreciador de Nietzsche. Além de suas reflexões filosóficas sobre a música e em particular o drama wagneriano, não deixa de ser curioso o fato de o filósofo ter sido apaixonado pela esposa de seu amigo compositor de ópera Wagner, que por sua vez era filha do pianista virtuose e compositor Liszt, amigo de Chopin, o poeta do piano, e sua companheira George Sand, a polêmica escritora romântica.

Em *Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um Psicólogo*, o filósofo diz, no tópico “Uma música sem futuro”, que a música, de todas as artes que nascem geralmente num terreno particular de cultura, em condições sociais e políticas determinadas, aparece como a *última* de todas as plantas, no outono e no momento do perecimento da cultura da qual faz parte, enquanto já são visíveis os primeiros sinais antecipados de uma renovação primaveril. Às vezes acontece, segundo o filósofo, até mesmo que a música ressoa como a linguagem de uma época desaparecida, num mundo novo e estupefato, chegando assim muito tarde: “Toda verdadeira música, toda música original é um canto do cisne” (NIETZSCHE, 2007, p. 62-63).

Sendo assim, é possível intuir certas filiações dialógicas de inspiração nietzschianas que podem ter sido constitutivas do pensamento de Machado sobre a música (“Sem música, a vida seria um erro.” Nietzsche). Entretanto, o que nos interessa compreender mais particularmente é o modo como Machado concebe e representa a música e sua linguagem em seus contos. Qual é o alcance do discurso musical de Machado? Para responder essa pergunta, é necessário investigar suas condições de produção, circulação e recepção. É nas crônicas, por exemplo, que Machado deixa entrever mais claramente suas concepções sobre a música.

Tomemos o exemplo da crônica de “1º DE JANEIRO DE 1877” destinada “A. S. EX.^a REVMA. SR. BISPO CAPELÃO-MOR”. Machado, nessa crônica, cita e comenta o motivo acústico social, impessoal, real e objetivo de sua reflexão: “o uso dos sinos musicais”. O autor, neste caso, posiciona-se com voz de autoridade e de modo interno ao saber e domínios dialógicos da linguagem musical.

O acontecimento musical, em sua totalidade significativa externa e interna, é examinado enquanto valor e função social. A forma “única” da linguagem dos “sinos musicais” é ressaltada e Machado cronista aprecia a questão musical. O autor comenta de modo irônico a natureza contraditória de um problema acústico de ordem social, e até aconselha os caminhos para sua solução.

Assim como entendemos na crônica, Machado reflete sobre a tensão musical na percepção cotidiana da musicalidade sacra e profana na Corte. Para ele, há uma contradição social, natural e latente no problema detectado em âmbito acústico público e urbano. Ela revela a existência de uma divergência de interesses sonoros entre as preferências populares e a manutenção dos valores e funções tradicionais das feições musicais do culto católico.

O autor também cita a fonte literária que lhe permite relativizar a tensão do acontecimento musical: “Chateaubriand”. O sujeito autor, desse modo, expõe claramente sua concepção sobre a função social da música e, em pé de igualdade, discute as mudanças da paisagem sonora urbana no âmbito sacro.

Ao proceder dessa maneira, o escritor analisa a descaracterização acústica sacra, interpreta suas interferências na percepção do cotidiano e sugere explicitamente os caminhos para a solução do problema da paisagem musical sacra urbana e da preservação dos fundamentos e princípios cerimoniais da feição musical do culto religioso católico.

Na citação abaixo da referida crônica, como veremos, Machado claramente tematiza os limites compositivos e a tensão ideológica entre a musicalidade erudita sacra e a erudita profana. Ironicamente, ele aprecia, avalia, julga e aconselha sobre a descaracterização sacra produzida pela transposição mecânica de repertório erudito profano para a autêntica linguagem secular dos sinos musicais da igreja (“harmonia única”):

[...] a música que no meio do tumulto da vida nos traz a ideia de alguma coisa superior à materialidade de todos os dias, que nos entristece, se é de finados, que nos alegra, se é festa, ou que simplesmente nos chama com um som especial, compassado, sabido de todos. O Miserere de Verdi é um pedaço digno de igreja; mas se o pusessem nos sinos era... vá lá... era ridículo. Chateaubriand, que escreveu sobre os sinos, que não diria, se morasse ao pé da Lapa?

Dirigindo-me, pois, a V. Ex.^a tenho por fim solicitar sua atenção para o uso dos sinos musicais, que pode propagar-se na cidade toda, e transformá-la numa imensa filarmônica. V. Ex.^a pode, com seus paternais conselhos, ter mão ao uso, bastando-lhe dizer que a igreja católica é uma coisa austera, que os sinos têm uma linguagem secular, uma harmonia única. Não a troquemos por outra, que é despojá-los do seu encanto, é quase mudar a feição ao culto (ASSIS, 2008).

Assim como temos observado, analisado e refletido, o “som significante/significativo” ocupa um espaço singular nas representações artísticas da criação verbal de Machado. O seu discurso sobre a música manifesta-se de modo polêmico, complexo e difuso no conjunto de sua obra. Pode-se dizer que nem sempre o discurso musical machadiano foi avaliado, apreciado ou recebido com tanto entusiasmo.

A relação de Machado com a música é abordada por diferentes estudiosos, críticos e especialistas por meio de perspectivas e com objetivos e finalidades diversas. Todavia, nem todos consideram, por exemplo, o clima artístico romântico no qual o “som significativo” é refletido e refratado.

Sendo assim, nas subseções seguintes, propomos realizar uma análise dialógica da interação dos sistemas de linguagem verbal e musical para compreender a dinâmica dos alcances da percepção do sujeito.

Por tudo que temos exposto e refletido, acreditamos ser necessário compreender como o discurso musical de Machado foi apreciado e avaliado ao longo dos anos. Sem deformar sua natureza material e sua orientação formal, buscamos compreender os sentidos dialógicos e construtivos de sua representação. Na próxima subseção, exploramos como o discurso musical de Machado foi percebido na linguagem verbal e tratado em perspectiva literária historiográfica e musicológica.

3.1 A linguagem e o discurso musical machadiano em perspectiva literária historiográfica e musicológica

Percorrendo livros teóricos e didáticos sobre leitura, análise e interpretação de textos literários, é comum observarmos que a predominância do enfoque de estudos incide nos

elementos estruturais das narrativas, como categorias de narrador, personagens, tempo e espaço.

Entretanto, ressaltamos que a categoria “espaço”, por exemplo, precisa ser estudada em sua plenitude constitutiva levando-se em consideração a refração do sujeito em seu tempo. A paisagem acústica e musical percebida nos contos pode se referir à posição da forma discursiva assumida pela cultura musical diante dos limites determinados pelos outros tipos de discursos que dialogam nos contos.

Machado de Assis é um escritor profundamente comprometido com seu tempo e demonstra verbalmente sua preocupação com as consolidações do universo musical em uma conturbada época de transição política. Portanto, nesta dissertação, analisamos o discurso musical nos contos selecionados a qual deve ser entendida como representação verbal referente à linguagem dos sons musicais e/ou não-musicais.

O discurso musical machadiano materializa-se de forma direta e indireta nos contos que propomos analisar. Sua propagação na narrativa é muitas vezes percebida de modo ideológico e pode ser compreendida por meio do alcance sócio-histórico, teórico e estético. Ele possui a capacidade de revelar uma tensão ou interferência na vida social descrita e narrada. A atuação benéfica do discurso musical no diálogo cotidiano com outros discursos sempre contribui para melhorarmos e aprimorarmos o processo de formação do sujeito.

No caso da literatura, a música e os sons gerais aclimatam o desenvolvimento do enredo e desempenham uma função reguladora e intensificadora singular na consolidação da atmosfera. Contudo, implicitamente, muitas vezes, eles são considerados apenas um aspecto narrativo adjunto, ou acessório pela literatura mais especializada dedicada ao assunto. As formas linguísticas, textuais e modos discursivos de representação do discurso musical ainda pairam sem muita atenção nas análises acadêmicas. Tanto na poesia como na prosa, *grosso modo*, escritores e teóricos também negligenciaram esse fato relevante.

Muitos escritores, teóricos, críticos e estudiosos, de fato, escreveram sobre o pensamento musical e as relações entre literatura e música na representação do “som significativo”, embora não empreguem ou se refiram à expressão por nós adotada. O notável elenco de autores que se dedicaram ao tema é vasto e abrange uma diversidade imensa de gêneros.

Todavia, muitas vezes, nessas obras, poéticas, leituras e teorias, nem sempre os sentidos construtivos da representação verbal do “som significativo” são considerados a partir de suas formas linguísticas, composicionais e arquitetônicas. Tal desvio analítico pode, por sua vez, em sua compreensão mudar a objetividade artística material da obra e afetar a

natureza de sua forma. Por isso, exporemos brevemente como alguns pensadores desenvolveram sua compreensão da interação do acontecimento musical no sistema de linguagem verbal.

O compositor Ned Rorem (1970), por exemplo, em sua obra *Música e Gente*, no capítulo “O músico Ezra Pound”, reflete para si mesmo e para os outros, na forma fragmentada de diário e por meio de crônicas ensaísticas, sobre o modo como a música é percebida, apreciada, refletida e avaliada socialmente. Ele, com a responsabilidade e profundidade do sabido, do vivido e refletido, posiciona-se claramente contra os equívocos de leituras e definições literárias do material, da forma e conteúdo musical. O autor compositor chega inclusive até a advertir a concepção de linguagem musical de Ezra Pound (1977).

Ao compositor, também interessa compreender a correta posição do poeta na enunciação do discurso musical. Como ele entende perfeitamente, apenas não o diz, para analisar a concepção de linguagem musical do escritor Ezra Pound²⁰, por exemplo, é necessário considerar a objetividade e o alcance da forma artística e científica no qual o seu conhecimento musical é representado. Ele até propõe duas classificações para que se compreenda a correta posição do comentarista na enunciação instrutiva da crítica musical: as funções do repórter comentarista e crítico musical na pequena temporalidade do cotidiano e na grande temporalidade da história.

Segundo o compositor, o poeta se equivoca profundamente ao autorizar-se como comentarista musical sem uma fundamentação teórica musical. Para o compositor, embora ele não se refira especificamente às formas linguísticas ou à posição dialógica do autor, ao comentar o acontecimento musical, o poeta posiciona-se ao mesmo tempo em duas esferas de atividades que não lhe são adequadas para enunciar valores musicais:

Certos poetas são originais e instrutivos quando discutem empregos periféricos (isto é, teatrais) da música, e ocasionalmente até quando escrevem *librettos* para amigos compositores. Mas quando se aventuram a sugerir como os versos devem ser musicalizados, ou como a própria música deve ser concebida, eles mergulham em águas perigosas – a própria água em que Enzra Pound quase se afogou (ROREN, 1970, p. 155).

²⁰ De fato, Ezra Pound, em sua obra *ABC da Literatura*, ao comentar a crítica musical de Boris de Schloezer sobre a obra de Stravinsky, realiza um interessante comentário, do ponto de vista de nossa pesquisa sobre a interação das linguagens, com relação ao alcance de compreensão teórica da objetividade musical. Para ele, os alcances determinam o modo como entendemos a linguagem musical: “Mas e quanto ao conhecimento efetivo de Stravinsky? Quando Boris de Shloezer se refere a obras que já ouvi, eu entendo a maior parte ou talvez a totalidade do que ele quer dizer. Quando ele se refere a obras que não ouvi, eu compreendo a sua “ideia geral” mas não adquirei nenhum conhecimento objetivo” (POUND, 1977, p. 29).

No tocante à virtude instrutiva da crítica musical, ela diz ao público, que lá estava, o que pensar do que ocorreu. Aos compositores nada ensinara sobre a qualidade ou a construção musical (a leitura da pauta o ensina) mas talvez lhes ensine algo sobre como executar a música – inclusive a sua.

O comentarista musical, por conseguinte, encarta-se aproximadamente em duas classificações: 1) a do repórter que descreve o que acaba de ocorrer (notícias sobre concertos) e do que se está ocorrendo (formulador do gosto); 2) a do repórter que conta o que ocorreu no passado (historiador, biógrafo) ou que estava ocorrendo (a evolução da harmonia com base no canto comum e no contraponto).

Pound, por iniciativa própria, classificou-se sob ambas as categorias, embora, com que autoridade, seja difícil de dizer, pois ninguém parece conhecer muita coisa a respeito do seu treinamento musical formal [...].

Sem dúvida, o conhecimento intelectual de Pound sobre a música ultrapassava de muito o conhecimento prático. A sua principal preocupação (pelo menos antes de conhecer Antheil) parece ter sido com palavras, ritmos verbais e música. “A poesia atrofia-se quando se afasta demais da música [...] (ROREM, 1970, p. 156).

Baptista Siqueira (1980), em sua obra *Ficção e Música*, estabelece uma dicotomia “Folclore *versus* cultura” como base de suas leituras sobre as representações da música na literatura. O estudioso chega até a investigar a veracidade e a fidelidade de representação verbal de fontes literárias gerais quanto às referências concretas de apresentações musicais realizadas no Rio de Janeiro. Tais definições particulares também nos interessam porque se referem a percepções do sujeito, tempo e espaço refletidos e refratados por Machado de Assis em seus contos.

Federico Sopena (1989), em sua obra *Música e Literatura*, expõe as diversas situações e esferas de atividades musicais expressas na relação da música com a literatura. O autor busca entender como a cultura musical foi refletida em diários pessoais de diversos e clássicos escritores que comentam suas ideias sobre a música na forma de memórias. De modo que, o interesse de seu estudo está na compreensão direta do alcance musical na linguagem verbal.

Sopena (1989) não se atém à necessidade de compreensão das formas linguísticas de representação da cultura musical. A orientação de sua investigação difere em larga escala dos objetivos de nossa pesquisa. A posição do autor é voltada apenas para o conhecimento externo real dos escritores analisados acerca da amplitude cognitiva, ética e estética da cultura musical representada.

Portanto, nessa perspectiva dos estudos de Sopena (1989), o objeto artístico material do discurso musical representado é apreendido diretamente e sem nenhum entendimento da sua reflexão e refração formal na obra. Para o estudioso, não importa compreender a interação e a dinâmica dos alcances no diálogo entre os sistemas de linguagem verbal e musical.

Também não lhe interessa analisar o gênero, o clima artístico, a forma e os modos de transmissão do pensamento musical em contexto verbal.

Dito de outra maneira, para Sopena (1989), assim como para outros, importa apenas responder à seguinte questão: qual é a profundidade real e relevância do conhecimento e pensamento musical dos escritores de literatura de ficção? Ora, tal questão também nos é muitíssimo pertinente, somente acreditamos que, para respondê-la com maior propriedade, seja necessário considerar as formas do discurso e as condições linguísticas de produção do sentido musical na linguagem verbal.

Harnoncourt (1990) parece ser um dos primeiros teóricos a adotar a expressão “discurso musical” para referir-se à associação artística da música à palavra. Todavia, o fato de a música ocupar um lugar dialógico repetível textualmente nos enunciados elementares dos vários gêneros discursivos primários e secundários e poder ser representada no sistema verbal escapa-lhe porque sua preocupação é com a compreensão valorativa histórica do momento de junção do som à palavra no canto.

Embora não se refira ao discurso musical como um espaço textual e discursivo, Schafer (1991) desenvolve estudos relativos à “paisagem sonora”. Ele nos demonstra como ela se constitui e é passível de percepção e representação verbal. Entram nesse conceito todos os sons que apenas aparecem na narrativa, mas não têm uma relação direta com os fatos. Tais sons também são pertinentes porque contextualizam a narrativa e permitem compreender a cultura acústica de dada época em determinado lugar.

Como pudemos observar, todos os autores citados e comentados acima, buscam compreender o fenômeno e acontecimento musical. Mas, buscam-no por meios diferentes e com finalidades diversas. Muitos, além dos mencionados, também deformam a natureza do enunciado, destacam a forma verbal em suas análises e não consideram o contexto unificado de significação do “som significante” na obra individual. Até a década de 1980, por exemplo, nenhum teórico se refere claramente ao fato de a música, ou do “som significativo”, ocupar um lugar repetível textualmente carregado de sentido plenivalente nos enunciados elementares dos vários gêneros discursivos.

José Ramos Tinhorão (2000), no prefácio de seu estudo sobre o modo como os ficcionistas brasileiros apresentaram os assuntos da linguagem musical e os temas da “música popular” em seus romances, sugere que a música era percebida na prosa por meio de uma perspectiva estereotipada da realidade e possuía uma visão e apreciação semelhante a dos estrangeiros em termos de fascínio pelo exótico. De suas “conclusões”, pode-se entender que

o ofício literário era uma atividade de elite pouco preocupada em compreender e discorrer sobre as mudanças das paisagens sonoras sociais urbanas:

As conclusões decorrentes da leitura extensiva da produção dos autores brasileiros na área do romance – penosamente realizada em certos casos, como ao se descobrir, por exemplo, que em todo o Brasil existem apenas dois exemplares conhecidos da primeira edição do nosso romance romântico mais popular, “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo – reservaram algumas surpresas. Entre elas estaria a de que, constituindo o ofício literário uma atividade de elite (e a primeira experiência ficcional do Peregrino da América, no século XVIII, já se revelava nesse sentido exemplar, com sua preocupação de doutrinação moral oficial), mesmo com os escritores saindo da classe média, sua visão da cultura das maiorias do próprio povo assemelha-se a dos estrangeiros, em sua fascinação pelo exótico.

Essa visão estereotipada da realidade popular, aliás – como mostra o exame dos primeiros decênios do romance no Brasil –, ligar-se-ia à herança burguesa (e, logo, pequeno-burguesa) do próprio gênero e de sua interpretação dos ideais do romantismo, em decorrência da democratização do romance, através dos folhetins de jornal, e à transformação dos problemas sociais ou de classe em simples consequência da paixão (TINHORÃO, 2000, p. 7).

Embora desenvolva um estudo amplo e quase exaustivo sobre o assunto proposto nos cento e cinquenta anos de história do romance brasileiro, algumas questões surgem quanto às formas de representação do discurso musical. Ao limitar seu *corpus* às representações da música popular no romance, Tinhorão (2000) excluiu outros gêneros de suas análises, como a poesia, o conto e a crônica. As formas de representação do discurso musical na obra de Machado de Assis não obedecem a um princípio que independe do gênero e das formações discursivas. Machado era atento, apreciava e ouvia seu tempo e não representa em suas obras apenas um discurso musical estereotipado da percepção acústica burguesa de sua época como defende Tinhorão.

O estudo de Tinhorão possui uma perspectiva historiográfica literária e musicológica, como dissemos. A preocupação dele, de fundo mais antropológico, não é com a qualidade artística ou a composição da literatura, mas sim com a quantidade e tipos de referentes relacionados à cultura musical “popular” que são efetivamente materializados. Entretanto, ao restringir essa extensão à noção de “popular” no gênero romance, ele compromete o campo de visão acerca da dimensão total do discurso musical. O termo “popular” prejudica a compreensão do alcance da propagação do discurso musical machadiano.

De fato, o termo “popular” utilizado por Tinhorão possui uma imprecisão semântica. O estudioso não especifica, por exemplo, quais critérios permitem a inclusão de instrumentos

e gêneros musicais em tal classificação. O “popular” como ele o entende nada mais é do que uma forma (um modo e uma interface) de representação verbal do discurso musical. Esse comprometimento tem origem ideológica na medida em que muitas vezes restringe o alcance da cultura musical apenas à tradição afro-brasileira, principalmente, em termos de ritmos, instrumentos e gêneros musicais.

O termo “popular”, assim entendido, exclui o instrumento piano e sua cultura tão popular na época de Machado. Essa popularidade do instrumento pode ser confirmada de acordo com notícias históricas de Carlos Wehrs (1990), por exemplo. No entanto, em suas leituras de obras de outros autores esse instrumento aparece como atuante junto à música popular. Pelo contrário, Machado não apresenta em suas obras apenas uma visão comum da cultura musical, ele valoriza a importância de se cultivar e estudar a arte dos sons. Machado capta e representa o diálogo entre o discurso musical e os outros discursos que regem a vida social.

Em muitos escritores comumente considerados “realistas”, as formas de representação do discurso musical também foram reforçadas artisticamente a ponto de obter relevância e *status* simbólico imprescindíveis à compreensão do texto. É o caso, por exemplo, de Kate Chopin (2002) no romance norte-americano *O despertar*. Até a paisagem sonora adquire conotações simbólicas que prenunciam um suicídio e a música aparece representada como um instrumento para o narrador chegar ao conhecimento e desvelar verdades interiores da protagonista por meio do discurso indireto livre, de sugestões e soluções imagéticas. Um exemplo de que o “realismo” não limitou o campo de visão a respeito do assunto e a estética adotada por Machado não é responsável por restrições de referentes da cultura musical.

A perspectiva de Tinhorão também não leva em consideração o contexto de produção do discurso musical, suas situações enunciativas, os meios de circulação, as marcas dialógicas de alteridade presentes no enunciado e o seu alcance temporal. É proveitoso para nossas reflexões contrapor as conclusões de Tinhorão às investidas interpretativas tangenciadas por Gledson (1998), as quais são pautadas na compreensão do contexto de produção e de circulação de contos de Machado.

John Gledson (1998) procura contextualizar a produção de alguns contos de Machado nos periódicos em que foram originalmente publicados. Ele define o *ethos* da revista *A Estação* (mais moderna e liberal) em oposição ao *ethos* do *Jornal das Famílias* (mais conservador). Considerando-se o volume de leitoras, o estudioso contribui para uma compreensão do leitor da época de Machado (que, por sua vez, é bastante diferente do contemporâneo), visualizando e focalizando o simulacro do universo familiar doméstico

feminino do enunciatário e do narratário dos contos. Sendo assim, ele delimita os lugares de identidade dos destinatários a partir da recorrência de assuntos abordados por Machado em seus contos nos periódicos:

O Jornal das Famílias e A Estação eram revistas femininas, Machado não apenas escreveu muito para elas; ele foi seu espírito orientador, ao menos no aspecto literário. [...] Conquanto as duas revistas tenham muito em comum – ambas eram impressas na Europa, ambas davam grande destaque para a moda, com ilustrações coloridas de trajes elegantes –, o *Jornal* era mais conservador, apresentando, por exemplo, ensinamentos religiosos e crônicas culinárias. *A Estação* não só era mais luxuosa (era impressa na Alemanha, embora com modelos franceses, e apenas o suplemento literário, para o qual Machado escrevia, era feito no Brasil), como também argumentava, com o devido respeito pelo ponto de vista masculino, que as mulheres deviam ser instruídas e não se limitar tão completamente a vida do lar (GLEDSON, 1998, p. 17-19).

Baptista Siqueira (1980) apresenta numerosos excertos de romances de Machado de Assis sobre referências musicais. Apesar de não desenvolver um estudo mais crítico, o autor sistematiza amplamente a cultura musical materializada em romances de Machado. O estudioso nos proporciona visualizar uma dimensão mais completa do universo musical descrito por Machado.

Basicamente, o diálogo entre a literatura e a música no conjunto de contos pode ser apreendido em dois planos principais: música sacra e profana (relação mais metafórica) e paisagem sonora (relação mais metonímica). Os referentes musicais instaurados nos textos também podem ser descompromissados com o enredo, todavia remetem a saberes histórico-culturais pontuais, os quais possibilitam ao leitor contemporâneo uma recuperação do contexto narrativo.

Nota-se que, nos contos, as materializações textuais dos sons se constituem em referentes objetivos (citações diretas de obras, compositores, sons gerais, instrumentos, gênero musical, quadros do ensino musical, etc.) e subjetivos (avaliações, apreciações e interpretações, diálogos do discurso musical com a cena narrativa, por exemplo).

O olhar machadiano capta e revela modos de se ver e perceber a realidade acústica e sua representação verbal e estética. Ele amplia nosso horizonte de sensibilidade e nos concede um entendimento das belezas que passam despercebidas no dia a dia, ou seja, melhora nossa apreciação dos aspectos líricos da vida.

3.2 Sujeito, tempo e espaço no diálogo da literatura com a música: a enunciação do discurso musical

A enunciação do discurso musical nos contos de Machado pode ser compreendida a partir da situação mais imediata de produção da comunicação artística, como dissemos, mas não apenas.

O enunciador é, evidentemente, limitado às situações enunciativas possíveis do enunciado e às contenções e restrições formais do gênero. O enunciado reflete, refrata e polemiza as definições e determinações do lugar social e histórico reservado à cultura musical brasileira.

O sujeito enunciador do discurso musical procura compreender o fenômeno musical em sua função e desempenho social. A literatura dialoga com a música de modo privilegiado nos contos porque o sujeito enunciador pode vestir uma máscara social (o narrador) que permite uma aproximação e distanciamento dos leitores reais.

A percepção de Machado sobre a descontinuidade entre a realidade e a ficção na caracterização do próprio sujeito autor pode ser observada, por exemplo, claramente, na crônica “15 DE MARÇO DE 1877”, na qual o cronista expõe ao leitor a diferença entre o contador de histórias e o historiador:

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de um historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar” (ASSIS, 2008).

Na representação do discurso musical, o sujeito enunciador desdobra-se em diversos papéis e em muitos casos, como nos contos “A Pianista”, “Trio em lá menor”, “Cantiga de Esponsais”, “O Machete”, etc., ele dialoga explicitamente com sua alteridade. Tomemos, por exemplo, inicialmente, o conto “A Pianista” para análise. Como é constituída a alteridade do sujeito musical no conto “A Pianista”? Como ocorre a relação do sujeito autor com a linguagem musical? Como é a caracterização da subjetividade e da identidade musical entre o público e o privado no período de transição do Império para a República no Brasil?

No conto *A pianista*, publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em 1866, a cultura musical materializa-se não apenas de modo direto enquanto paisagem sonora, nomes

de compositores, obras, instrumentos e seus sons, mas também como um tipo de discurso bastante peculiar e facilmente identificável pelo leitor: o discurso sobre o ensino da música, o universo pessoal dos músicos e sua relação com a sociedade. O discurso musical é ressaltado de modo externo a fim de obter relevância temática e tornar-se perceptível a todo leitor.

Analizamos como a subjetividade e identidade musical é representada entre o público e o privado no período de transição do Império para a República e como é constituída a alteridade do sujeito musical heroicizado pelo narrador num diálogo embativo com o discurso político personificado anti-herói.

Para realizar tal análise, procuramos compreender como o sujeito narrador representa as personagens num espaço e tempo passado ao momento presente de sua enunciação, resguarda-se com intersecções metalinguísticas concomitantes aos fatos narrados, posiciona-se externamente ao discurso musical num tom de defesa e manipula estratégias dialógicas intertextuais para garantir sua voz de autoridade.

A história do conto centra-se na jovem pianista e professora de música Malvina que se apaixona por Tomás Valença, irmão de Elisa Valença, sua aluna. O insipiente namoro é descoberto e o pai do rapaz, Tibério Valença, encerra as aulas de piano da filha e proíbe o possível enlace. O filho, enamorado pela pianista, recusa-se a aceitar os projetos futuros impostos pelo pai e desafia a autoridade patriarcal optando pelo rompimento familiar e pela perda de seu lugar na sucessão da herança. Inconformado com a atitude do filho e com o seu posicionamento de resistência aos preceitos do bom costume e dos valores da tradição da família Valença, o pai do rapaz manipula estratégias para separar e afastar o casal e decide desonrar e silenciar a pianista.

Malvina é uma professora de piano solteira com vinte e dois anos, “alta, formosa, morena e modesta”, que fascina ouvintes e impõe respeito. De acordo com o sujeito narrador, é por meio do “recato” que ela sabia manter a compostura de sua imagem pública sem cair na afetação ridícula de muitas mulheres. As descrições sóbrias do sujeito narrador, contudo, são pontuadas por apreciações subjetivas que ilustram o caráter dual realista e romântico da heroína: “via-se que era uma alma ardente e apaixonada, capaz de atirar-se ao mar, como Safo ou de enterrar-se com o seu amante, como Cleópatra”.

O sujeito narrador enfatiza nas esferas de atividades musicais os campos da instrumentação, da interpretação e apreciação pública, focalizando a atuação da pianista e ressaltando o quanto ela era estimada onde quer que fosse exercer a sua profissão. Desde o início de sua narrativa, ele louva-lhe e consagra-lhe a subjetividade inovadora, honrada e distinta de “mulher honesta” que conquista sua identidade musical no seio de uma sociedade

patriarcal arraigada nos valores masculinos. O ensino da música e do instrumento piano é o único recurso que a jovem tinha para sustentar-se e a sua mãe.

Malvina é uma mulher moderna e liberal que trabalha com a música e sobrevive de sua arte. A pianista circula pelas altas esferas sociais graças à “distinção de suas maneiras”, à “delicadeza de sua linguagem” e a sua “beleza rara e fascinante”. Ela cativa a “estima de todas as famílias” e constrói uma imagem social firmada na “boa fama de mulher honesta acima de toda a insinuação”. É por meio desse artifício que ela é bem aceita e admitida nos saraus e jantares de famílias também como “conviva elegante e simpática”. É esse conjunto de aspectos caracterizadores de sua subjetividade e identidade que o sujeito narrador defenderá ao longo de sua narrativa: “Nunca se lhe desmentira a estima que em todas as famílias encontrava”.

O sujeito narrador apresenta a mãe de Malvina apenas pelo nome de Teresa e ambas não são conhecidas socialmente pelo sobrenome. Malvina é, de fato, o único amparo de sua velha mãe. Teresa é descrita como uma “pobre velha a quem os anos e a fadiga de uma vida trabalhosa não permitiam já tomar parte nos labores de sua filha”. Ela acompanha a filha nas reuniões familiares nas quais a pianista se apresenta e também é estimada por extensão. A família da pianista é marcada pela dissolução e por infortúnios da má sorte, como a morte do pai e a “vida de opróbrio” e alienação do irmão aos compromissos com a manutenção da casa.

A questão da honra da pianista aparece também no enunciado do sujeito narrador como um elemento importante da constituição de sua subjetividade principalmente quando ele descreve o pai dela: “O pai de Malvina morrera pobre, deixando à família a lembrança honrosa de uma vida honrada”. A honra é o único recurso de que dispõe o pai da pianista para confrontar o “mau destino” de sua pobreza e garantir o sucesso de sua profissão “sem carta” de advogado, conquistada “à custa de longa prática”. Embora seja um referente subjetivo e abstrato registrado pelo sujeito narrador como uma “lembrança”, para a pianista, a honra assume um valor objetivo e concreto que lhe representa simbolicamente a herança deixada pelo pai e determina positivamente o conjunto de suas ações ao longo da narrativa.

O pai da pianista é apresentado como um “mealheiro” e definido figurativamente como um exemplo de esforço infundável, repetido e sem nunca obter resultado visível, prático e proveitoso para o progresso do bem-estar da família. O sujeito narrador ilustra a luta cotidiana do pai da pianista por meio de uma intertextualidade (heterogeneidade mostrada) com o mito grego do “tonel das Danaides” numa citação linear. Observa-se que o sujeito narrador estiliza o mito, mas transfere a identificação do sujeito pai da pianista para o objeto

“tonel” e não para o sujeito mítico “Danaides”. Isso demonstra a compreensão do sujeito narrador sobre o estado “coisificado” a que o pai da pianista era submetido pela vida:

O mealheiro do pobre homem foi sempre um tonel das Danaides, escoando-se por um lado o que entrava por outro, graças às necessidades de honra que o mau destino lhe deparava. Quando pretendia começar a fazer pecúlio para garantir o futuro da viúva e da órfã que deixasse, deu a alma a Deus (ASSIS, 2008).

Por oposição à família de Malvina, a família Valença possui uma tradição social junto ao Império. As duas famílias têm a necessidade de prolongar e ampliar suas gerações e apresentam a marca do esfacelamento de seus componentes, os quais são representados de modo espelhado. No caso dos pais, a inversão pode ser observada com traços de presença e ausência do seguinte modo: Pai de Tomas Valença (+) X Mãe de Tomas (-); Pai de Malvina (-) X Mãe de Malvina (+). No caso dos filhos, Tomas Valença, após ser deserdado, torna-se ausente como membro da família e por isso pode ser associado à imagem do irmão ausente de Malvina: Tomás Valença (-) X Elisa Valença (+); Irmão de Malvina (-) X Malvina (+).

Elisa Valença (irmã de Tomás e aluna da pianista) não é descrita plenamente e possui uma atuação acessória na qual a pianista encontra um apoio para a confirmação de seu namoro, pois ela não compartilha de todo com os ideais de seu pai. Como não tinha mãe ou irmãs, a figura da pianista gera uma confiança inspiradora e torna-se fonte de um modelo maternal: “A discípula confiava à professora os segredos mais íntimos do seu coração, e para isso era levada pela confiança que lhe inspirava a mocidade e os modos sérios de Malvina”.

Tomás Valença também não é descrito fisicamente e opõe-se aos valores advindos da tradição dos Valença porque possui uma natureza idealista que o impele a conquistar um cargo público por mérito de suas competências profissionais. Ao contrário das projeções de seu pai cultivadoras dos jogos de influência política na manutenção do poder, Tomás representa e compactua com os valores da modernidade: “Ora, apesar de toda a vigilância, o filho de Tibério Valença, Tomás Valença, não comungou com as ideias do pai, nem assinou os seus projetos secretos. Era moço, recebia a influência de outras ideias e de outros tempos, e podia recebê-la em virtude da liberdade plena que gozava e da companhia que escolheu.”

O pai de Tomás, Tibério Gonçalves Valença, é descrito com um “homem sensual e positivo” que “não admitia a hipótese de amar a uma feia, nem de amar muito tempo uma bonita”. Para compreender o posicionamento do sujeito anti-herói da narrativa de Tibério Valença e seu lugar na instituição familiar patriarcal tradicional, o sujeito narrador procura

captá-lo em todas as nuances de seus traços desde o seu aspecto físico até suas origens familiares e sua formação de vida.

Mas, o que lhe interessa é principalmente sua concepção de mundo. A proximidade com o sujeito anti-herói fica desvelada como uma marca da enunciação no enunciado e assinala uma primeira forte tensão (dissonância) composicional entre os dois sujeitos: “Tenho necessidade de dizer em duas palavras quem era Tibério Gonçalves Valença para melhor compreensão da minha narrativa”.

A descrição da idade de Tibério Valença ao sujeito leitor coincide com a localização temporal do enunciado do sujeito narrador num tempo histórico real da chegada da família real portuguesa (intersecção entre ficção e História): “Tibério Gonçalves Valença nascera com o século, isto é, contava na época em que se passam estes acontecimentos, cinqüenta anos, e na época em que a família real portuguesa chegou ao Rio de Janeiro, oito anos”. O sujeito narrador compreende o anti-herói a partir de sua educação baseada na tradição da simpatia pelas famílias nobres e na “ vaidade ” (“único cuidado exclusivo”) de “ver misturar o sangue vermelho das suas veias com o sangue azul das veias fidalgas”.

O pai de Tibério Valença, Basílio Gonçalves Valença, era natural do interior da província do Rio de Janeiro e foi um “homem de certa influência na capital, nos fins do último século”. Ele desempenhara “a contento do governo” certos cargos administrativos e adquiriu a simpatia de altos funcionários e uma decidida “vocação para adorar tudo quanto respirava nobreza de duzentos anos para cima”.

O sujeito narrador ressalta-lhe a “queda especial para os estudos nobili  rios” e a “memória prodigiosa” capaz de repetir sem vacilar todos os “graus de ascendência fidalga deste ou daquele solar”. Uma segunda marca da enunciação no enunciado do sujeito narrador assinala outra forte tensão com os princípios a partir dos quais Tibério Valença constrói sua concepção das coisas:

Darei uma prova da admiração de Basílio Valença pelas coisas fidalgas. Para alojar os nobres que acompanhavam o príncipe regente foi preciso, por ordem do intendente de polícia, que muitos moradores das boas casas as despejassem incontinentemente. Basílio Valença nem esperou que esta ordem lhe fosse comunicada; mal soube das diligências policiais a que se procedia foi de moto próprio oferecer a sua casa, que era das melhores, e mudou-se para outra de muito menor valia e de mesquinho aspecto. [...] Muitos dos fidalgos alojados violentamente tarde deixaram as casas. E tarde satisfizeram os alug  is respectivos. Basílio Valença não são impôs a condição de que não se lhe devolveria a casa enquanto fosse necessária, senão que declarou peremptoriamente não aceitar do fidalgo alojado o mínimo real (ASSIS, 2008).

É importante frisar que na descrição do pai de Tibério Valença encontramos a primeira referência explícita à imagem do príncipe regente. É profundamente sabido que o príncipe D. Pedro I (Lisboa, 1798-1834), Patrono da Academia Brasileira de Música, cadeira nº 8, além de pianista, clarinetista, também era compositor e foi aluno dos compositores Padre José Maurício Nunes Garcia²¹, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm.

Nas relações da família Valença com a tradição imperial, desde o empreendedor da saga dos Valença, Basílio Valença, houve um misterioso silenciamento da imagem musical do príncipe regente e de seus esforços para a implantação e consolidação da cultura musical de tradição europeia no Brasil:

A família real portuguesa chegou ao Rio de Janeiro em 1808. Nessa época Basílio Valença estava retirado da vida pública, em virtude de várias moléstias graves, das quais, todavia, já se achava restabelecido naquela época. Tomou parte ativa na alegria geral e sincera com que o príncipe regente foi recebido pela população da cidade, e por uma anomalia que muita gente não compreendeu, admirava menos o representante da real nobreza bragantina do que os diferentes figurões que faziam parte da comitiva que acompanhava a monarquia portuguesa (ASSIS, 2008).

Munido pelo entusiasmo “tão espontâneo” e pela “admiração tão sincera”, o sujeito anti-herói constrói um simulacro idealizado das boas relações sociais que o impede de perceber a mudança dos tempos. Tibério Valença educa seus filhos imaginando que a longa e tradicional afeição de sua família pelas famílias afidalgadas dava-lhe um direito de penetrar no “círculo fechado dos velhos braços”.

Como um argumento de sua retórica de defesa da pianista, o sujeito narrador expõe claramente a maior contradição dos atos do anti-herói alegando a falta de lógica interna de seu pensamento e mostrando ao leitor sua deficiência: “Se não queria admitir em sua família um indivíduo que na sua opinião estava abaixo dela, como pretendia entrar nas famílias nobres de que ele se achava evidentemente muito mais baixo?”

Tibério Valença muda sua concepção sobre os laços familiares apenas quando nota que em 1850 já não se existia uma “linha de avós puros e incontestáveis” tornando seu sonho

²¹ Este é o único compositor brasileiro erudito, célebre por suas atividades musicais no Rio de Janeiro, apreciado e citado por Machado apenas no conto “Cantiga de Esponsais”. No conto “A Pianista”, o universo musical sacro da Corte, por exemplo, desenvolvido pelo compositor é sabido, compartilhado socialmente pelo narrador e pelas personagens e não é dito no horizonte da obra, embora se possa localizá-lo e compreender os sentidos de sua ausência.

inviável, o que o leva a transferir o desejo de pertencimento à nobreza à simples posse de uma “fortuna regular”.

O sujeito narrador enfatiza o modo negativo como o sujeito anti-herói concebe e valora a questão da paternidade. Ele mostra que Tibério Valença cuidava dos arranjos passionais dos filhos como cuidava do arranjo de umas fábricas que possuía: “Eram para ele a mesma operação.”

Então, nota-se outra marca da enunciação no enunciado do sujeito narrador na forma de um comentário que antecipa os equívocos das ações do sujeito anti-herói: “Ele tinha a respeito da paternidade umas ideias especiais; entendia que estava na sua mão regular, não só o futuro, o que era justo, mas ainda o coração dos seus filhos. Nisto enganava-se Tibério Valença.”

Além desse tempo histórico que aparece ressaltado e refratado em sua dimensão humana pelo olhar do sujeito narrador na intersecção com o tempo da ficção, o tempo também pode ser apreendido em suas diferentes manifestações cronológicas (horas, dias, meses e anos) e psicológicas nas instâncias do enunciado (passado, presente e futuro da narrativa) e da enunciação (passado e presente): “na época desta narrativa”; “em 1850”; “Havia já três meses”; “Correram dois meses”; “Um dia”; “passados os dois meses”; “nas vésperas do casamento de Elisa”; “Saíra da Bahia inopinadamente”; “O fim do ano de 1850”; “No princípio do ano de 1851”; “No fim de quarenta dias”; etc.

O ato da enunciação simula uma confissão memorialista e pode ser compreendido a partir de sua esfera de comunicação artística no *Jornal das famílias*, mas não somente. O sujeito narrador é uma máscara utilizada pelo sujeito autor para falar com os sujeitos leitores e ouvintes. Contudo, o alcance de sua enunciação não se limita aos sujeitos leitores históricos presentes apenas no ano de produção e circulação do conto.

Enquanto o leitor/ouvinte do narrador encontra-se imobilizado no cronotopo da composição do enunciado, o leitor idealizado do conto propaga-se no tempo e supera o espaço de produção e circulação efêmera do jornal. Como veremos adiante, o sujeito leitor não é um elemento monológico, possui diferentes configurações materializadas no enunciado e na enunciação e pode ser apreendido historicamente em sua face presente, passada e futura.

Os espaços físicos do enunciado não são definidos em suas plenitudes constitutivas porque o sujeito narrador apreende-lhes, assim como o tempo, em suas dimensões humanas. Todos os espaços são percebidos por meio de impressões subjetivas das personagens. Por isso, há uma anulação do aspecto acústico que constitui a paisagem sonora dos espaços nos quais Malvina circula e atua, como residências e salões.

O sujeito narrador nos mostra apenas aquilo que as personagens percebem de si e dos outros. Ele não objetifica sua concepção da cultura musical representada. No horizonte existencial do sujeito anti-herói, a trilha sonora não é apreendida em sua função social e o discurso musical não possui uma autonomia com relação aos outros discursos.

Os fatos narrativos ocorrem principalmente na cidade do Rio de Janeiro e apresentam um pequeno deslocamento para a Bahia e outro para o interior do Estado do Rio de Janeiro. Os bairros são indefinidos quanto aos nomes e quanto aos aspectos geográficos e sociais. Não há descrições dos imóveis, como a residência dos Valença, a casa de Malvina, a casa de Tomás na Bahia, etc. Durante a peripécia narrativa (doença grave de Tibério Valença), a atuação da pianista como enfermeira na residência dos Valença explicita traços do ambiente repressor no qual Tomás e Elisa Valença cresceram: “A doce e discreta influência da mulher deu nova direção aos arranjos necessários à casa e à aplicação dos medicamentos.”

Quando Tibério Valença envia o filho para a Bahia para impedir o enlace, a distância geográfica é percebida como “a dois passos do Rio” e a nova residência de Tomás é mencionada apenas de modo indefinido como um lugar de “desterro” no “cabo do mundo” e como um referencial subjetivo que indica sua clausura: “Parecia-lhe que ia morrer naquele desterro, sem a luz e o calor que lhe dava vida”; “(...) sempre passava os dias encerrado em casa, recusando toda a espécie de distração”. Assim que retorna ao Rio, Tomás procura a casa da pianista e não a casa de seu pai: “Como já disse, a primeira casa a que Tomás se dirigiu foi a de Malvina”.

A casa de Malvina não é descrita e apenas a sala torna-se um referente importante no enunciado do sujeito narrador. A sala é mencionada como o lugar do primeiro reencontro de Tomás com Malvina no momento do seu retorno e volta a ser mencionada com mais intensidade quando Tibério Valença visita a pianista após ter-se curado. O anúncio do neto é feito de modo velado, configura o envelhecimento de Tibério Valença e instaura a nova geração.

Os temas do discurso musical (como a fragilidade, a mobilidade e a resistência social) no conto são marcados pela restrição espacial. Há poucas descrições acústicas, poucas descrições dos imóveis e dos cômodos (decoração, etc.). Todavia, a derrota do discurso político, o anti-herói, diante do discurso musical é consagrada pelo destaque simbólico do instrumento piano na sala da heroína. O piano, presente de casamento de alunos, torna-se o elemento mais perceptível aos olhos do anti-herói. O anti-herói avalia a posição social do filho deserdado pela qualidade e valor dos móveis da sala, de modo que os móveis também são percebidos em sua dimensão humana:

Tibério Valença, sempre que Malvina se distraía, corria os olhos em redor da sala para examinar o valor dos móveis e avaliar por eles a posição do filho. Os móveis eram singelos e sem essa profusão e multiplicidade dos móveis das salas abastadas. O chão tinha um palmo de palhinha ou uma fibra de tapete. O que se destacava era um rico piano, presente de alguns discípulos, feito a Malvina no dia em que esta se casou.

Tibério Valença, contemplando a modéstia dos móveis da casa de seu filho, era levado a uma comparação forçada entre eles e os de sua casa, onde o luxo e o gosto davam as mãos (ASSIS, 2008).

O sujeito narrador enfatiza negativamente os valores históricos na apresentação e na caracterização do sujeito interlocutor Tibério Valença e sua descendência associada aos compromissos com a família imperial. A ironia e seu efeito de comicidade incidem no fato de o sujeito interlocutor vivenciar equivocadamente um prolongamento temporal dos benefícios advindos da tradição de seu pai nas relações pessoais com a família imperial.

Essa percepção ampliada do tempo impede o interlocutor de ver e reconhecer as mudanças decorrentes da modernidade e o leva a cultivar preconceitos sociais efêmeros mascarados pela preservação da tradição. Sendo assim, o sujeito narrador realça positivamente em sua narrativa o tempo psicológico dos sujeitos interlocutores opondo-se à redução dos valores pessoais imputada pela percepção histórica dos fatos.

O sujeito interlocutor Tibério Valença, ansioso pelo crescimento familiar, assume a voz de autoridade como forma de ampliar o seu tempo presente, alçar-se historicamente e projetar-se na figura de um pai plenamente realizado.

O desejo de base desse sujeito interlocutor, o qual personifica o discurso político, é o de preservar e perpetuar o espectro semântico dos significados honrados da antiga relação dos Valença junto à família imperial, sua comitiva e representantes do alto escalão nas funções públicas.

A historicidade da perspectiva do sujeito político interlocutor Tibério Valença o leva a posicionar-se como o anti-herói do sujeito musical interlocutor Malvina. A pianista causa um desequilíbrio no poder de persuasão do sujeito político e uma dissonância na segurança dos projetos futuros de Tibério para o filho. Por considerá-la uma ameaça, ele mobiliza-se no sentido de excluí-la de seu horizonte existencial por meio do abafamento/silenciamento de voz e da desonra.

O sujeito narrador que enuncia o discurso musical centraliza o assunto do enunciado na imagem honrada e identidade resistente da pianista, tematizando a aparente fragilidade de seu *status* e mobilidade social. A movimentação do sujeito narrador desenvolve-se numa

perspectiva artística que se infiltra nos pensamentos vivos do anti-herói ironizando-o internamente de modo a ressaltar-lhe o superficial, sensível, visível e negativo.

Sendo assim, o sujeito narrador altera a determinação e orientação da compreensão responsiva das atitudes do anti-herói tornando-as cômicas. O preconceito do anti-herói cega-lhe o acesso ao real e impede-o de vislumbrar a pianista em todas as suas potencialidades positivas e construtivas.

As estratégias de defesa do sujeito narrador a favor do discurso musical pautam-se em recursos metalinguísticos e intertextuais (heterogeneidade constitutiva e mostrada). Ele recolhe exemplos da História do Brasil e da Literatura Universal para dialogar com o leitor, argumentar em seu microdiálogo contra o anti-herói e dissolver seus preconceitos de dentro de seu próprio sistema moralista de significação. A história da pianista converte-se num exemplo dialógico concreto para ilustrar aos leitores a tese que o sujeito narrador pretende defender por meio de sua narrativa.

A concepção do sujeito narrador sobre o discurso musical pode ser resumida na tese de que a educação (de modo geral a cultura e mais particularmente a musical) pode mudar a natureza do homem, melhorar ou piorar sua sensibilidade cotidiana e sua sociabilidade. É possível detectar a estrutura profunda do interdiscurso que rege tal configuração discursiva de sua tese no par “natureza X cultura (educação)”. É possível também intuir certa filiação dialógica nessa concepção do sujeito narrador com ideais rousseauianos filosóficos e sociológicos sobre as bases do poder patriarcal expressos em *Do Contrato Social* e *A origem da desigualdade entre os homens*.

Entretanto, é importante ressaltar que a hipótese da modificação da natureza pela educação adquire sentidos diferentes para os sujeitos. Ela reforça para o sujeito anti-herói o assentamento na tradição do modelo familiar como a primeira instituição política cuja imagem do pai representa o chefe e a imagem dos filhos representa os povos. Ao mesmo tempo, ela garante a possibilidade de aceitação, estabilização, circulação e ascendência social do sujeito pianista.

Para o sujeito narrador, embora a educação modifique a natureza, ela não anula a potencialidade original da natureza humana, a qual permanece submersa nas coerções e máscaras sociais. Quando a cultura pode cegar com preconceitos, como é o caso do sujeito anti-herói, o retorno à natureza parece ser o antídoto mais adequado: “Isto prova que a natureza pode comover a natureza, e que uma boa ação tem a faculdade muitas vezes de destruir o preconceito e restabelecer a verdade do dever. [...] Tanto é verdade que, se a

educação modifica a natureza, a natureza pode em suas exigências mais absolutas readquirir os seus direitos e manifestar a sua força”.

A segunda intertextualidade evidencia-se na voz do interlocutor Tibério Valença como heterogeneidade mostrada em situação de interlocução do anti-herói citando de modo pictórico a passagem bíblica de Moisés e das tábuas com as leis divinas (os dez mandamentos). Ele constrói uma imagem social de si centrada na “dignidade” e na “honra” excluindo todos os outros itens que constituem os mandamentos sagrados e esquecendo-se da condenação à ganância e à cobiça, por exemplo:

— Possuo uma fortuna redonda que pretendo deixar aos meus dois filhos, se eles forem dignos de mim e da minha fortuna. Tenho um nome que, se se não recomenda por uma linha ininterrompida de avós preclaros, todavia pertence a um homem que mereceu a confiança do rei dos tempos coloniais e foi tratado sempre com distinção pelos fidalgos do seu tempo. Tudo isto impõe aos meus filhos uma discrição e um respeito de si mesmo, única tábua de salvação da honra e da fortuna (ASSIS, 2008).

O interlocutor não fez um bom uso da palavra divina ao assumir a voz de autoridade e evocar para si os benefícios da tradição patriarcal e cristã. Sendo assim, o sujeito narrador toma a voz de autoridade em sua narrativa e desautoriza os excessos preconceituosos do anti-herói subvertendo sua condição existencial numa doença grave e deixando que ele descubra por si o aspecto negativo de seu ato e as consequências resultantes da debilidade de seus critérios na avaliação e apreciação do casamento do filho com a pianista: ironia divina.

A terceira intertextualidade evidencia-se na voz do sujeito narrador também como heterogeneidade mostrada em situação na qual ele dialoga, resgata e cita de modo linear uma máxima²² (extraída do texto *Do Coração*) do escritor moralista francês La Bruyère²³ (1645-1696) para desvalorizar a fala do sujeito anti-herói e desautorizá-lo dentro de seu sistema de

²² Bakhtin (1981) reflete o modo como, no universo monológico de representação, as ideias particulares, as teses e formulações de máximas e aforismos conservam, em forma impessoal, sua significação semântica e o seu valor, mesmo separadas ou destacadas de seu contexto e desligadas da voz. Segundo ele, ao contrário, no universo dialógico, as ideias particulares estão difusas nos discursos das personagens e do autor. Na concepção dialógica e no gênero polifônico de expressão verbal, a ideologia geradora de formas desconhece as verdades impessoais, estas não podem ser destacadas da obra sem risco de deformação de sua natureza. O teórico também comenta a mudança do pensamento aforístico ao longo de períodos da literatura: “A literatura do Classicismo e do Iluminismo elaborou um tipo especial de pensamento aforístico, ou seja, um pensamento através de ideias particulares fluentes e auto-suficientes, pelo seu próprio plano, independentes do contexto. Os românticos elaboraram um outro tipo de pensamento aforístico” (BAKHTIN, 1981, p. 81).

²³ Bakhtin analisa o discurso indireto livre utilizado por La Fontaine contrastando-o ao utilizado por La Bruyère principalmente quanto à conservação da posição do narrador em dissolver-se na atividade mental do herói e mostramos que enquanto em La Fontaine tal procedimento indica simpatia profunda pelas personagens, em La Bruyère resultam efeitos satíricos contundentes: “Ele não representa seus ‘caracteres’ num país imaginário e seu humor não é nada suave. Ele exprime, por meio do discurso direto livre, seu conflito interno com eles, sua superioridade sobre eles. Ele se destaca das criaturas que representa. A pseudo-objetividade de La Bruyère serve para refratar ironicamente todas as suas representações” (BAKHTIN, 1999, p. 187).

valores moralistas. A fala citada do moralista francês questiona as concepções do anti-herói sobre o amor das mulheres feias mostrando duplamente o erro: a pianista não era feia e ao contrário do que o anti-herói sugere, as mulheres feias são capazes de amar profundamente:

- **Sujeito Narrador:** “O narrador protesta contra esta última reflexão de Tibério Valença, que, de certo, na idade que contava, já se esquecera dos predicados da beleza e dos milagres da simpatia que fazem amar às feias. E até quando as feias se fazem amar, é sempre doida e perdidamente, diz La Bruyère, porque foi de certo por filtros poderosos e vínculos desconhecidos que elas souberam atrair e prender” (ASSIS, 2008).

- **Jean de La Bruyère (*Do Coração*):** “Se uma mulher feia se faz amar, é forçoso que seja loucamente; porque só pode ser ou por uma estranha fraqueza de seu amante, ou por mais secretos e mais invencíveis encantos que os da beleza”.

A real circulação do poder instaurado pela posse da palavra oscila entre o sujeito narrador e o sujeito político interlocutor anti-herói. A desautorização do anti-herói efetuada pelo sujeito narrador expressa uma relação velada de proximidade entre os dois. No plano do enunciado da narrativa, o sujeito narrador manifesta-se de modo onisciente e não atua no desenvolvimento dos fatos. Contudo, os recursos enunciativos do sujeito narrador empreendidos na tomada de posse da palavra, e na manutenção desse poder ao longo da história, revelam que a disputa do discurso político com o discurso musical é uma disputa artificial.

A verdadeira e autêntica disputa pela posse da palavra ocorre entre o sujeito narrador e o sujeito político interlocutor anti-herói. O discurso político representado pelo sujeito interlocutor configura os valores da tradição por meios da imposição. Por sua vez, o discurso musical representa os valores da modernidade calcados na resistência do papel de vítima e é defendido pela atuação aparentemente neutra do sujeito narrador. Sendo assim, a disputa ocorre entre a perspectiva moderna do sujeito narrador e a perspectiva tradicional do sujeito interlocutor anti-herói.

Nessa disputa, o sujeito narrador posiciona-se externamente ao discurso musical. Isso significa que ele não fala de dentro das esferas de atividades, das formações discursivas e das estéticas do discurso musical. Esse posicionamento externo denota o ato solidário do sujeito narrador em relação ao sujeito leitor comum de sua narração. Mas, o sujeito narrador também possui um horizonte responsivo de alteridade o qual leva em consideração modos de percepção do sujeito leitor.

O leitor, como observamos, constitui-se de modo heterogêneo e manifesta-se no conto principalmente como um sujeito que deseja ouvir uma história tematizada pela música e com um final feliz. Mas, ele também se constitui como um sujeito capaz de perceber os jogos de linguagem e entender os efeitos de sentido da ironia, assim como os alcances teóricos e musicológicos do discurso musical representado.

A alteridade do sujeito narrador, o leitor/ouvinte, pode ser apreendida em suas diferentes orientações. Na narrativa, o sujeito narrador reduz o alcance sócio-histórico, musicológico, estético e teórico da linguagem da música e proporciona um final “monológico-convencional”. Ele também prioriza a representação de esferas de atividades musicais em termos de circulação ao âmbito privado em detrimento ao público (curiosidade pela intimidade dos artistas). O discurso musical torna-se o “herói” da interlocução com o leitor por meio do exemplo vivo e ativo do acontecimento passional da pianista (simplicidade que comove).

A consequente mudança de orientação da enunciação, devido à multiplicidade constitutiva da alteridade (sujeito leitor), que se evidencia no enunciado apresenta rupturas no fluxo de linguagem da narrativa. Essas rupturas são marcas da enunciação visíveis no enunciado que interrompem a narração do enunciador para dialogar e comentar um fato com o leitor sob a forma de digressões, opiniões, autocorreções, afirmações, hesitações, reflexões, reconsiderações, distanciamento da voz narrativa (projeção do narrador na 3ª pessoa do singular), indistinção de voz do narrador (1ª pessoa do singular X 1ª pessoa do plural) sobre os fatos narrados nos quais ele explicita seu posicionamento de defesa (tempo do enunciado X tempo da enunciação).

A metalinguagem utilizada pelo sujeito enunciador da narrativa representa uma descontinuidade da linguagem e produz uma alteração sequencial na enunciação. Ela desacelera a percepção da linearidade do fluxo da linguagem e desnivela a orientação do enunciado. Exemplos:

Ex. 1: “Malvina (era o nome da pianista)”;

Ex. 2: “[...] e vivia, na época desta narrativa, uma vida de opróbrio.”

Ex. 3: “Este nobre pensamento denota claramente”;

Ex. 4: “Tenho necessidade de dizer em duas palavras quem era Tibério Gonçalves Valença para melhor compreensão da minha narrativa.”;

Ex. 5: “Darei uma prova da admiração de Basílio Valença pelas coisas fidalgas.”;

Ex.6: “O narrador protesta contra esta última reflexão”; “O noivo era um jovem deputado de província, se do Norte ou do Sul, não sei”;

Ex. 7: “Não fiz menção de visita alguma da parte dos parentes de Tibério Valença [...] porque essas visitas não trazem circunstância alguma nova no caso. Todavia pede a fidelidade histórica que eu as mencione agora.”;

Ex. 8: “Menos confessáveis é paráfrase do narrador;”;

Ex. 9: “Poucos dias depois da cena que acabamos de contar”;

Ex. 10: “Tanto bastava para que ela merecesse casar com o rapaz.”

Ex. 11: “Dizem que a lua-de-mel não pode ser perpétua, e para desmentir este ponto não tenho o direito da experiência.”

Ex. 12: “Com a declaração de que foram sempre felizes os heróis deste conto deita-se-lhe um ponto final”.

O narrador posiciona-se a favor de Malvina defendendo-a das acusações implícitas e explícitas feitas por Tibério Valença: “filha de um rábula” que “arma para apanhar um casamento rico”. O dito silenciado e defendido pelo sujeito narrador pode ser entendido como o caráter nobre, elevado e desinteressado da pianista: amor profundo e corajoso. Por oposição, o não-dito expresso pelas ações equivocadas do sujeito anti-herói pode ser entendido como o caráter baixo e interesseiro da pianista: amor superficial e covarde.

O sujeito enunciador mobiliza e articula estratégias dialógicas discursivas por meio de descontinuidades e de continuidades para garantir sua mobilidade enunciativa em situações de enunciação nas quais ele pode aproximar-se ou distanciar-se dos eventos discursivos. O objetivo maior de sua empresa é, por meio de um sujeito narrador neutro (solteiro), restituir a honra da pianista. Sua movimentação é externa ao acontecimento discursivo quando ele posiciona-se na voz de defesa. Todavia, sua movimentação é interna ao acontecimento discursivo quando ele, por meio do discurso indireto livre, infiltra-se na alma alheia subvertendo-a por dentro no sentido de desautorização de voz.

Em diversos casos, o sujeito narrador utiliza o discurso indireto livre para ironizar as concepções e os atos do sujeito anti-herói. Um exemplo disso pode ser visto na descrição do noivo de Elisa. Para o sujeito narrador, a alegria do pai de Elisa revela apenas sua ambição ao prestígio social dos cargos futuros do genro: “Ter por genro um homem abastado, gozando de uma certa posição política, talvez ministro dentro de pouco tempo, era um partido de grande valor”. Outro exemplo pode ser visto na descrição da avaliação do pai sobre a atitude do filho de enamorar-se da pianista: “Casava a filha ao sabor dos seus desejos, e tinha longe o filho desnaturado, que talvez àquela hora já começasse a arrepender-se das veleidades amorosas que tivera.”

A modulação tonal do enunciador no microdiálogo oscila entre dois polos principais: anti-herói (tom irônico: tensão com o discurso político) X herói (tom romântico e melodramático: distensão com o discurso musical). O sujeito narrador manipula a multiplicidade tonal do texto explorando as relações de subordinação de tons no sentido de assumir a voz de defesa e destacar o discurso musical como a tônica de sua fala.

Mas, é preciso salientar que o sujeito autor não interfere na condução temática das vozes quanto à apreciação do discurso musical deixando os interlocutores exporem aquilo que querem expor de acordo com a tomada de suas posições. O sujeito narrador modula o discurso político em sua enunciação de modo alheio aparentemente ao discurso musical por meio de tensões e oposições como “som” (Palavra/Autoridade/Repetição Histórica) e “silêncio” (Música/Resistência/Exclusão Histórica).

A subjetividade do enunciador pode ser apreendida no conjunto de suas concepções, ações e entonações ao longo da narrativa. Ele pretende revisar os valores decadentes e caducos da tradição face às novidades e surpresas da modernidade. O alvo de sua revisão é o discurso político personificado no sujeito interlocutor anti-herói por este promover um apagamento da imagem musical do príncipe regente em seu contexto histórico.

O sujeito narrador oculta informações sobre a imagem musical do príncipe regente porque com isso expõe a limitação de sensibilidade do discurso político e tematiza e realça a sedução basal do anti-herói pela música: o real motivo de seu enfrentamento com o discurso musical e seu abafamento.

Essa sedução profunda e contida evidencia-se quando o anti-herói posiciona-se na esfera de avaliação interpretativa em situação enunciativa de apreciação do progresso dos estudos da filha sob a responsabilidade da pianista. O sujeito anti-herói pede à filha que toque mais e mais revelando sua compulsão pelo som do piano: “Tentado pelo que ouviu Elisa tocar, exigiu mais, e mais, e mais, até que veio notícia de que o jantar estava na mesa.”

Esse traço implícito do comportamento do pai está associado ao mistério da ausência de referências à sua mulher em toda narrativa: de apreciador o pai passa a avaliador (mudança de papel e de posicionamento). O interesse de Tibério Valença pela música manifesta-se explicitamente apenas como distinção social, pois em sua concepção a música é vista como uma formação complementar.

A finalidade do ato enunciativo do sujeito narrador é a sensibilização e o convencimento do sujeito leitor a estabelecer um contrato semântico no qual ambos compartilhem o mesmo horizonte responsivo e apreciativo. Os recursos enunciativos do

sujeito narrador revelam um domínio de diferentes linguagens (palavra e música) e um domínio de metalinguagem e intertextualidades.

Observa-se que os deslocamentos estruturais entre tradição e modernidade operados por Machado de Assis na base do discurso musical produzem uma inversão no par opositivo: palavra x música. O par é atualizado com valores invertidos (som x silêncio) e gera dissonâncias de vozes e conflitos tragicômicos na posse do objeto de desejo: voz e piano. Essas distorções e deslizes de sentidos matizam a imagem sugerida de anjo musical (romântico) de modo mais humanizado e desconstrói uma leitura histórica possível da subjetividade e identidade musical frágil e submissa de uma época.

O dialogismo e a polifonia textual e discursiva favorecem o resgate memorialista de contradições históricas na consolidação do discurso musical e materialização da cultura, da subjetividade e da imagem do músico na época de transição do Império para a República. Na função de mediar e ser elo entre tradição e modernidade, o discurso musical passa por um processo de figurativização que o apresenta, numa perspectiva realista, como uma imagem romântica mais humanizada e assume um valor positivo.

O acontecimento (proibição do casamento) ressalta e destaca o discurso musical do conjunto de outros discursos que regem a vida social no conto. A personificação do discurso musical na pianista Malvina de 22 anos e sua atuação benéfica no diálogo cotidiano com outros discursos revela ao leitor uma atualidade expressa como urgência na compreensão da complexidade de fatores envolvidos na cultura musical brasileira.

O conto “A Pianista”, desse modo, reflete, refrata e acomoda brilhantemente as problemáticas contradições sociais relacionadas à definição e determinação do lugar histórico e social da cultura musical brasileira. Na análise do alcance ideológico da cultura musical diante do discurso político, constata-se que o alcance estético é ressaltado, o alcance teórico e musicológico é reduzido, o alcance mítico e filosófico é reduzido e o alcance histórico-social é ressaltado.

Como pudemos analisar, o sujeito, em seu tempo e espaço comunicativo, no diálogo da literatura com a música, possui diferentes formas de representação na linguagem verbal. A enunciação do discurso musical constitui-se de modo complexo, dialógico e seus alcances são amplos e variegados. Na subseção seguinte, analisamos alguns temas e esferas de atividades representadas pelo discurso musical.

3.3 Os temas da música e as esferas de atividade do discurso musical

Nos contos, o discurso musical de Machado de Assis apresenta uma redução dos alcances teóricos e filosóficos da linguagem musical. Mas isso não significa que o seu pensamento musical deva ser entendido como inferior ou limitado, se comparado ao de Diderot (“O sobrinho de Rameau”), por exemplo.

A posição dialógica do autor conduz os temas da música de modo a proporcionar-nos a apreciação de um pequeno e singular universo contemplativo de valores musicais gerais. Nesse processo, são revelados possíveis modelos paradigmáticos do processo de formação do sujeito musical em contexto social brasileiro no período de transição do Império para a República.

Isso significa que podemos acompanhar em seus contos uma série de acontecimentos musicais e transformações sociais nas diversas esferas de atividades da música. Esses acontecimentos musicais, de outro modo, só seriam apreciados se resgatados pelo leitor contemporâneo em matérias jornalísticas esparsas e bastante incompletas dos períodos históricos representados, refletidos e refratados.

Os temas do discurso musical machadiano geralmente são marcados pela restrição espacial em suas funções acústicas sociais e são percebidos no texto refratados pela dimensão humana do olhar artístico. Examinemos como o tema da vocação²⁴ musical, por exemplo, foi diferentemente concebido e modulado por Machado em seus contos.

A vocação artística do sujeito musical e seu desenvolvimento social é, sem dúvida, um dos temas mais importantes do discurso musical de Machado nos contos. Esse tema aparece figurativizado de modo polêmico velado no conto “A Pianista”, por exemplo, como uma tensão dialógica externa artificial (música-palavra) só evidenciada no grande diálogo da forma arquitetônica entre o choque dos princípios avaliativos do mérito por oposição aos da influência (política).

²⁴ De acordo com o Novo Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1999), o vocábulo “vocação” significa: “[Do lat. *vocatione*.] S. f. 1. Ato de chamar. 2. Escolha, chamamento, predestinação. 3. Tendência, disposição, pendor. 4. P. ext. Talento, aptidão. 5. Bras. RJ Terreno ao qual a árvore se adapta de modo admirável. u Vocação hereditária. Jur. 1. Chamamento dos herdeiros legítimos à sucessão aberta, com observância da ordem prevista na lei civil”. Aachamos interessante notar como Machado figura o tema da “vocação” musical nos contos modulando seus sentidos em diferentes combinações arquitetônicas e composicionais. As vozes do grande diálogo ressoam no herói musical dos contos em diferentes tonalidades. Essa é sem dúvida uma percepção brilhante de Machado sobre a alteridade do sujeito musical e a compreensão linguística dos sentidos de “vocação”. O dicionário italiano de sinônimos e antônimos de Giocondi (1988), por exemplo, refere-se aos sentidos contrários do vocábulo como “avversione”, “contrarietà”, “riluttanza”, “ripugnanza”, “ritrosia”. Tais sentidos também estão presentes nos contos na constituição da noção de vocação musical, mas o que nos interessa mais particularmente é o modo brilhante como Machado entende e representa a alteridade opositora. Para ele, por exemplo, em sua melhor definição, a vocação pode ser entendida por oposição à ambição.

Em outros casos, como no conto “Trio em Lá Menor”, o tema da vocação e seus motivos aparece não-dito, mas profundamente significativo. A personagem Maria Regina não possui um passado musical expresso, assim como não apresenta explicitamente nenhum caminho de sua formação ou desempenho social. A vocação musical do sujeito pianista, ou sua ausência no horizonte material da obra, é tematizada como uma ideia romântica da busca de superação do absoluto. A imagem dessa ideia evidencia-se na avaliação ético-cognitiva do narrador acerca do comportamento alienado e ousado da pianista, na forma de uma metáfora romântica: “sonata do absoluto”.

No conto “Cantiga de Esponsais”, o primeiro tema da vocação da personagem maestro mestre Romão não é dito inicialmente e também não tem materialidade na obra. Mas, é possível perceber sua mudança de orientação da esfera de atividade de interpretação para a de composição. O novo tema da vocação musical do mestre surge no seu momento crítico existencial como uma tensão entre o conhecimento pleno dos valores e funções da técnica de representação da linguagem musical, sua falta de talento e criatividade almejada para a composição e o pouco tempo de vida útil como compositor:

Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao lá....
 — Lá, lá, lá...
 Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente.
 — Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré... (ASSIS, 2008)

No conto, “O Machete”, a vocação do músico é mais amplamente polemizada por Machado de modo aberto e interno, velado e externo. Assim, a vocação musical de Inácio Ramos, o violoncelista, é figurativizada inicialmente com uma tensão dialógica externa artificial (musica-palavra) entre os valores da tradição musical erudita sacra (Barroco e Classicismo) e a gramática da palavra e os valores históricos transmitidos pela linguagem verbal (história da música dos grandes mestres), assim como o silêncio social submetido e definido pelo pai do músico.

A vocação artística do músico é, então, reorientada para uma nova tensão dialógica interna expressa na forma composicional e arquitetônica por meio do apreço da personagem pela música erudita profana e seu estudo e execução (Romantismo). Posteriormente, a misteriosa origem da vocação musical de intérprete da personagem Inácio Ramos inclina-se obstinadamente para a esfera de atividade de composição e lhe é revelada suas limitações artísticas e mentais, frutos das interferências da voz musical profana popular. Nesse conto, o

tema e seus motivos conhecidos são compartilhados apenas pelas personagens e não pelo leitor.

Em todos esses casos, como vimos, a ideia e o tema da vocação musical são definidos esteticamente e representam a questão interna da tensão do sujeito com sua alteridade. Além de “O Machete”, acreditamos que “Um homem célebre”, o qual foi amplamente analisado por José Miguel Wisnik (2004), seja o conto no qual Machado define mais claramente os sentidos das tensões internas e externas do tema da vocação musical e expõe os seus significados possíveis para o contraponto dialógico.

No conto “Um homem célebre”, a busca da personagem Pestana pela imortalidade musical é sublimada num casamento. Mas, o compositor, após o enlace, toma consciência de que sua “ambição” não corresponde à sua real “vocação”. Ele curiosamente objetiva compor uma música romântica no gênero musical “noturno” para celebrar sua união e dedicá-la a sua esposa cantora. Desse modo, Machado desenvolve o tema da vocação por oposição à noção de ambição e associa-lhe um subtema bastante significativo: a paráfrase musical²⁵.

Se a comemoração do consórcio matrimonial e a felicidade do enlace inspiram Pestana a compor uma peça num gênero musical romântico e moderno, por outro lado ele nomeia sua peça com um título de música sacra (“Ave, Maria”), o que revela outra falta de sintonia e sincronia entre a música e o título. Há, como se pode ver, uma tentativa de indistinção ideológica que sugere um desnível semântico na percepção do sacro e do profano em seu primeiro caso de paráfrase musical de um noturno de Chopin:

Desde logo, para comemorar o consórcio, teve ideia de compor um noturno. Chamar-lhe-ia Ave, Maria. A felicidade como que lhe trouxe um princípio de inspiração; não querendo dizer nada à mulher, antes de pronto, trabalhava às escondidas; cousa difícil porque Maria, que amava igualmente a arte, vinha tocar com ele, ou ouvi-lo somente, horas e horas, na sala dos retratos. Chegaram a fazer alguns concertos semanais, com três artistas, amigos do Pestana. Um domingo, porém, não se pôde ter o marido, e chamou a mulher para tocar um trecho do noturno; não lhe disse o que era nem de quem era. De repente, parando, interrogou-a com os olhos.

— Acaba, disse Maria, não é Chopin?

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A ideia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições. Triste, desesperado, saiu de casa, e dirigiu-se para o lado da ponte, caminho de S. Cristóvão.

²⁵ O tema da paráfrase musical é comum ao Romantismo, por exemplo, em obras do compositor húngaro Franz Liszt: o conjunto de três obras publicadas como opus 10, as *Paraphrases* (“Nocturne Pastorale”, “Improvisata sur les Ranz de Vaches”, “Ranz de Chèvre”). O compositor, inclusive, na obra citada e apreciada por Bakhtin, *Funerailles*, livremente parafraseia o movimento de marcha da *Polonaise* opus 53 de Chopin.

— Para que lutar? dizia ele. Vou com as polcas. . . Viva a polca!
(ASSIS, 1988, p. 63)

Machado de Assis, no entanto, nesse conto, expressa uma concepção negativa da paráfrase musical representada no conto. A música nova (a outra versão) não é avaliada apenas como um exercício e um esforço de representação compositiva, ela é vista como uma imitação estética imperfeita (e sem valor artístico) de um noturno de Chopin e, portanto, tem uma conotação negativa com relação ao produto final.

A paráfrase musical é vista pelo narrador como uma falta de criatividade de Pestana para compor uma obra de arte atemporal e que independa dos aspectos culturais, como uma sonata clássica, por exemplo. O narrador ressalta o valor negativo da paráfrase musical ao dizer que a ideia e o motivo musical utilizado por Pestana eram os mesmos do noturno de Chopin e que tais elementos o compositor achara-os em algum daqueles “becos escuros da memória, velha cidade de traições” (ASSIS, 1988, p. 62).

O próprio narrador não leva em consideração o fato de que muitas composições eruditas se valiam de temas já popularizados, quando não folclóricos, para compor séries de variações. Exemplos de composições com variações sobre um mesmo tema são fartas nos compositores clássicos. Entretanto, no entender do narrador a paráfrase musical, revela, além da ingenuidade romântica de Pestana, um distanciamento das influências estéticas advindas da Europa. Pestana torna-se célebre porque é sensível o suficiente para captar o estático das necessidades expressivas populares e transformá-lo em movimento contínuo por meio do ritmo contagiante de sua música.

O caso da paráfrase musical possui uma segunda ocorrência que revela os impulsos criativos do frustrado compositor. Após a morte de sua esposa, Pestana ambiciona compor um Réquiem em homenagem à falecida, seguindo a obra-prima de Mozart. A obra é fadada ao fracasso, pois em vão a natureza romântica de Pestana impele sua busca de realização pessoal para o lado dos eruditos e sua música não soa como o esperado.

O compositor tem noção de que possui o talento autêntico de entrar facilmente em sintonia com o público popular (“música fácil”), mas sente-se irrealizado por não entrar em contato direto com o público erudito do qual faz parte: “Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado”. O narrador finaliza a narrativa reiterando o caráter idealista e sério de Pestana e dizendo que a única pilhéria contada ao editor em toda a vida pelo compositor foi no leito de morte: “Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais” (ASSIS, 1988, p. 64).

Todas essas questões e tensões sem dúvida contribuíram para refletirmos sobre o diálogo do discurso musical com o discurso editorial ou da imprensa musical no conto “Um homem célebre”. O compositor Pestana, protagonista do conto e herói do discurso musical, ao compor sua primeira polca procura um editor para publicá-la, mas o editor recusa-se a publicar a obra com o título concebido pelo compositor. A avaliação formal do editor supostamente representa os valores do público ouvinte e consumidor de partituras e não os do compositor.

Essa oposição de valores revela que o compositor não estava em sintonia com o seu auditório contemporâneo e/ou que ele não tinha um domínio pleno do processo de nomeação de suas próprias obras (Intuição semiótica: Música – Palavra). Isso mostra que havia um distanciamento entre o título esperado pelo público consumidor e os valores e sentimentos pessoais expressos pelo compositor.

Esse é o motivo do conflito interno e a fonte geradora da mudança de estado do sujeito compositor de desconhecido a célebre. No excerto abaixo do conto, notamos o contraponto polifônico da forma composicional e arquitetônica entre as vozes da tradição e da modernidade realçadas nos referentes históricos que contextualizam o agito romântico dos movimentos abolicionistas:

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, 2008).

O título modificado pelo editor contém um interdiscurso que revela e representa a voz dos negros e do gosto popular. Ele reflete uma alteridade ainda bastante indefinida, mas localizável. De acordo com Mário de Andrade (1980, p. 188), a música popular brasileira formou-se a partir de uma complexa mistura de elementos estranhos. A polca, no entender de Mário de Andrade, tornou-se uma manifestação cultural normal da dança brasileira e foi bastante influenciada principalmente pelas danças hispano-africanas da América como a Habanera e o Tango.

Ao contrário da romântica e bela sugestão sinestésica e paradoxal dos “Pingos de Sol” do compositor, o editor apresenta-lhe duas outras possibilidades de nomeação da partitura. Há

uma polifonia latente em seu enunciado que indica uma oposição ideológica entre a voz da cultura popular afro-brasileira e a voz da tradição imperial portuguesa e da música erudita europeia. Essa oposição revela e evidencia os conflitos de uma cultura urbana influenciada pela estética romântica europeia. Há uma rejeição aos valores do Partido Conservador, como nos atesta o texto de José Carlos do Patrocínio na *Gazeta da Tarde* em 28 de março de 1885:

Todos os que estudam a história parlamentar deste país sabem que o Partido Conservador chamou a si a resolução do problema servil.

A história desse partido é a história da escravidão, a partir de 1831.

Foi ele quem escandalosa e criminosamente protegeu o tráfico, já proibido; foi ele quem não tendo conseguido anistia de direito concedeu-a de fato aos réus de pirataria, aos traficantes apontados pela imprensa e pelas reclamações da Inglaterra; é ele, finalmente, quem pela voz dos srs. Paulino de Sousa e João Alfredo ainda ousa vir falar em propriedade legal, depois do Projeto 133 do Senado, em 1837, e das vergonhosas revelações de todos os Governos e dos parlamentares brasileiros, com relação aos abusos flagrantes, à violação proposital da lei, que fechou os nossos portos à introdução de africanos.

Está na memória pública a atitude dos sustentadores da propriedade escrava, durante as discussões da lei de 28 de setembro de 1871.

O narrador define comicamente o estado inicial do compositor no enredo como “donzel inédito”. Isso também revela outra polifonia latente e uma indistinção de voz entre o discurso da imprensa musical e o ponto de vista do narrador em 3ª pessoa: Pestana, ingenuamente, recusa-se a aceitar as duas possibilidades sugeridas pelo editor. Mas, após perceber que suas composições despertam de fato o interesse público, Pestana reconsidera e aceita as sugestões de mudança dos títulos. Depois disso, ele torna-se realmente “um homem célebre” e tudo lhe parece correr bem: “A fama do compositor bastava à procura”.

Na voz da imprensa musical, representada pelo editor de partituras, o tema folclórico é explorado por Machado para caracterizar a nova composição de Pestana. Esse tema ambíguo e sugestivo do editor indica a profunda sintonia do compositor com o gosto musical popular brasileiro por oposição ao erudito europeu: o instrumento de trabalho “balaio”²⁶.

Alguns importantes compositores brasileiros do período refratado por Machado, geralmente, também são bastante lembrados por escreverem partituras com motivos e temas folclóricos populares:

²⁶ Brasília Itiberê da Cunha, por exemplo, contextualiza de modo erudito “Balaio, meu bem, balaio” em sua peça “A sertaneja opus 15” (fantasia para piano característica sobre temas brasileiros), publicada no ano de 1869. O compositor conduz o auditório a uma nova apreciação do tema folclórico do “balaio”, a qual revela novos horizontes de sua sensibilidade. Essa música teve a honra de ser apreciada e executada pelo compositor húngaro, e virtuose do piano, Franz Liszt. Luiz Levy é outro compositor brasileiro que também explorou o tema folclórico do “balaio” em sua obra musical. Ele compôs para piano a “1ª Rapsódia Brasileira opus 17”, publicada em 1894, na qual introduz, além de “Balaio”, “Chô, Chô, Chô Araúna”, “Vem cá, Bitú” e a “Canção do Boiadeiro”.

Pestana, ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações e guardou a polca, mas não tardou que compusesse outra, e a comichão da publicidade levou-o a imprimir as duas, com os títulos que ao editor parecessem mais atraentes ou apropriados. Assim se regulou pelo tempo adiante. Agora, quando Pestana entregou a nova polca, e passaram ao título, o editor acudiu que trazia um, desde muitos dias, para a primeira obra que ele lhe apresentasse, título de espanto, longo e meneado. Era este: *Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio* (ASSIS, 2008).

Entretanto, Pestana vive atormentado pela constante tensão entre a “vocação” e a “ambição”: “eterna peteca”. Ao mesmo tempo em que capta as melodias, os ritmos e temperamentos harmônicos populares em suas partituras e faz sucesso com suas polcas, ele ambiciona em vão inserir-se na história da música ocidental, ocupar seu lugar ao lado dos gênios musicais europeus e compor obras tão representativas quanto aquelas de barrocos como Bach, de clássicos como Mozart e Haydn e de românticos como Beethoven, Schumann e Chopin:

E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio de 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. (ASSIS, 1988, p. 62)

O discurso musical pode ser percebido textualmente em diferentes sistemas de linguagem e compreendido, de modo geral, como temos dito, a partir de suas esferas de produção, circulação e recepção. Contudo, consideramos que também se pode restringir de modo mais específico os seus campos de atuação a partir das seguintes esferas de atividades musicais: a) Composição; b) Instrumentação; c) Interpretação; d) Apreciação; e) Avaliação; f) Circulação. Tendo em vista essas noções, empreenderemos nossas análises dos contos.

A correta compreensão das formas de representação verbal do discurso musical nos contos também deve levar em consideração na análise as ausências de representação de determinadas esferas de atividades e seus significados.

De modo que, nos contos “A Pianista”, “Trio em Lá Menor”, “Ideias do Canário” e “Marcha Fúnebre”, por exemplo, não há representações da esfera de atividade musical da composição. Nos dois primeiros casos, o sujeito musical é apreendido socialmente e representado principalmente pela esfera de atividade da interpretação.

No conto “Trio em lá Menor”, o autor define sua movimentação enunciativa temática dos capítulos por meio de uma comparação metafórica explícita com os movimentos de uma

peça sinfônica: “I ADAGIO CANTABILE”; “II ALLEGRO MA NON TROPPO”; “III ALLEGRO APPASSIONATO”; “IV MINUETTO”.

A comparação não é simples, uma vez que interage diretamente com os sentidos da linguagem musical. Pode-se dizer que tal nomeação conduz de modo muito significativo a leitura. Cada movimento musical corresponde metaforicamente a um andamento específico caracterizador do clima artístico.

Em suas materialidades linguísticas mais sensíveis, as formas de representação de esferas de atividades musicais nesse conto reduzem-se apenas à interpretação, apreciação e avaliação. A interpretação musical da sonata clássica tocada pela pianista é apreciada pela avó e por seus dois pretendentes, Maciel e Miranda, assim como pelo narrador.

Podemos ler e sentir na voz do narrador em seu diálogo com o leitor as dissonâncias externas do grande diálogo (forma arquitetônica) entre a cultura musical de tradição europeia e a brasileira. Em seu enunciado ecoam as vozes musicais eruditas europeias clássicas (“sonata clássica”) e românticas (ópera Norma de Bellini) em tensão com as vozes musicais profanas populares brasileiras representadas pela descontração da “toada”.

Essas influências e tensões externas atuam na constituição cotidiana do apreço musical popular brasileiro pela ópera Norma²⁷ do compositor Bellini, por exemplo. Como o narrador ironiza, em discurso indireto livre, divertindo-se com o pouco alcance estético da senhora, a apreciação da ópera italiana de modo quase religioso pelos brasileiros ocorre apenas por uma questão de preservação de posição social e não de compreensão da comunicação artística.

Tal fato evidencia-se no microdiálogo da avó da pianista com os pretendentes da neta. Em sua intimidade, a avó prefere falar das saudosas “toadas de seu tempo” por serem mais claras:

Maria Regina conversou alegremente com eles, e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco. No fim discutiram música. Miranda disse cousas pertinentes acerca da música moderna e antiga; a avó tinha a religião de Bellini e da Norma, e falou das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras. A neta ia com as

²⁷ De acordo com Siqueira (1980), essas são algumas apresentações operísticas de Bellini (1801-1835) no Rio no Teatro S. P. Alcântara: - Beatriz de Tenda (estreia em 4/9/1846); - Norma (estreia em 17/1/1844); - Sonambula: em 6/4/1848. A ópera Norma é uma “tragédia lírica” em dois atos com libreto italiano de Felice Romani (baseado numa tragédia de Soumet, Norme ou l’infanticide) que estreia em Milão em 1831. Norma é uma sacerdotisa na Gália por volta de 50 a.C, filha do grande sacerdote Orovese, que profetiza a derrocada de Roma e condena-se à morte após seu amor, Polião (procônsul romano que ama Adalgisa, outra sacerdotisa), recusar-se a fugir com ela: “Polião é capturado. Norma lhe promete a liberdade se voltar para junto dela, mas ele recusa. Então ela anuncia que uma sacerdotisa quebrou seu juramento e deve morrer. Para a surpresa geral, acusa a si mesma. Polião lhe pede perdão, e ambos sobem à fogueira, reconciliados no limiar da morte.” (SUHAMY, 2007, p. 69)

opiniões do Miranda; Maciel concordou polidamente com todos (ASSIS, 2008).

A apreciação musical da pianista ocorre de dois modos na comunicação artística. Com relação à avó e ao pretendente mais jovem, a habitual sonata clássica tocada pela pianista em sua casa é apreciada por seus efeitos sonoros encantadores e tranquilizantes e não pelos alcances teóricos, estéticos, filosóficos: “A avó, prevendo a sonata, aparelhou a alma para alguns cochilos”; “Maciel concordou polidamente com todos”.

Ao contrário, o pretendente mais velho possui uma compreensão dos alcances da linguagem musical dominados pela pianista: “A neta ia com as opiniões do Miranda”. Embora, tais domínios e profundidades musicais não sejam materializados ou explorados no microdiálogo.

No conto “Trio em Lá Menor”, encontramos a melhor imagem da ideia desenvolvida por Machado sobre a interação entre a linguagem verbal e musical e seus diálogos: “[...] e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada.”

Ao posicionar-se em esfera de avaliação do desempenho social e afetivo-pessoal da pianista, o narrador considera a condição alienada da protagonista principalmente a partir do modo como os outros a concebem e a percebem, como suas antigas colegas de escola. Ele também reforça a imagem alienada da pianista a partir de sua ausência e distanciamento da vida pública urbana musical.

Todavia, nessa posição onisciente, o narrador relativiza ao leitor o desacerto da situação vivida pela pianista por meio de uma comparação com a peça de Shakespeare (1564-1616) *Sonho de uma noite de verão*, na qual ele comenta uma concepção sua das relações entre as linguagens. Para ele, o jovem pretendente da pianista representa-lhe a ideia da forma sem conteúdo.

A pianista buscava equivocadamente completar apenas as boas qualidades dos pretendentes, como a beleza e vivacidade do jovem e a sabedoria e compreensão do mais velho. Portanto, ela nunca realiza o seu sonho de unir seu amor idealizado (“estrela dupla” e “astro esplêndido”) e não se casa com nenhum dos pretendentes: “[...] e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro [...]”.

Na peça de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, a atitude desacertada da rainha das fadas Titânia expressa os efeitos do amor equivocado e suas consequências passionais para os humanos comuns ou não e também para os seres mágicos. No conto de Machado, o

narrador reaproveita a mesma ideia da situação amorosa equivocada da peça para relativizar sua concepção do acontecimento, ilustrar sua narrativa e confirmar a veracidade de seu entendimento do caso:

Titânia: Suplico-te, gentil mortal, canta de novo. Meu ouvido enamorou-se de tua voz; também meu olho encantou-se com tua forma; e a força de tuas belas virtudes por força me leva, à primeira vista, dizer, jurar, que te amo (SHAKESPEARE, 2001, p. 54)²⁸.

A concepção de linguagem musical subjacente em tal definição é a ideia de que a música possui uma linguagem formal sem amarras com o conteúdo e com o contexto social mais amplo: a busca romântica por uma linguagem universal. No conto, ao contrário da situação finita de fantasia amorosa citada da peça, a pianista não se liberta totalmente de sua idealização social cega do amor. Ela procura transcender sua realidade passional equivocada apenas evitando e prolongando *ad infinitum* a escolha definitiva entre o pretendente mais velho e o mais jovem.

No conto “Cantiga de Esponsais”, o narrador ironiza o modo como o famoso maestro mestre Romão só ao final de sua carreira percebe sua mera condição de marionete e animador social de festas e cerimônias religiosas. Seu tão bem conhecido e dominado espaço sonoro “Lá” não se realiza em sua composição de homenagem póstuma e seu horizonte almejado não é alcançado: “O princípio do canto rematava em um certo lá; este lá, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar” (ASSIS, 2008).

Nesse conto, todas as esferas de atividades musicais possuem uma representação. A interpretação musical do maestro é definida inicialmente pelo narrador por seu aspecto subjetivo mais humano e não por sua objetividade científica e artística: “velho que rege a orquestra, com alma e devoção”. A apreciação e avaliação, efetuada pelo narrador, do desempenho musical da orquestra se reduz a um único valor de julgamento: “excelente”.

²⁸ Na peça de Shakespeare (2001), *Sonho de uma noite de verão*, Titânia, a rainha das fadas, é enfeitiçada por Oberon, rei das fadas e duendes e apaixona-se por um asno, que na verdade é Nando Fundilho, um tecelão intérprete do papel de Píramo nas atividades de núpcias de Teseu e Hipólita. Por meio do extrato de uma flor consagrada equivocadamente com poderes mágicos por Cupido (flamejante flecha do amor: “amor-perfeito”), Oberon enfeitiça sua rainha e despertar-lhe o amor inautêntico e socialmente irresponsável. Ele espreme o sumo da flor nas pálpebras de Titânia para convencê-la a entregar-lhe o seu menino pajem indiano. Titânia, desse modo, encanta-se pelo canto do asno e suas belas formas naturais. Ela pensa cegamente amar o asno e entrega sem questionamento o menino indiano ao rei. Com o auxílio de suas fadas, a rainha do bosque encantado ainda realiza todos os desejos do humano animalizado, como comer iguarias de difícil acesso, ser coçado e dormir. Oberon fica satisfeito com o resultado do encantamento e, enfim, compadecido do sofrimento da cena, liberta sua rainha do amor equivocado com sumo de planta abençoada por Diana.

A esfera de atividades de instrumentação do “mestre” não é definida e não se tem referências de sua formação musical, sabe-se apenas que ele toca e estuda o “cravo”. Esse instrumento musical só aparece nesse conto, mas sem dúvida de modo muito significativo, pois o narrador refrata os períodos do Barroco e do Classicismo musical brasileiro que são representados pelas composições do citado Padre José Maurício.

Ao definir o perfil público do maestro e sua apresentação com a orquestra, o narrador expressa a tensão social do músico entre o público e o privado. O dito é o que todos compartilham a respeito do maestro, seu “ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado”. O não-dito evidente e não-compartilhado é o motivo de sua mudança profunda de estado de espírito e de humor. O narrador ironiza como o famoso maestro e intérprete trabalha tão intensamente com a forma musical das missas, e de modo tão íntimo, até se esquecer que a obra não é de sua autoria:

Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua (ASSIS, 2008).

A esfera de atividade musical mais significativa representada nesse conto é a da composição. O tema da vocação musical é determinado e definido por duas orientações (“sortes”) opostas que são representadas pelas ideias de “língua” e “ausência de um modo de comunicação”. Para o narrador, a vocação do músico instrumentista, maestro e compositor pode ser compreendida a partir de seu impulso interior individual que se realiza na comunicação artística geral com os homens. Ele ironiza o fato de a “vocação íntima da música” da personagem maestro ser uma vocação “estéril” (surda) e que não encontra sua voz (“língua”) própria de expressão:

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel (ASSIS, 2008).

As repetidas e frustradas tentativas do maestro para finalizar seu canto esponsalício não são entendidas plenamente no grande diálogo pelas vozes da saúde (figurativizadas em esfera de avaliação). No microdiálogo, o médico reprova-lhe a obsessão pela ideia fixa da composição musical: “Um dia de manhã, cinco depois da festa, o médico achou-o realmente mal; e foi isso o que ele lhe viu na fisionomia por trás das palavras enganadoras: — Isto não é nada; é preciso não pensar em músicas...”

De fato, as tentativas do maestro resultam apenas em sua reclusão artística e no inacabamento da obra, conforme ironiza o narrador em discurso indireto livre: “Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada. E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779”. Para o narrador, o maestro tinha a “vocalização íntima da música” e trazia dentro de si “muitas óperas e missas, um mundo de harmonia originais, que não alcançava pôr no papel”.

Nesse conto, também se encontra uma das melhores definições de Machado sobre os espaços públicos de apreciação musical. Embora em outros contos, como “O Machete”, “Um homem célebre” e “A pianista”, esse espaço público possa ser pressentido, deduzido e sua percepção ocorra sempre de modo mais velado. Em “Cantiga de Esponsais”, a apreciação das atividades musicais públicas, no Rio de Janeiro, efetuada pelo narrador, define-se no clima de divertimento geral do “recreio público”, por exemplo.

Nesse caso, o narrador refere-se claramente à tensão pública externa do grande diálogo na forma arquitetônica da obra. Essa tensão é notada em seu microdiálogo com a “leitora” como um embate social das vozes musicais profanas populares brasileiras (“boas festas antigas”) e das vozes musicais sacras eruditas (“as missas cantadas”):

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos (ASSIS, 2008).

Nos contos “Um homem célebre” e “O Machete”, encontram-se as melhores definições, apreciações e avaliações de atividades musicais da composição, da instrumentação e da interpretação. Todavia, em todos esses casos, assim como no conto “Cantiga de Esponsais”, as representações da música, dos instrumentos musicais e das esferas de atividades musicais são desenvolvidas pela dimensão humana mais subjetiva e não por seus alcances físicos, teóricos ou musicológicos: “O mais alegre era um cravo”. O sujeito narrador

reflete e refrata a cultura da música europeia e brasileira de modo a torná-la mais compreensível a todos.

As esferas de instrumentação do sujeito músico refletem e refratam diferentes concepções de ensino, aprendizagem e domínio da linguagem musical. No conto “Um homem célebre”, por exemplo, o pianista e compositor, Pestana, inicia seu aprendizado musical por meio de um padre que o educara e ensinara-lhe também o latim. O padre fora como um pai para o compositor e como herança deixara-lhe uma casa e velhos trastes do tempo de Pedro I. O próprio compositor também desenvolve atividades de ensino musical, mas estas não são representadas. Tais atividades são compartilhadas apenas pelas personagens e não pelo leitor: “Pestana esquecera as discípulas”.

Ao comentar as influências musicais de Pestana, o narrador reduz o alcance teórico e metodológico de seu aprendizado a duas bases ideológicas: “sacra ou profana”. Ele define ao leitor sua posição na compreensão do alcance do aprendizado de Pestana e ressalta a complexidade do contexto simbólico no qual a instrumentação do compositor ocorreu: “Compusera alguns motetes o padre, era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver”.

No conto “O Machete”, o aprendizado do músico ocorre por meio de seu pai, embora as atividades profissionais do músico também sejam relacionadas à Igreja. Nesses dois contos, a tensão artificial entre a palavra e a música evidencia-se claramente. No conto “O Machete”, a tensão da palavra com a música no aprendizado do músico pode ser observada primeiro na relação de Inácio Ramos com seu pai e depois com o mestre alemão:

- “aprendeu melhor a música do que a língua, e aos quinze anos sabia mais dos bemóis que dos verbos”;
- “Seu pai, músico da imperial capela, ensinou-lhe os primeiros rudimentos da sua arte, de envolta com os da gramática de que pouco sabia.”;
- “Aproveitando a passagem do artista germânico, Inácio recebeu dele algumas lições” (ASSIS, 2008).

Com relação à representação de esferas de atividades de instrumentação, é importante notar que Machado não apresenta nos contos nenhuma situação de ensino formal de música realizado em instituição pública. Nesse sentido, o não-dito também é muito significativo e reflete o período inicial de instalação e consolidação de sistemas do ensino musical brasileiro público no Rio de Janeiro.

Dois contos chamam a atenção por referirem-se diretamente à cultura musical sem possuir representações significativas das esferas de atividades musicais: “Ideias do Canário” e “Marcha Fúnebre”. Neste último, um deputado anuncia a decadência de sua vida política comprazendo-se com encenações mentais mórbidas das cerimônias de seu próprio funeral. Nesse caso, o discurso musical aparece figurado também na tônica, mas como metonímico (sonoridades fugazes da realidade da obra) na forma composicional e arquitetônica e aparece quase totalmente implícito no horizonte da obra (apesar do título evidente):

Cada pancada acorda na pedra um som, e a regularidade do gesto torna aquele som tão pontual que parece a alma de um relógio. Vozes de conversa ou de pregão, rodas de carro, passos de gente, uma janela batida pelo vento, nada dessas cousas que ora ouço, animava então a rua e a noite de Cordovil.; [...] um assobio da estrada de ferro deu sinal de trem que ia partir (ASSIS, 2008).

O discurso musical apenas se manifesta no conto quase como se fosse uma lembrança contratual antiga de compromissos permanentes do discurso político com o discurso musical: honras fúnebres. Desse modo, o narrador ironiza as idealizações de mortes formuladas pelo deputado, nas quais a música figura apenas como acessória e sem repercussão definida na situação narrativa.

A morte desejada de seu inimigo político, e seu sentimento de vingança satisfeito apenas pelo sofrimento lento do outro, é relativizada e atenuada por meio de encenações mentais de seu próprio funeral. Nesse processo, os tipos de morte súbita explorados mentalmente pelo deputado são modulados em quatro tons (temas e imagens da morte): 1ª Cassino (Dramática); 2ª Câmara (Solene); 3ª Carro (Silenciosa); 4ª Cama (Natural). Observemos como Machado penetra nas palavras e nos pensamentos do deputado para revesti-los com novos acentos tonais e assim ironizá-lo internamente por sua obsessão súbita pela relativização da morte:

- 1ª morte: “Mas se lhe tivesse sucedido morrer de repente no Cassino, ante uma valsa ou quadrilha, entre duas portas? Podia ser muito bem. Cordovil compôs de imaginação a cena, ele caído de braços ou de costas, o prazer turbado, a dança interrompida... e dali podia ser que não; um pouco de espanto apenas, outro de susto, os homens animando as damas, a orquestra continuando por instantes a oposição do compasso e da confusão. Não faltariam braços que o levassem para um gabinete, já morto, totalmente morto.”; “Tal qual a morte de César”, ia dizendo consigo. [...] Essa morte no meio de um baile defronte do Imperador, ao som de Strauss, contada, pintada, enfeitada nas folhas públicas, essa morte pareceria de encomenda.”

- 2ª morte: “O salão da Câmara, em vez do Cassino, sem damas ou com poucas, nas tribunas.”

- 3ª morte: “Supôs ele que, ao abrirem-lhe a portinhola, dessem com o seu cadáver. Sairia assim de uma noite ruidosa para outra pacífica, sem conversas, nem danças, nem encontros, sem espécie alguma de luta ou resistência.”

- 4ª morte: “Cordovil ia finalmente dormir, quando a ideia de amanhecer morto apareceu outra vez. O sono recuou e fugiu. Esta alternativa durou muito tempo.”; “Cordovil espancou as ideias fúnebres e esperou que as alegres tomassem conta dele e dançassem até cansá-lo. Tentou vencer uma visão com outra. [...] Os ouvidos escutavam passos leves e pesados, cantos joviais e tristes, e palavra de todos os feitios.”

A conclusão ou desfecho da morte real do protagonista deputado Cordovil é ironizada pelo narrador. Ele revela ao leitor que a realidade encontrou caminhos bastante diferentes dos idealizados pela personagem. A morte do deputado e o seu funeral ocorrem de modo totalmente oposto ao idealizado (súbita-lenta) e é lembrada apenas pelo narrador de modo significativo e sem o tom dramático ou solene almejado.

As vozes artísticas gerais são abafadas no grande diálogo da forma arquitetônica do conto. Percebe-se a tensão entre o discurso político e o musical, por exemplo, no microdiálogo truncado, denso e inacabado do narrador com o leitor sobre as esferas de atividades de circulação musical. O acontecimento musical é apreendido pelo deputado Cordovil com restrição de referentes e alcances da subjetividade e objetividade artística, científica e cultural.

Ao contrário da convicção dialógica e produtiva do narrador sobre o aspecto fúnebre da cultura musical, no horizonte existencial da personagem, a música sacra ou profana é objetificada indiferenciadamente, de modo acessório e com finalidade utilitária e hedonística apenas.

O narrador, de fato, relativiza ao leitor suas ideias sobre a sensibilidade dos homens e aproveita o mórbido exemplo musical da personagem deputado Cordovil para ilustrar, em tom irônico, didático e filosófico, com a metáfora da borra do vinho o seu pensamento sobre o tema dos caminhos e necessidades do homem compreender e tentar dominar sua própria mortalidade:

Quando veio a falecer, muitos anos depois, pediu e teve a morte, não súbita, mas vagarosa, a morte de um vinho filtrado, que sai impuro de uma garrafa para entrar purificado em outra; a borra iria; para o cemitério. Agora é que lhe via a filosofia; em ambas as garrafas era sempre o vinho que ia ficando, até passar inteiro e pingado para a segunda. Morte súbita não acabava de entender o que era (ASSIS, 2008).

No conto “Ideias do Canário”, também não há formas verbais de representações das esferas de atividades musicais da composição, instrumentação ou circulação. Um ornitólogo vê seu papel invertido e descobre-se escravo da natureza. O discurso musical nesse conto recupera e reforça a percepção romântica da harmonia sonora natural e sua busca da musicalidade ideal capaz de aplacar, expressar e disciplinar os anseios espirituais frente ao novo e ao desconhecido (a “Linguagem Universal”):

— Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior. . .

— De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior? (ASSIS, 2008)

Todavia, nesse conto, além do contraponto de vozes que se mostra na tensão entre o desentendimento dos mundos e da música do homem e do canário, encontramos uma imagem da ideia representante do pensamento musical de Machado sobre a concepção da linguagem da música. A apreciação avaliativa do autor com relação à linguagem musical é desenvolvida metaforicamente e de modo irônico em comparação com a musicalidade do canto do pássaro canário.

A personagem procura compreender o canto do pássaro e entra em contato dialógico com os estudos científicos da música. Para o narrador, importava ao personagem “alfabetar” a “estrutura” do pensamento musical (“suas ideias”) contido na forma do canto do pássaro e assim entender sua “língua” e seus significados expressos como “sentimentos estéticos”:

Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas ideias e reminiscências. Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando (ASSIS, 2008).

Como pudemos observar, a interação dialógica da linguagem verbal com a musical é ampla, complexa e possui, inclusive, uma imagem representativa no conto “Trio em Lá Menor”, por exemplo. Essas são apenas algumas formas de representação verbal do discurso

musical analisadas pela modulação dos temas, pelos alcances e esferas de atividades. Na subseção seguinte, analisamos mais atentamente a posição do autor com relação ao leitor do conto “O Machete” e sua relação dialógica com a linguagem musical.

3.4 A posição dialógica do autor do discurso musical e sua condução temática

O posicionamento enunciativo de Machado é, na maior parte das vezes, externo ao discurso musical nos diversos contos analisados pela abordagem dialógica. Contudo, entendemos essa movimentação interna e/ou externa, sua aproximação e seu distanciamento da cultura musical, como um ato positivo de aproximação, estímulo identitário e apoio junto aos leitores.

Algumas vezes também ocorre uma reorientação do enunciado em função de sua solidariedade aos leitores da literatura mais especializada sobre a música e da linguagem musical. São leitores curiosos e ávidos pela volúpia sedutora e apaixonante das notícias nacionais, internacionais, pessoais e íntimas das celebridades artísticas do mundo moderno da música erudita europeia e da música popular folclórica no Brasil.

Embora nos contos esses posicionamentos e sua movimentação enunciativa sejam mais difíceis de serem detectados, compreendidos e definidos, exemplificaremos tal fato inicialmente por meio da crônica de “15 DE NOVEMBRO DE 1877”. Na parte V da crônica, numa situação enunciativa de apreciação estética de composição e interpretação artística do pianista Arthur Napoleão, fica evidente o posicionamento machadiano externo ao discurso musical e suas esferas de atividades de produção e recepção (“e ao que dizem entendidos”):

Só me resta espaço para um aperto de mão ao Sr. Arthur Napoleão e ao Sr. Ciríaco de Cardoso. Este retira-se do nosso país, e deu um concerto na Filarmônica, uma última e brilhante festa; aquele executou nessa ocasião uma composição sua, de magnífico efeito, e, ao que dizem entendidos, de muita arte e largo fôlego. O Sr. Arthur Napoleão não esquece, não desampara a musa que o recebeu no berço; mostra-se digno dela e credor da admiração do público (ASSIS, 2008).

Essa posição do autor, no entanto, não possui uma definição tão determinada nos contos. Em muitos casos, o narrador e as personagens evidenciam apenas suas convicções subjetivas e simbólicas sobre a cultura musical. O autor, desse modo, não objetifica as

concepções de mundo do seu herói musical. Ao contrário ele as torna plenivalentes no diálogo com o leitor. Ele reveste e modula as ideias de seu pensamento musical com seus acentos pessoais, mas em suas palavras ecoam as vozes do grande diálogo social.

O conto “O Machete”, por exemplo, foi publicado originalmente no ano de 1878 no *Jornal das Famílias*. A temática musical é ressaltada na narrativa de modo a tornar-se reconhecível e perceptível a todo leitor. A cultura musical brasileira na Corte é explorada no conto a partir de duas grandes tensões do narrador: “arte” (música erudita sacra e profana) por oposição a “passatempo” (música instrumental profana e popular profana).

Detectamos alguns possíveis ruídos no entendimento do leitor contemporâneo sobre as concepções musicais do narrador e sua condução temática. Uma questão bastante comum é o desentendimento das diferenças estéticas musicais entre o Classicismo e o Romantismo. Essas estéticas são desenvolvidas na “Corte” do Rio de Janeiro e são dramatizadas no conto por oposição ao cancionero popular. Num primeiro momento, no grande diálogo, as vozes do Romantismo europeu, por exemplo, possuem uma dissonância na forma arquitetônica do conto com as vozes do Classicismo e não com as vozes da cultura musical popular (profissão-lazer): “Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá” (ASSIS, 2008).

Como essa polifonia e essas tensões são percebidas na questão da posição do autor pelos estudiosos de Machado? Algumas leituras contemporâneas mais especializadas sobre tal contraposição polifônica interna da cultura da música e as diferentes posições do autor com relação ao conhecimento do leitor já foram efetuadas por três importantes e consagrados leitores teóricos, estudiosos e críticos. Procuramos apenas selecionar argumentos dessas leituras e apreciações que também contrastassem as diferentes percepções do leitor machadiano manifestado no texto. O leitor da própria época de Machado é bastante diferente da diversidade de seu público contemporâneo.

José Miguel Wisnik (2004) localiza o drama do conto “O Machete” num terreno “ironicamente escorregadio”, o das relações entre o “popular” e o “erudito” no Brasil. Segundo Wisnik, Machado de Assis trata do assunto musical de maneira inaugural, embora num tom tendente ao melodramático, e o conto não foi republicado em vida pelo escritor: “[...] a nossa velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2004, p. 17).

Para Wisnik, essa foi uma primeira intuição do poder esmagador da música de atrativo popular sobre os incipientes esforços da *música séria* no Brasil. Em “Um Homem Célebre”,

por exemplo, os mundos da música erudita e da música popular também aparecem, mas confundidos e com resultados burlescos. Em “O Machete”, ao contrário, segundo o ensaísta, eles aparecem contrapostos pelo crivo de uma completa diferença de tom e valor.

Segundo o estudioso, faz-se uma clara afirmação da superioridade moral, intelectual e espiritual do violoncelista sobre o cavaquinista: “um espírito medíocre”. De acordo com o ensaísta, de fato, o tocador de machete é avesso a qualquer ideia, possui mais nervos do que alma e sua perícia instrumental combina-se com exibicionismo puro (WISNIK, 2004, p. 22).

Ainda de acordo com o estudioso, os primeiros parágrafos do conto são talvez o mais circunstanciado testemunho da trabalhosa e sacrificada formação de um músico pobre devotado à música clássica em nosso meio (WISNIK, 2004, p. 22-23). Wisnik compara e contrasta o conto “Um Homem Célebre” a “O Machete” e diz que entre o conto do *Jornal das Famílias* e o da *Gazeta de Notícias*, a formulação machadiana, assim como o diagnóstico nela implicado, mudou substancialmente.

Para ele, o que há de contraste entre “O Machete” e “Um Homem Célebre” serve justamente para lançar uma luz mais precisa sobre eles. Num ponto fundamental, segundo o teórico, houve uma virada decisiva: em Inácio Ramos, a ligação com a música erudita é autêntica e a ligação com a popular é inautêntica. O concerto para machete e violoncelo com o qual Inácio Ramos sonha torna-se a “resolução imaginária do seu pesadelo”. Segundo Wisnik, num salto irônico potencializado, com o qual embaralha a antítese idealizada d’ “O Machete”, Machado de Assis faz de Pestana um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto (WISNIK, 2004, p. 28).

Wisnik dialoga com John Gledson, outro importante estudioso da obra machadiana, sobre a tensão cultural do conto “O Machete”. Para ele, aquilo que aparece como problema insolúvel dos músicos, divididos simetricamente entre erudito e popular, estaria muito próximo de indicar a própria solução literária encontrada pelo Machado de Assis da segunda fase: “John Gledson já sugeriu, acertadamente, que, no dilema do Machete e do violoncelo, Machado cifrou algo da sua própria busca de um processo literário capaz de modular do tom ‘sério e profundo’ ao ‘leve e zombeteiro’, misturando o ‘local brasileiro’ com o ‘tradicional europeu’” (WISNIK, 2004, p. 29).

Machado, segundo Wisnik, com um piparote nos “graves” e outro nos “frívolos” – “as duas colunas máximas da opinião”, assinaladas por Brás Cubas na abertura de *Memórias Póstumas* -, faz ver a gravidade dos primeiros uma oitava acima e a frivolidade dos segundos uma oitava abaixo, produzindo o efeito cruzado, e inesperado, de seriedade e humor, de “galhofa” e “melancolia”. Sendo assim, para ele, vai nisso uma concepção implícita de

cultura, cujas implicações com a relação entre a música e a literatura merecem desenvolvimento específico. Wisnik chama-nos a atenção para o fato de que em “O Machete” se desenha, pela primeira vez, uma figura que retornará depois em praticamente todos os textos machadianos que envolvem a música: “a triangulação” (WISNIK, 2004, p. 29).

De acordo com o estudioso, uma mudança decisiva acontece entre “O Machete” e os outros casos, marcando a diferença crucial entre o primeiro e o segundo Machado. A personagem Carlotinha é posta numa escolha entre o erudito e o popular, e encarna sestrosamente o desejo feminino numa sociedade sem lastro letrado. Ela *decide-se* pelo segundo, deixando sobre o pequeno mundo das aspirações elevadas um rastro irreparável de desilusão e tragédia. No Machado posterior, no entanto, a música dará sempre lugar a um triângulo indecível, em que ela supera e suspende a antinomia, permanecendo ao mesmo tempo como solução e como problema insolúvel. Comparando-se o melodrama d’ ‘O Machete’ com a crônica de *O Cruzeiro*, textos da mesma época, confirma-se o fato, conhecido, de que Machado já exercitava na crônica, em 1878, um desembaraço irônico-paródico que estava longe de praticar na ficção (WISNIK, 2004, p. 30-39).

Melo (2006) defende a pouca compreensão musical de Carlotinha justificando sua defasagem na comunicação artística e seu ato impensado de traição matrimonial. Ela focaliza sua leitura no enunciado e nas consequências (para o enredo) dos conflitos envolvidos na cultura da arte musical brasileira e de seu público. Para a estudiosa das relações entre a música e os contos machadianos, os conflitos geradores do movimento da narrativa se manifestam nas diferenças dos instrumentos, dos grupos e ambientes musicais, mas também são de ordem amorosa, temporal e de poder.

Em discurso direto, Melo cita a história dos instrumentos de cordas tangidos por arcos via Mário de Andrade e Keith Spence e define a familiaridade dos instrumentos e algumas diferenças de suas propriedades objetivas e subjetivas: “Mesmo se tratando de instrumentos de família semelhante, o machete, a rabeca e o violoncelo são peças que assumem função discordante. O machete é uma espécie de cavaquinho. Trata-se de um instrumento de cordas bastante acessível, a começar pelo seu próprio preço. Da mesma família do violão, o seu caráter é indicutível” (MELO, 2006, p. 53).

Melo adota como pressuposto teórico de suas leituras os fundamentos de T. Adorno e M. Horkheimer para abordar as diferenças de performances entre os atores Inácio Ramos (música sacra erudita e música profana erudita) e Barbosa (música profana popular):

O estilo do nosso violoncelista assume um caráter de singularidade, de especificidade. Singular porque dificilmente um outro artista possuirá as mesmas características de execução musical próprias de Inácio Ramos. Isso não ocorre, por exemplo, com Barbosa. O fato de ele não ter tido uma execução musical como a de Inácio, o faz executar músicas que qualquer um é capaz de tocar. É como se o aspecto da música de Barbosa fosse plural. O estilo da indústria cultural é de caráter plural, serial. Os ‘artistas’ subordinados a esse sistema são obrigados a adotarem uma ‘estética’ que qualquer um pode possuir. Todos seguem o ‘esquematismo’ da indústria cultural. [...] A indústria cultural deve seguir uma unidade, a fim de evitar uma possível estranheza do público sobre a cultura reproduzida. Essa uniformização é consequência do ‘empobrecimento dos materiais estéticos a tal ponto que a identidade mal disfarçada dos produtos da indústria cultural pode vir a triunfar abertamente já amanhã’ (MELO, 2006, p. 64).

Gledson (1998) localiza “O Machete” num “pequeno mas interessante grupo de histórias com uma temática musical”. Para ele, no entanto, o tema da vocação musical e seu desenvolvimento social não são abordados diretamente ou analisados em suas profundidades dialógicas. Em sua definição, o conto é apenas a “história de um fracasso”. O estudioso, por sua vez, também nota e comenta a tensão cultural do grande diálogo da forma arquitetônica:

Me agrada pensar que as palavras de Inácio – o trágico violoncelista de “O Machete” (o machete era um instrumento popular, o mesmo que cavaquinho), história publicada em 1878 (‘antes do dilúvio’, portanto) – cuja mulher foge com um músico popular, são uma definição de parte desse problema, se não de sua solução: “Penso fazer uma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete”. Algo sério e profundo, e ao mesmo tempo leve e zombeteiro: uma mistura, também, do local brasileiro com o tradicional europeu. Inácio enlouquece na tentativa de conciliar os dois instrumentos (GLEDSON, 1998, p. 27-28).

Embora, em sua leitura, Gledson também enfatize o assunto musical como temática privilegiada do conto “O Machete”, ele acaba por considerar implicitamente o discurso musical como acessório ou fundo aparente do drama vivenciado pelo casal. De modo que, o centro das atenções também passa a ser unicamente a escolha e a traição de Carlotinha.

Sendo assim, o estudioso da literatura brasileira procura avaliar diretamente o discurso musical sem compreender antes sua dinâmica textual dos tons opositivos (“sério e profundo” X “leve e zombeteiro”), por ele mesmo observado, os quais caracterizam lugares enunciativos da narrativa e os códigos culturais evocados no conto (“local brasileiro” X “tradicional europeu”).

Comparando o conto “O Machete” a “Um Homem Célebre”, ele também localiza vários pares opositivos que de fato são continuidades figurativas do discurso musical machadiano, apesar de não explorar suas organizações e funcionamentos: “As contradições que dilaceram Inácio Ramos e Pestana 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, 1998, p. 52)

Machado, de fato, estimula o leitor a aprofundar seu conhecimento sobre os tênues limites da musicalidade sacra e profana erudita (instrumental) por oposição à musicalidade profana popular (modinha). Assim como estimula uma reflexão sobre a arte e a técnica da linguagem musical resultante de um trabalho intelectual e prático do intérprete, a interpretação musical e sua práxis na comunicação artística.

Pode-se dizer que Machado, nessa pequena obra-prima, constitui um breve e singular inventário discursivo da formação musical do sujeito transcendental romântico brasileiro (modelo paradigmático) e de sua apreciação, avaliação e valorização estética na sociedade brasileira (*intermezzo* de transição política e econômica: Monarquia X República). O discurso musical machadiano manifesta-se na tônica do conto, de modo a matizar a imagem do músico de forma mais humanista e menos mítica.

Após constituir sua família e estabilizar-se como músico profissional, o rabequista e violoncelista sacro e erudito Inácio Ramos (o herói) vê-se envolto num diálogo diabólico com dois estudantes de Direito, Barbosa (o tocador de machete e anti-herói) e Amaral (o letrado auxiliar do anti-herói), que mudam o sentido de sua vida. A relação entre as quatro personagens gera conflitos, dissonâncias e provoca a separação do casal. Carlotinha abandona o “esposo artista” e o filho para fugir com Barbosa e o machete rouba a cena musical da rabeça e do violoncelo conduzindo Inácio à loucura.

Examinamos as formas de representação do discurso musical no conto e buscamos responder como ele desempenha um movimento enunciativo pendular e cíclico do sacro ao profano na configuração das interfaces musicais e dos artifícios e estratégias linguísticas de representação textual e discursiva da cultura musical.

Em nossa análise dialógica da enunciação musical, localizamos seis movimentos temáticos da narrativa. Sendo assim, demonstramos como são organizados esses movimentos temáticos na narrativa e como Machado polemiza e dramatiza a relação entre o músico erudito *versus* o músico popular vivenciada na “Corte” brasileira pela cultura musical sacra e profana.

A ascensão social do músico erudito sacro e profano é descrita desde sua primeira e decidida manifestação da “vocação” até o momento de sua consagração pública como “rabequista de primeira” e de sua realização pessoal na forma de um casamento feliz e do nascimento benéfico de seu filho. Esse primeiro momento da narrativa possui um breve final feliz.

Por outro lado, Machado também oferece outro final para a narrativa e rompe seu contrato inicial com o leitor. O ritmo, o tom e a orientação dos eventos são modulados do romântico ao irônico, do melodramático ao tragicômico. O final feliz, monótono e estável da vida íntima e cotidiana do músico Inácio Ramos, esperado pelo leitor, não se conclui.

O enunciador explícito prolonga o final complicando o enredo. Ele insere um “incidente” que amplia a trama narrativa: o poder negativo de atração sonora do violoncelo. Esse acontecimento musical possibilita o surgimento do anti-herói, seu instrumento musical popular e seu auxiliar letrado e poeta (estudantes desconhecidos de Direito).

Quando ele reorienta seu enunciado, a constituição heterogênea do leitor revela outra alteridade do narrador. O autor integra um sexto e último movimento a ser realizado a partir do tema da derrocada e decadência do músico. Esse novo movimento da narrativa é tematizado pela separação matrimonial e pela decadência social e miséria pessoal do violoncelista.

Surpreende-nos no texto d’ “O Machete” a ousadia inesquecível, original, criativa e irônica com que Machado figura simbolicamente no próprio título do conto um ícone (machete) da cultura brasileira popular e representante do sujeito musical manifestado como o anti-herói destronador do violoncelo e da rabeça (um intruso desconhecido e usurpador da cena musical): “Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado”. (ASSIS, 2008)

Nos cinco primeiros movimentos tematizados pela vocação e ascensão, mesmo distanciando (posição externa), o enunciador compartilha com os valores do sujeito musical e por isso o narrador julga de modo positivo o seu desenvolvimento social. No sexto movimento, tematizado pela decadência, o enunciador permanece externo, mas deixa de compartilhar com os valores do sujeito musical romântico transcendente. Por isso, seu julgamento é negativo com relação ao desenvolvimento social do sujeito musical romântico transcendente: alienação e loucura.

O enunciador restringe, em seu enunciado, o alcance do universo do discurso musical dito ao íntimo e privado, no sentido de humanizar o sujeito musical romântico transcendente e compreender as continuidades e descontinuidades de seu processo de formação e

desenvolvimento social. A chegada do anti-herói e sua origem não-dita instauram na narrativa uma ruptura nos limites musicais dos horizontes sociais experimentados pelo herói.

A questão da comunicação artística musical diferentemente orientada é o principal núcleo dialógico que tematiza o enunciado do microdiálogo do narrador com o leitor e ela revela a tensão e contraponto do grande diálogo das culturas musicais. O acontecimento musical que determina e orienta o sentido da história e sua enunciação é resultado do poder de atração sonora dupla do violoncelo: “um incidente” (surgimento do anti-herói e seu auxiliar e a consequente traição de Carlotinha).

A ascensão social do músico erudito sacro e profano é descrita desde sua primeira, misteriosa e decidida manifestação da vocação até o momento de sua consagração pública como “rabequista de primeira” e sua realização pessoal na forma de um casamento feliz e do nascimento beneficente de seu filho.

Por outro lado, como dissemos, Machado também oferece outro final da narrativa que rompe seu contrato enunciativo inicial, o ritmo, a orientação dos eventos e modula o tom do texto de um realismo empirista ao romântico encantador, do melodramático trivial ao trágico-cômico real.

As esferas de atividades musicais de circulação são amplamente representadas. Os espaços físicos representados são bastante significativos e podem ser entendidos por duas tensões e funções principais: espaços conhecidos (casa, Igreja e Teatro); espaços desconhecidos (rua e salão). A rua, sem dúvida, inicialmente, é o elemento espacial desencadeador da dissonância no espírito de Inácio e é o centro magnético do antagonismo vivido pelo violoncelista entre sua vida íntima e sua vida pública. A sedução pelo desconhecido, de fato, o conduz à miséria pessoal e ao fracasso matrimonial.

Os espaços conhecidos estão relacionados ao interno, ao conforto-abrigo e ao estável, enquanto os espaços desconhecidos estão relacionados ao externo, ao desconforto das máscaras sociais e ao instável. O salão não é definido em nenhum momento, nem quanto a suas características físicas, nem quanto ao público ouvinte e sua relação com o músico. Sendo assim, o salão também parece ser o espaço social mais envolto em mistério.

O tempo, no conto, é percebido em sua dimensão humana e pode ser compreendido a partir de duas oposições refratadas pelo narrador: tempo indeterminado (conotações míticas, simbólicas e psicológicas); tempo determinado (cronológico e quadro temporal da língua com os modos indicativos e subjuntivos, além das formas nominais).

Na narrativa, há um predomínio do tempo indeterminado e colorido por nuances míticas e subjetivas, as quais contribuem para consolidar uma atmosfera romântica oscilante

da ingenuidade lúdica à tragédia intransponível, irreparável e melodramática. Os saltos temporais são organizados, pelo narrador, estrategicamente como supressões e suspensões narrativas que antecipam ou ocultam dúvidas dos leitores.

Os instrumentos musicais também podem ser compreendidos pela refração da dimensão humana e do olhar artístico em suas tensões de valores entre o conhecido e o desconhecido. Instrumentos conhecidos, estudados e apreciados pelo sujeito musical: 1º instrumento: rabeca (valor positivo); 2º instrumento violoncelo: (valores positivos e negativos), 3º instrumento: harpa (valores positivos e negativos). Instrumento desconhecido: 1º instrumento machete (valor negativo). Há ainda uma distribuição notada de acordo com os efeitos produzidos nos ouvintes: os instrumentos melódicos (rabeca, violoncelo e harpa) por oposição ao instrumento rítmico (machete: função de acompanhar o canto).

A rabeca representa uma interface positiva da comunicação artística social do músico. Esse instrumento, que posteriormente vem a ser conhecido como violino, é utilizado pelo músico apenas para desempenhar sua profissão. O instrumento violoncelo, de fato, também é um instrumento desconhecido num primeiro momento. Contudo, é por meio desse instrumento que o sujeito musical transcendente busca encontrar sua verdadeira identidade musical para comunicar-se numa “nobre forma artística”. A forma artística musical soada pelo violoncelo permite-lhe expressar de modo positivo seus estados elevados da alma. Mas, o instrumento também atrai os oponentes de Inácio Ramos responsáveis por sua futura ruína e por seu desolamento, sua solidão e loucura.

Na análise dialógica efetuada no conto de Machado, depreendemos seis movimentos temáticos da enunciação musical:

- 1º movimento: “Origem, formação e desenvolvimento musical de Inácio Ramos (vocação musical)”;
- 2º movimento: “Identidade e profissão musical (realiza o profissional)”;
- 3º movimento: “Casamento (realiza o pessoal)”;
- 4º movimento: “Paternidade (realiza o pessoal e social)”;
- 5º movimento: “Benefícios da paternidade (realiza o pessoal e social)”;
- 6º movimento: “Separa o matrimonial (decadência pessoal e social)”.

Nos cinco primeiros movimentos, a imagem e a identidade do músico é tematizada pela voca o e desenvolvimento social. Na forma composicional o sujeito musical está em consonância com seu universo de valores almejado.

No sexto movimento, porém, o sujeito musical depara-se com uma grande tensão ideológica orientada para a questão social do diálogo e interação da estética musical popular profana brasileira com a cultura musical de tradição europeia. O sujeito musical Inácio Ramos termina a narrativa em profunda e irreparável dissonância com seu universo de valores pessoais, sociais e musicais: alienação e loucura.

Acompanhemos o movimento da condução temática do narrador e a constituição e definição da posição do autor predominantemente externa aos alcances e limites da linguagem musical e seu discurso teórico, mas também, por vezes, principalmente nas esferas de atividades de apreciação e avaliação, interna e/ou ambígua:

***Allegro appassionato* (1º Movimento Temático da Narrativa): origem, vocação, formação e desenvolvimento musical**

Nesse primeiro movimento, o narrador preocupa-se apenas em dizer aos leitores os aspectos positivos da vocação e desenvolvimento do músico, como sua formação, consagração e realização pessoal e profissional. Os aspectos negativos, como veremos, evidenciam-se apenas na forma não-dita de diversos mistérios e supressões narrativas

A enunciação é distanciada da história enunciada e o tempo presente da enunciação é desconhecido. O autor interage com seu leitor por meio de um narrador onisciente. Este, para contar ao leitor uma história comum tematizada pela cultura musical, recua ao passado por uma misteriosa necessidade de distanciamento não-dita ou expressa.

A contextualização objetiva da narrativa situa o protagonista Inácio Ramos num tempo passado indeterminado com conotações míticas que evocam uma atmosfera romântica. Contudo, a marcação temporal inicial é focalizada na formação musical do protagonista e indica uma percepção mais humanística: “dez anos” (manifestação da vocação); “quinze anos” (rabequista de primeira categoria).

O protagonista é verdadeiro “herói” musical do conto, com sua natureza tendente ao profundo apreço pelo Romantismo, possui uma origem musical e uma bastante definida: Música Sacra. Já nesse primeiro momento da narrativa evidencia-se uma primeira tensão/oposição artificial de base do discurso musical (continuidade do discurso musical machadiano) e um conflito latente entre o diálogo e interação dois sistemas de linguagem.

Para o narrador, a “palavra” e suas representações mais significativas estão associadas de modo negativo ao silêncio pelo sujeito musical (“Gramática”/“Língua”/“Verbo” [silêncio]). Por oposição, a música e a cultura musical erudita refratada pela linguagem verbal e suas representações mais significativas estão associadas à vida e à possibilidade de superação da realidade existencial do sujeito musical (“História da Música”/“Grandes Mestres”/“Bemóis” [som]).

Essa tensão deve-se ao fato de que o pai do ator Inácio Ramos representa o universo cultural desconhecido do reino da “palavra”. O mistério não-dito sobre essa tensão artificial determina o modo como Inácio Ramos é seduzido pelos valores de universos culturais desconhecidos.

Devido ao silêncio do pai (“pobre artista”, “voz de tenor” e intérprete de “música sacra”), o filho apaixona-se pela “palavra” e pela leitura da “história da música dos grandes mestres”. O primeiro deslocamento da posição musical de Inácio Ramos ocorre no sentido de afastamento e distanciamento de universo cultural do pai: Pai (música sacra erudita) → Filho (inclinação para a música profana erudita).

O resultado da tensão dialógica artificial interna e externa entre o silêncio da palavra e o universo de significação da música evidencia-se numa segunda tensão natural interna por meio de um afastamento do universo de valores culturais do pai do músico. Essa nova tensão pode ser observada pelo modo como o sujeito musical reorganiza e assenta os seus valores significativos da cultura musical: Música Sacra Erudita X Música Profana Erudita.

As formas de representação verbais dos instrumentos musicais ressoam as tensões das vozes do grande diálogo social do Classicismo e Romantismo musical na forma arquitetônica do conto. Os ecos desse grande diálogo evidenciam-se na forma composicional a partir da própria caracterização da musicalidade sacra e profana e das estéticas musicais. A influência europeia é figurativizada pelo intérprete como uma oposição de valores sociais do Classicismo musical ao Romantismo. O Classicismo musical, por exemplo, é revestido implicitamente pela figura do pai de Inácio, enquanto o romantismo também é revestido implicitamente pela figura de um mestre alemão: “artista germânico”.

A identificação de Inácio com o moderno artista, sua arte e seu instrumento é plena. Inácio, então, torna-se discípulo momentâneo do artista romântico e compra o “sonhado” e novo instrumento musical (“violoncelo”): “mediante economias de longo tempo”. Inácio, logo se consagra como intérprete do novo instrumento e figura como “artista fluminense”.

O instrumento “rabeca” é utilizado pelo sujeito musical como meio de profissão, enquanto o “violoncelo” passa a ser estudado como meio de lazer, entretenimento e

identidade musical. Embora eles pertençam à mesma família (instrumentos de cordas e melódicos) e possam atuar no mesmo universo cultural, esses instrumentos recebem investimentos semânticos que os individualizam e distinguem suas esferas de atuação.

Variadas são as formas do silêncio e do não-dito na enunciação musical. Nesse primeiro momento da narrativa, por exemplo, o enunciador oculta detalhes da vida pessoal do músico apagando informações identitárias que poderiam ser narradas pelo narrador. O enigma central no grande diálogo, nesse primeiro movimento enunciativo, é o motivo real da manifestação da vocação musical. Ele aparece representado como pequenos enigmas na forma composicional e é percebido de diferentes formas não-ditas.

O primeiro pequeno enigma é apresentado na constituição da figura da mãe de Inácio que não é mencionada nem descrita nesse primeiro movimento. O segundo enigma é representado pela sedução de Inácio pelo desconhecido: o silêncio do pai, os sentidos e efeitos musicais da estética romântica, da arte do violoncelo e dos conhecimentos musicais do mestre e artista germânico. Mas, existem também os enigmas da origem, vida e formação musical do pai, e a infância de Inácio Ramos e sua real relação com o público (ouvintes).

Allegro ma non troppo (2º Movimento Temático da Narrativa): identidade e profissão musical

Nesse segundo movimento, o enunciador permanece situando o enunciado num tempo passado indeterminado, mas explicita um avanço temporal marcado pela perda do pai: “Já a esse tempo seu pai era morto. — Restava-lhe sua mãe”. O tempo do enunciado continua centrado no protagonista e isso reitera e confirma a valoração enunciativa humanística positiva do sujeito musical: “vinte anos”.

Surgem referências à família do protagonista e a figura da mãe é representada a partir do tema da nobreza natural e da sensibilidade materna: “boa e santa senhora, cuja alma parecia superior à condição em que nascera, tão elevada tinha a concepção do belo”. A focalização da vida íntima familiar do músico revela a incompatibilidade do sujeito transcendente com o meio (situação de deslocamento).

A cultura musical do protagonista e seu desenvolvimento social (identidade e subjetividade musical: Vida/ Educação/Profissão) adquirem uma tensão constitutiva que se desenvolve a partir das seguintes oposições de valores: Trabalho (“Rabeca”) X Lazer

(“Violoncelo”); Sacro (“Igreja”) X Profano (“Teatro”/ “Salão”). O enunciador, desse modo, polemiza a instabilidade profissional do músico da Corte tematizando sua existência e desenvolvimento precários.

A figurativização dos instrumentos eruditos (violoncelo e rabeca) revela uma tensão interna do discurso musical e uma oposição subjetiva inerente à arte musical erudita: Violoncelo (expressão dos sentimentos/ “eu”) X Rabeca (ofício/ “outros”). As contradições da modernidade colorem o real e repelem o novo (o estranho), elas matizam o local como uma ressonância das estéticas europeias: Romantismo (nova estética europeia) X Barroco/Classicismo (antigas estéticas europeias transpostas para a realidade brasileira durante o Império).

A alteridade social do interlocutor Inácio Ramos revela-se na incompreensão e na alienação. Para o narrador, há uma consonância espiritual entre o protagonista e seu instrumento musical. Como se pode entender, o narrador, diferente do autor, possui uma concepção romântica da música e idealiza o músico como um sujeito transcendente, principalmente por meio da integração espiritual plena e positiva do artista no ato da interpretação. Os sintomas e impulsos criativos transcendentais de Inácio Ramos manifestam-se visivelmente e acentuam-se com morte da mãe.

A descoberta da solidão e da individualidade amplia positivamente sua inspiração pessoal, promove o talento musical de Inácio Ramos e o impele para a composição. Tal fato, revela ao leitor outro papel musical de Inácio Ramos, o do compositor, e uma nova posição na cultura da música.

Nesse segundo movimento, uma série de novos enigmas é materializada de forma não-dita na forma composicional. Os mistérios referem-se aos motivos do surgimento da nova vocação musical de Inácio Ramos para a composição e são perpassados pelos temas da separação familiar (morte) e da consequente alienação social:

- Enigma 1: morte do pai (músico da prestigiada “imperial capela”).
- Enigma 2: distanciamento da religião.
- Enigma 3: incompreensão e alienação social de Inácio e sua mãe.
- Enigma 4: morte da mãe (“A boa velha adoeceu e morreu”).
- Enigma 5: manifestação da competência criativa para a composição.

Os apagamentos do enunciado ocorrem no sentido de priorizar a compreensão do desenvolvimento pessoal do músico e não de sua imagem pública. O enunciador oculta

informações, por exemplo, sobre a cerimônia fúnebre do pai e detalhes da cerimônia fúnebre da mãe. O velório do pai não é nem mencionado e durante o velório da mãe apenas “meia dúzia de artistas seus colegas” são citados.

O narrador caracteriza-lhe a perda da mãe (origem) como fuga da realidade e revela uma primeira disfunção da percepção temporal de Inácio Ramos: “Quando o caixão, levado por meia dúzia de artistas seus colegas, saiu da casa, Inácio viu ir ali dentro todo o passado, e presente, e não sabia se também o futuro”.

Todavia, os impulsos negativos de Inácio para com a sociedade e com a religião são superados e resolvem-se positivamente e de forma lúdica na composição de uma “elegia”. Ocorre, então, uma primeira manifestação explícita e objetiva de uma crítica musical subjetiva empreendida pelo narrador (conhecimento musical do enunciador → ironia do narrador): “Escreveu para o violoncelo uma elegia que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal.”

O narrador, desse modo, ironiza e ressalta a atitude profundamente egocêntrica de Inácio com relação à sua primeira composição. Qualquer obra musical é por sua própria forma material também destinada aos ouvintes: “Compô-la para si; durante dois anos ninguém a ouviu nem sequer soube dela”.

Adagio cantabile (3º Movimento Temático da Narrativa): o casamento

No presente da narrativa, após a morte da mãe de Inácio Ramos, o enunciador empreende uma série de estratégias enunciativas como as supressões do casamento e da vida de solteiro de Inácio Ramos. Durante esse salto temporal indeterminado, ele não volta a tocar o violoncelo por um intenso e profundo abatimento emotivo e espiritual.

O enunciador apresenta ao leitor uma nova personagem, Carlotinha, a futura mulher de Inácio. Essa nova interação do interlocutor oferece a oportunidade de Inácio romper o silêncio e encontrar seu contraponto complementar. Pela primeira vez, o narrador cita de modo direto uma fala de um interlocutor na narrativa, que até os momentos anteriores vinha sendo enunciada por meio do discurso indireto apenas.

Isso assinala uma mudança na percepção temporal do fato narrado e indica uma aproximação do tempo presente da narrativa. O discurso direto apresenta o fato narrativo ao leitor conduzindo-o a refletir como algo era antes e poder acompanhar o como se é ou está o

fato no presente da narrativa. Desse modo, o enunciador constrói uma ilusão de presente para o leitor.

O surgimento da fala de Carlotinha também é o primeiro momento em que o narrador dá voz a uma personagem e cita seu discurso com uma breve interferência explicativa ao leitor sobre a apreciação musical da esposa e indiretamente da mãe: “— Toca um pouco de violoncelo, tinha-lhe dito a mulher duas vezes depois do consórcio; tua mãe me dizia que tocavas tão bem!”.

As apreciações e súplicas da esposa de Inácio evidenciam um aspecto positivo da vocação musical do sujeito transcendente e revelam uma proximidade entre ambos que é anterior à morte da mãe de Inácio. O músico volta a tocar o violoncelo e o narrador ressalta sua primeira comunicação artística com a esposa: “Era a primeira vez que a mulher o ouvia tocar violoncelo”.

Ao enunciar valores da apresentação musical do violoncelista, o narrador posiciona-se de modo interno e ambíguo ao discurso musical em esfera de atividade de apreciação musical. Na citação que segue, por exemplo, o narrador introduz sua apreciação do acontecimento musical por meio de uma exposição do motivo de Inácio reaver sua vocação e desenvolver sua profissão: “satisfiz o desejo de Carlotinha”.

Após tal exposição, ele enfatiza ao leitor apenas o contexto simbólico da apresentação musical “tarde fria e deliciosa”. Portanto, ele restringe o alcance teórico da compreensão musical e ressalta os efeitos estéticos da percepção artística (“mão inspirada” e “cordas gemeram”). Desse modo, a forma do discurso musical é introduzida, apreciada no horizonte da obra e sua objetividade artística é refletida e refratada pela dimensão humana: “Ao cabo de oito dias, Inácio satisfiz o desejo de Carlotinha. Era de tarde, — uma tarde fria e deliciosa. O artista travou do instrumento, empunhou o arco e as cordas gemeram ao impulso da mão inspirada.”

Inácio Ramos idealiza uma imagem de sua mulher (Carlotinha) por comparação à imagem idealizada de sua mãe. Em seu universo pessoal de valores éticos, cognitivos e estéticos, ele funde tais imagens como se assim compusesse a partitura de uma música. Durante sua apresentação musical, por exemplo, o narrador lhe caracteriza e à sua interpretação, de modo profundo e em discurso indireto livre, como um sujeito musical brasileiro bastante influenciado pelo transcendentalismo musical europeu (Romantismo): “Não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embebia-se todo em um mundo de harmonias celestiais.”

De fato, os dados objetivos referentes à interpretação musical de Inácio são omitidos (apresentação e repertório): “A execução durou vinte minutos”. Contudo, a solidária posição externa do autor, ao contrário, enfatiza a dimensão humana na refração do corpo do artista. O autor, por meio do narrador, até idealiza verbalmente uma profunda descrição objetiva do estado de espírito do músico: “Quando a última nota expirou nas cordas do violoncelo, o braço do artista tombou, não de fadiga, mas porque todo o corpo cedia ao abalo moral que a recordação e a obra lhe produziam.”

Sendo assim, em seu enunciado e diálogo com o leitor, o autor orienta sua condução temática do acontecimento musical no sentido de representar o aspecto mais humano do artista: “abalo moral”. Para o autor, nesse momento, de acordo com o trecho citado, a percepção do sujeito musical intérprete em situação de apresentação e seus esforços subjetivos empreendidos na execução musical são mais importantes para o leitor, por exemplo, do que o conhecimento teórico e técnico da linguagem musical da obra de arte ou sua objetividade artística e científica.

Nesse terceiro movimento, ocorre também um primeiro desnível na comunicação do casal, por causa de uma tensão/oposição na percepção da musicalidade. Há uma significativa falta de sintonia entre o casal na compreensão da musicalidade da peça executada por Inácio. O narrador expressa a percepção eufórica e subjetiva de Carlotinha em discurso direto: “— Oh! lindo! lindo! exclamou Carlotinha”. Enquanto a percepção de Inácio sobre a musicalidade da peça é apresentada de modo disfórico em discurso indireto e contrário à percepção de Carlotinha:

- “o trecho que acabava de executar não era lindo”;
- “severo e melancólico”;
- “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” (ASSIS, 2008).

A ausência de comoção da esposa, ou o seu sincero e súbito entusiasmo, apenas evidenciam o desconcerto da personagem e seu desnível na comunicação artística. O narrador ressalta o fato ao leitor (marca da enunciação do narrador no enunciado) mostrando que ele solidariza-se com o violoncelista.

Todavia, o narrador também descreve a reação de Inácio Ramos ante o desnível na comunicação artística como uma atitude negativa de “despeito”. Ele até aproveita para definir ao leitor o tipo de despeito e generalizar um comportamento de Inácio “— despeito de artista,

que nele dominava tudo”. Com essa atitude enunciativa, o narrador novamente deixa marcas de sua enunciação no enunciado. Sendo assim, ele aos poucos constrói uma imagem do leitor em seu enunciado por meio de estratégias da antecipação das dúvidas do destinatário de sua narrativa.

O não-dito ocupa um lugar significativo nesse terceiro movimento. Os aspectos da vida de solteiro de Inácio não são apresentados ou desenvolvidos, nem os detalhes do seu casamento. A origem de Carlotinha e sua relação com Inácio também é inicialmente ocultada, embora seja parcialmente revelada de modo bastante difuso posteriormente. Nesse movimento, o músico passa por uma misteriosa descontinuidade em sua vocação. Mas o narrador não diz os motivos de desistência do violoncelo e seu retorno súbito ao instrumento.

A vida pública e profissional de Inácio não é representada e suas atividades musicais desenvolvidas na igreja, teatro ou salão, não são compartilhadas com o leitor. Apenas as personagens conhecem o mundo público e profissional de Inácio Ramos. Esses espaços de apresentação musical também definem a identidade do sujeito musical. Mas, o autor considera, nesse momento, mais importante para o leitor geral entender o herói em seu aspecto interno, ou seja, o que ele é para o mundo e o que ele é para si. Sete são os mistérios não-ditos nessa terceira movimentação temática:

- Enigma 1: Vida de solteiro de Inácio.
- Enigma 2: Casamento de Inácio.
- Enigma 3: origem de Carlotinha.
- Enigma 4: relação de Inácio e Carlotinha antes do casamento.
- Enigma 5: desistência do violoncelo.
- Enigma 6: vida pública e profissional de Inácio (Igreja, Teatro e Salão).
- Enigma 7: retorno súbito ao violoncelo.

Andante ma non tanto (4º movimento da narrativa): a paternidade

Nesse movimento, a personagem Carlotinha é apresentada e definida pelo narrador de modo digressivo e num momento posterior ao primeiro desnível na comunicação artística do casal: primeira ruptura na comunhão conjugal. A descrição física objetiva e subjetiva de

Carlotinha (Dote: “beleza sem ideal nem poesia”), sua origem (pai) e envolvimento com Inácio (casamento) irrompem do fluxo do ato do narrador e dos eventos narrativos (digressões da narrativa: retorno ao passado indeterminado). Vejamos algumas dessas definições propostas pelo narrador:

- “dezessete anos”;
- “parecendo dezenove”;
- “mais baixa que alta”;
- “rosto amorenado”,
- “olhos negros e travessos”;
- “movimentos vivos e rápidos”;
- “voz argentina”;
- “palavra fácil e correntia”;
- “índole, mundana e jovial”;
- “filha de um negociante de pequena escala, homem que trabalhou a vida toda como um mouro para morrer pobre, porque a pouca fazenda que deixou, mal pôde chegar para satisfazer alguns empenhos. Toda a riqueza da filha era a beleza, que a tinha, ainda que sem poesia nem ideal.”;
- “Carlotinha era naturalmente faceira e amiga de brilhar; mas contentava-se com pouco, e não se mostrava exigente nem extravagante.”;
- “Carlotinha vivera de festas e passatempos; a vida conjugal exigia dela hábitos menos frívolos, e ela soube curvar-se à lei que de coração aceitara” (ASSIS, 2008).

Apenas em meio a essas digressões, as quais definem a musa de Inácio, o narrador revela como se deu o reservado e discreto casamento do sujeito musical: “Inácio, conhecera-a ainda em vida do pai, quando ela ia com este visitar sua velha mãe; mas só a amou deveras, depois que ela ficou órfã e quando a alma lhe pediu um afeto para suprir o que a morte lhe levaria. A moça aceitou com prazer a mão que Inácio lhe oferecia. Casaram-se a aprazimento dos parentes da moça e das pessoas que os conheciam a ambos” (ASSIS, 2008).

O narrador nesse quarto movimento promove uma antecipação velada (pistas) do futuro desencontro do casal. A tensão de mundos e o contraste entre o casal manifestam-se na narrativa principalmente por meio de metáforas de diferentes olhares e perspectivas: Carlotinha: “olhos negros e travessos” (“expressão fiel da alma de Carlota”) X Inácio: “olhar brando e velado”.

Numa pausa da narrativa, o narrador reflete e comenta com o leitor sobre os caminhos e o poder do amor. Para ele, o amor pode superar naturalmente os contrastes de índoles: “Demais, que há aí que verdadeiramente resista ao amor? Os dois amavam-se; por maior que fosse o contraste entre a índole de um e outro, ligava-os e imanava-os o afeto verdadeiro que os aproximara”. Para superar o vazio da perda da mãe, Inácio idealiza a imagem de Carlotinha como a de sua mãe (Mãe – Mulher): “O vácuo fora preenchido”.

O narrador, em seu diálogo com o leitor, deixa marcas da enunciação no enunciado ao indicar-lhe a percepção romântica e transcendentalista de Inácio sobre o tempo: “Apesar do episódio acima narrado, os dias, as semanas e os meses correram tecidos de ouro para o esposo artista”.

O narrador ironiza a constância de rupturas da comunicação artística musical e a falta de sintonia do casal na percepção da musicalidade do violoncelo. Para ele, o “milagre do amor” é o único motivo da “aceitação” do violoncelo:

O primeiro milagre do amor fora a aceitação por parte da moça do famoso violoncelo. Carlotinha não experimentava decerto as sensações que o violoncelo produzia no marido, e estava longe daquela paixão silenciosa e profunda que vinculava Inácio Ramos ao instrumento; mas acostumara-se a ouvi-lo, apreciava-o, e chegara a entendê-lo alguma vez (ASSIS, 2008).

O narrador reitera o aspecto doméstico e despreocupado de Carlotinha, avesso ao sentimentalismo profundo, quase simbólico, de Inácio e seu violoncelo. A esposa, de fato, não atinge um entendimento pleno e significativo da nova música: “A música entusiasmou Carlotinha, antes por vaidade satisfeita do que porque verdadeiramente a penetrasse. Carlotinha abraçou o marido com todas as forças de que podia dispor, e um beijo foi o prêmio da inspiração.”

Para o narrador, a personagem Carlotinha possui uma sensibilidade muito jovial e pouco amadurecida para apreciar a gravidade do violoncelo, sua aceitação do instrumento se dá apenas pelo costume (cultural) e não pela musicalidade. Portanto, não há um entendimento (natural) entre ambos na comunicação artística. Surge, a partir dessa ruptura na comunicação artística, um novo e profundo desejo: um filho (superação da ruptura).

Então, o intérprete retoma sua vocação para a composição e transfere de forma lúdica seus impulsos transcendentais criativos (Paternidade - Composição): “— Quando o nosso filho nascer, disse ele, eu comporei o meu segundo canto.” O ponto de desencontro do casal é uma fonte emanadora da criatividade artística de Inácio e ele gera mais uma dissonância na comunicação musical. Carlotinha censura o impulso criativo de Inácio para a composição (castração do canto – interdição de voz): “— O terceiro será quando eu morrer, não? perguntou a moça com um leve tom de despeito”.

A interlocução sugere, implicitamente, sobre a questão da vocação musical, que Carlotinha conhecia a causa de sua manifestação em Inácio. Ao mesmo tempo, ela, pelo tom de “despeito”, parece duvidar da competência criativa de Inácio. Observação (palavra bivocal): o narrador emprega a mesma palavra para caracterizar a atitude de Carlotinha e o

comportamento de Inácio em situação de desconforto diante da incompreensão de sua comunicação artística: “despeito”.

Carlotinha não alcança do mesmo modo o universo contemplativo de valores musicais do violoncelista. Embora o motivo de sua censura permaneça não-dito, Carlotinha entende no sentido negativo a inclinação do músico intérprete para a arte da composição. Inácio Ramos compreende a censura da mulher, mas mesmo assim compõe uma nova música, dedicada a Carlotinha: “recolheu-se durante algumas horas, e trouxe uma composição nova, a segunda que lhe saía da alma, dedicada à esposa”.

Para o narrador, o herói tinha poucas posses e era cauteloso em seus gastos sem, entretanto, deixar de satisfazer os desejos mais modestos da esposa: “As posses de Inácio Ramos eram poucas; ainda assim ele sabia dirigir a vida de modo que nem o necessário lhe faltava nem deixava de satisfazer algum dos desejos mais modestos da moça.” Porém, o narrador também adverte ao leitor quanto às diferenças de densidades e exigências de mundos aos quais Inácio pertencia: “A sociedade deles não era certamente dispendiosa nem vivia de ostentação; mas qualquer que seja o centro social há nele exigências a que não podem chegar todas as bolsas”.

Inácio Ramos também idealiza seu futuro a partir da possibilidade artística dos filhos (interlocução de Inácio): “— Se for menino, dizia ele à mulher, aprenderá violoncelo; se for menina, aprenderá harpa.” Inácio possui uma concepção idealizada e romântica dos instrumentos musicais da função social da música: “São os únicos instrumentos capazes traduzir as impressões mais sublimes do espírito”. O instrumento “harpa” surge como um enigmático ponto na vida musical pública de Inácio.

A ascensão social do músico é narrada ao leitor de modo a oferecer uma primeira conclusão possível da narrativa, satisfazendo assim o seu desejo por uma história comum com final feliz. O herói finaliza sua narrativa em consonância com todos os valores de seu universo existencial na obra: a) Profissão: Rabequista; b) Lazer: Violoncelo; c) Vida social: Igreja, Teatro e Salão (?); d) Vida privada: Casamento, Carlotinha, Filho; e) Realização musical: composição.

De acordo com as palavras do narrador, todos os valores fundamentais e necessários de Inácio Ramos são alcançados nesse momento de sua vida: “A felicidade de Inácio não podia ser maior; ele tinha tido o que ambicionava: vida de arte, paz e ventura doméstica, e enfim esperanças de paternidade.”

***Vivace* (5º Movimento Temático da Narrativa): os benefícios da paternidade**

Nesse breve quinto movimento, o nascimento do filho de Inácio ocorre de modo difuso e num salto temporal: da possibilidade de ter filhos ao nascimento do menino. O autor tematiza ao leitor os benefícios da paternidade importantes ao fortalecimento da vocação e disposição musical do intérprete e compositor: “Nasceu um menino. Esta nova criatura deu uma feição nova ao lar doméstico. A felicidade do artista era imensa; sentiu-se com mais força para o trabalho, e ao mesmo tempo como que se lhe apurou a inspiração.”

O músico compõe e apresenta uma nova música dedicada ao nascimento do filho: “nova produção de um talento”. Inácio Ramos supera seus bloqueios na comunicação artística com os ouvintes. O resultado da apresentação assinala um momento de completude profissional e espiritual do artista, que é sua concentração defensiva plena: “Se acertara aos seus receios não o soube ele, porque dessa vez, como das outras, não viu ninguém; viu-se e ouviu-se a si próprio, sendo cada nota um eco das harmonias santas e elevadas que a paternidade acordara nele.”

***Scherzo Diabolico* (6º Movimento da narrativa): a separação matrimonial**

Nesse último movimento, o narrador muda a orientação de sua enunciação, rompe seu contrato enunciativo inicial e promove um jogo com as expectativas de final da narrativa esperada pelo leitor que deseja o final feliz: harmonia doméstica. O autor deixa de compartilhar com alguns valores do sujeito musical romântico e posiciona-se contraposto ao seu idealismo doméstico. Ele solidariza-se, assim, com um outro tipo de leitor, o qual ironiza a concepção romântica da estrutura e funcionamento familiar idealizada pelo músico erudito.

Para efetuar essa reorientação dos fatos aos leitores, Machado expõe sua ideia de que, ao contrário do horizonte doméstico idealizado por Inácio Ramos, a beleza ideal da vida cotidiana é sempre monótona e por sua perfeição de forma não precisa ser dita. Se não houvesse problema, para o narrador, na vida ideal romântica, não haveria necessidade de se comunicar artisticamente. Por meio de uma difusa interrupção narrativa, ele deixa marcas simbólicas da enunciação (qual ocasião e qual tempo?): “A vida correria assim

monotonamente bela, e não valeria a pena escrevê-la, a não ser um incidente, ocorrido naquela mesma ocasião”.

A ruptura de contrato do narrador com o leitor ocorre por meio de uma síncope no ritmo monótono e constante de apresentação da realidade cotidiana do casal. O dispositivo gerador da reorientação narrativa e causador do “incidente” é o poder de atração sonora negativa do violoncelo. O enunciador espera que essa outra alteridade constitutiva do leitor compartilhe com ele a necessidade de complicação do enredo.

Surge, no horizonte da obra, o antagonista (anti-herói) que é um sujeito musical duplicado na figura de Amaral, um letrado apaixonado pela música alemã e poesia romântica, e Barbosa, com sua natureza também romântica e seu instrumento “machete”. O violoncelo possibilita a Inácio individualizar-se (*ethos*) e atingir uma completude enquanto artista (concentração defensiva), mas também atrai o instrumento popular machete e as palavras elogiosas de Amaral, as fontes de sua miséria pessoal. O violoncelo também revela e evidencia a sedução pelo desconhecido (*pathos*) do músico herói.

A tensão entre os espaços de apresentação musical torna-se mais evidente. Tensão/oposição espacial: Casa, Igreja, Teatro (espaços conhecidos: conforto, entendimento e simplicidade) X Rua, Salão (espaços desconhecidos: desentendimento e complexidade). O labirinto passionai do violoncelista ironicamente materializa-se, surgido da “rua” e com aspectos musicais de cultura de “salão”, na figura duplicada do sujeito transcendente musical intruso, invasivo, destronador e usurpador (duplo):

A casa em que eles moravam era baixa, ainda que assaz larga e airosa. Dois transeuntes, atraídos pelos sons do violoncelo, aproximaram-se das janelas entrefechadas, e ouviram do lado de fora cerca de metade da composição. Um deles, entusiasmado com a composição e a execução, rompeu em aplausos ruidosos quando Inácio acabou, abriu violentamente as portas da janela e curvou-se para dentro gritando. — Bravo, artista divino! A exclamação inesperada chamou a atenção dos que estavam na sala; voltaram-se todos os olhos e viram duas figuras de homem, um tranqüilo, outro alvoroçado de prazer. A porta foi aberta aos dois estranhos. O mais entusiasmado deles correu a abraçar o artista. — Oh! alma de anjo! exclamava ele. Como é que um artista destes está aqui escondido dos olhos do mundo? (ASSIS, 2008)

Nessa nova posição, o narrador também deixa marcas da enunciação quando utiliza um metatermo da narrativa: “outro personagem”. Contudo, ele continua compartilhando com os valores éticos e estéticos do violoncelista e demonstra um distanciamento de valores com relação aos estudantes desconhecidos: “O outro personagem fez igualmente cumprimentos de

louvor ao mestre do violoncelo; mas, [Reiteração de fato anterior: ‘como ficou dito, seus aplausos eram menos entusiásticos’]; e não era difícil achar a explicação da frieza na vulgaridade de expressão do rosto.”

Ao caracterizar os novos amigos de Inácio (estudantes de Direito de São Paulo), o narrador retoma a primeira tensão artificial geradora da atração de Inácio pelo desconhecido (Palavra X Música). Inácio Ramos espelha-se de modo positivo, mas equivocado, nas românticas e idealistas concepções sociais e estéticas dos entusiastas estudantes e não percebe os seus valores ideológicos negativos, opostos e subjacentes:

Estes dois personagens assim entrados na sala eram dois amigos que o acaso ali conduzira. Eram ambos estudantes de direito, em férias; o entusiasta, todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica, e era nada menos que um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna; o companheiro era apenas um espírito medíocre, avesso a todas essas cousas, não menos que ao direito que aliás forcejava por meter na cabeça. Aquele chamava-se Amaral, este Barbosa. (ASSIS, 2008)

Amaral seduz facilmente Inácio por sua palavra descompromissada e elogiosa assim como pela identificação com os valores e objetos da modernidade (Romantismo). Contudo, apenas depois de uma semana de amizade, Amaral revela a Inácio que Barbosa também é músico e toca o popular “machete”. O autor prevê a curiosidade do leitor sobre o novo instrumento e lhe adverte quanto à diferença de natureza (interrupção da narrativa por antecipação): “Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá”.

A música popular de Barbosa possui uma apresentação que falsamente rouba a cena musical (tocar com o “corpo” e não com a “alma”). Mas, desperta uma correspondência direta com os anseios mais imediatos dos ouvintes. Na apresentação dessa nova tensão do grande e do microdiálogo, o narrador caracteriza de modo irônico a apresentação de Barbosa comparado-lhe comicamente a Mozart e Weber. Tensão/Oposição: Música Erudita Profana Instrumental (Classicismo e Romantismo: “Mozart” e “Weber”) X Música Profana Popular Vocal e Instrumental (“cantiga do tempo e da rua”, “obra de ocasião”).

O narrador, como vemos na citação abaixo, posiciona-se de modo interno e ambíguo em esfera de apreciação e avaliação da interpretação do músico profano popular. Ele, assim, ironiza a interpretação musical de Barbosa ressaltando em sua apresentação aquilo que há de negativo em excesso. Para ele, ironicamente, havia mais perícia do intérprete do que os poucos limites técnicos do instrumento:

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. [ironia do narrador: marcas da enunciação no enunciado] 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, 2008)

Embora desperte rapidamente o fascínio e seduza o ouvinte (encantamento instantâneo), a música mundana de Barbosa é uma música para consumo imediato e de pouca durabilidade temporal, não reflexiva e sem profundidade expressiva: “um sucesso de outro gênero, mas perigoso”. Barbosa rapidamente ameaça a estabilidade doméstica e profissional de Inácio, conquistadas ao longo dos anos: “tão depressa Barbosa ouviu os cumprimentos de Carlotinha e Inácio, começou segunda execução, e iria a terceira, se Amaral, não interviesse, dizendo: — Agora o violoncelo”.

A cultura musical de Barbosa demonstrada em sua apresentação possui elementos de encantamento popular, como magia e sedução, misticismo e ocultismo, linguagem teatral e corpórea. Contudo, o narrador faz uma irônica intervenção ao leitor para definir a situação ambígua provocada pelos avanços musicais do outro: “Foi um sucesso”. O instrumento machete e o fascínio de sua música são definidos por Machado como uma ideia romântica viva e dialógica sempre aberta a interpretações. Essa ideia não se fecha no horizonte da obra e pode-se atribuir-lhe uma infinidade de acentos tonais: “Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado”.

Barbosa envolve a família de Inácio com seu carisma instantâneo. A magia de sua música seduz Carlotinha e as famílias vizinhas que frequentam a casa de Inácio. O músico popular rouba a cena íntima musical e o público ouvinte mais familiar do violoncelista. Sua esposa, deslumbradamente, amplia e difunde a imagem do músico popular na vizinhança elogiando-lhe a apresentação musical:

O machete de Barbosa não ficou escondido entre as quatro partes da sala de Inácio Ramos; dentro em pouco era conhecida forma dele no bairro em que morava o artista, e toda a sociedade deste ansiava por ouvi-lo. Carlotinha foi a denunciadora; ela achara infinita graça e vida naquela outra música, e não cessava de o elogiar em toda a parte. (ASSIS, 2008)

A apresentação musical do músico profano popular apela à memória e ao gosto comum na identificação com o passado, com a tradição, com o sentimento de continuidade, estabilidade e compreensão, com o conforto e com o canônico (parece divino).

A esfera de atividade de circulação musical urbana do instrumento machete é enfatizada pelo autor de modo positivo em sua percepção de que as pessoas sentiam saudades de um antigo tocador de machete. Ele refrata essa realidade musical mostrando que a apreciação urbana do instrumento já se consolidara como uma atividade social habitual, embora pouco valorizada: “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” (ASSIS, 2008).

O conto refrata uma percepção estética do longo alcance temporal da arte erudita europeia. Essa arte reverbera o contexto brasileiro de modo a evidenciar tensões nas esferas de atividades de produção, recepção e circulação musical. O novo (estética musical romântica) encanta o público habitual do teatro e dos saraus familiares. Mas, ele também parece transitório aos ouvidos não pensantes e gera uma sensação de desconforto, uma instabilidade na concepção acabada de mundo, um sentimento de descontinuidade e incompreensão (recorrência às dissonâncias → dissolução do sistema tonal).

Nesse processo de incompreensão brasileira popular das novas formas e gêneros musicais do Romantismo, quem obtém sucesso é a simplicidade do instrumento musical popular. A consagração popular equivocada destrona o violoncelista em seu próprio meio e o machete é figurativizado no discurso musical como o novo herói: “O machete foi o herói da noite”. Carlotinha contribui para tornar o machete o novo “herói” e é a principal colaboradora para o destronamento do violoncelo:

— Pois eu farei com que o ouçam, dizia a moça. Não foi difícil. Houve dali a pouco reunião em casa de uma família da vizinhança. Barbosa aceitou ao convite que lhe foi feito e lá foi com o seu instrumento. Amaral acompanhou-o. — Não te lastimes, meu divino artista; dizia ele a Inácio; e ajuda-me no sucesso do machete. (ASSIS, 2008)

Nesse movimento, a modulação tonal do microdiálogo pode ser esquematizada e compreendida a partir de sua situação comum familiar como uma tensão interna entre o conhecido e o desconhecido: Tom íntimo e elogioso → Tom irônico e indulgente (clemente).

Amaral aparentemente pactua com o sucesso de Barbosa, ironiza e questiona a pouca sociabilidade de Inácio e promove a ilusão de ascensão e prestígio do músico violoncelista junto ao apreço popular. Amaral diz o que Inácio quer ouvir de Carlotinha e de outros. Ele

dramatiza ironicamente o envolvimento dos músicos como um duelo: “Riam-se os dois, e mais do que eles se ria Barbosa, riso de triunfo e satisfação porque o sucesso não podia ser mais completo”.

O narrador enfatiza a relação contrária e polêmica estabelecida entre o músico erudito e o popular. Possíveis mudanças de tom do interlocutor com deslocamento na orientação do sentido e sua mudança de posicionamento podem ser percebidas nas palavras positivas de aclamação e louvor social usadas pelo auxiliar do anti-herói (sentido ambíguo e acentos zombeteiros): “— Magnífico!”; “— Bravo!”; “— Soberbo!”; “— Bravíssimo!”. Aos olhos do narrador, Carlotinha enaltece Barbosa como nunca fizera com seu marido em público: “— Não lhes dizia eu? é um portento.”

Apesar dos indícios duvidosos do caráter de Amaral, instaura-se na narrativa um segredo entre ele e Inácio: “Pode-se dizer que Inácio e Amaral foram os únicos alheios ao entusiasmo do machete”. Amaral incentiva e estimula Inácio a apresentar-se num concerto como solista.

O narrador interrompe sua narrativa para responder uma pergunta possível do leitor e figurativiza o machete como vilão e oponente. Para tal, ele também fala de si e idealiza no enunciado uma imagem do próprio autor da narrativa:

Que tempo duraram aqueles serões de machete? Não chegou tal notícia ao conhecimento do escritor destas linhas. O que ele sabe apenas é que o machete deve ser instrumento triste, porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais profunda. Seus companheiros nunca o tinham visto imensamente alegre; contudo a diferença entre o que tinha sido e era agora entrava pelos olhos dentro. A mudança manifestava-se até no trajar, que era desleixado, ao contrário do que sempre fora antes. Inácio tinha grandes silêncios, durante os quais era inútil falar-lhe, porque ele a nada respondia, ou respondia sem compreender. (ASSIS, 2008)

A voz musical profana popular que se contrapõe à cultura musical erudita profana europeia no grande diálogo da obra manifesta-se claramente e de modo anônimo no microdiálogo do narrador com o leitor. Ela materializa-se em esferas de atividades apreciativas e avaliativas nas quais compartilha ou ironiza a apresentação do músico popular e do erudito.

Por exemplo, no horizonte da obra, após uma apresentação, surge uma misteriosamente voz de um desconhecido que posiciona-se na esfera de atividade avaliativa e gera uma ambiguidade na apreciação do sucesso de Barbosa (ironia): “Realmente, dizia um crítico do lugar, assim nem o Fagundes ...”.

Essa ruptura na fala do interlocutor indefinido, efetuada pelo narrador, demonstra ao leitor como a memória histórica popular pode atuar como sensor de relevância da interpretação e da musicalidade do machete. Para explicar o surgimento inesperado e misterioso de um sensor popular, o narrador compartilha informações com o leitor e ainda complementa a fala do interlocutor indefinido: “Fagundes era o (atual) subdelegado”; “cuja função elevada não lhe permitiram cultivar a arte”.

Pela primeira vez, materializa-se uma percepção de um vizinho de Inácio (incompreensão social). O vizinho (um desconhecido) equivocadamente acha que a causa da alienação e do enlouquecimento de Inácio é a arte do violoncelo. Essa é outra materialização da voz musical popular e sua avaliação social que se opõe a cultura musical de Inácio: “— O violoncelo há de levá-lo ao hospício, dizia um vizinho compadecido e filósofo”.

A relação de Inácio Ramos com Amaral possui um segredo que permanece não revelado, mas evidencia-se claramente na solidariedade da dor compartilhada pela traição e abandono familiar de Carlotinha. A esposa do violoncelista simplesmente foge com o tocador de machete deixando-lhe sozinho com o filho para criar.

Todos esses acontecimentos narrativos são gerados pela tensão e dissonância no diálogo arquitetônico inacabado das vozes sacras e profanas da grande cultura musical. Essa tensão reverbera o diálogo da micro-cultura musical representada na forma composicional do conto de modo a evidenciar os aspectos negativos da polêmica contraposição de vozes musicais populares brasileiras e eruditas europeias.

No microdiálogo do narrador com o leitor, o resultado negativo mais sensível do embate de vozes que enunciam valores musicais sacros e profanos do Barroco, do Classicismo, do Romantismo e da cultura popular urbana, conclui-se no afastamento pleno do violoncelista do universo musical profano popular, assim como na total alienação social e na trágica loucura.

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, enfatizamos a produtividade da metodologia dialógica de abordagem do discurso musical nos contos propostos. A relação de Machado de Assis com a música, como vimos, é abordada por estudiosos, críticos e especialistas, por meio de diferentes perspectivas teóricas, com objetivos e finalidades diversas.

Nossa proposta de pesquisa consistiu em entender a produtividade da noção de “polifonia” desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin na análise dialógica do “som significativo” representado no discurso musical de Machado de Assis. Examinamos como ocorre a interação do sistema de linguagem musical com o sistema de linguagem verbal e analisamos a dinâmica da percepção dos alcances estético, teórico, sócio-histórico e musicológico, especialmente na literatura.

A tese da “polifonia” desenvolvida por Bakhtin é uma noção teórica que possui uma ambiguidade constitutiva. Ela pode referir-se tanto à matéria, forma e conteúdo do acontecimento musical realizado na linguagem musical quanto na linguagem verbal, pictórica e sincrética. Essa produtividade teórica permite a abordagem e análise individual dos dois sistemas de linguagem propostos (musical e verbal) e suas interações possíveis a partir de um mesmo suporte metodológico: a dialogia.

Na análise dialógica, a organização e o funcionamento do discurso musical em suas diversas esferas de atividades possuem uma estruturação contínua que pode ser percebida na linguagem verbal pela tensão/oposição mínima entre o dito e o não-dito e na linguagem musical pela oposição entre o som e o silêncio. Nos dois casos, apesar de possuir valores diferentes em situações determinadas de produção, circulação e recepção de sentido, a duração é uma continuidade de ambos os elementos.

O som manifesta-se com a possibilidade de variação de valores positivos de duração, altura, timbre e intensidade, enquanto o silêncio manifesta-se apenas como uma variação de valores negativos de duração. Todavia, as noções de “som” e “silêncio” também recebem diferentes tratamentos e revestimentos de sentidos por diferentes teóricos, inclusive da musicologia, estudiosos das relações entre a música e a literatura e escritores de obras artísticas.

Em nossas análises das formas verbais de representação estética do discurso musical, levamos em consideração o gênero (composição, temática e estilo) de produção do sentido, as relações do sujeito (em seu tempo e espaço) com a linguagem no diálogo com a música (o

dito e o não-dito). Com relação ao discurso musical produzido por Machado nos contos, examinamos como ocorre a interação do sistema de linguagem musical com o sistema de linguagem verbal (literatura).

Sendo assim, analisamos como Machado concebe, reflete, refrata o “som significativo” e a cultura da música em sua obra. Os temas do discurso musical machadiano geralmente são marcados pela restrição espacial em suas funções acústicas sociais e são percebidos no texto refratados pela dimensão humana do olhar artístico. O discurso de Machado sobre a música nos contos apresenta uma redução dos alcances teóricos e filosóficos, por exemplo, da linguagem musical.

O estudo do dialogismo e da polifonia discursiva no conto contribuem para o resgate memorialista de contradições históricas na consolidação do discurso musical e materialização da cultura, da subjetividade, da imagem e da identidade do músico na época de transição do Império para a República. Na função de mediar e ser elo entre tradição e modernidade, o discurso musical passa por um processo de figurativização que o apresenta como uma imagem romântica mais humanizada.

Na primeira seção desta dissertação, apresentamos nossas reflexões sobre a relação de Bakhtin com a música, o seu pensamento musical e sua importância para a constituição teórica da metodologia dialógica de análise do enunciado. Procuramos compreender como o teórico fundamenta sua tese da “polifonia” e qual é sua produtividade nos estudos das interações entre a linguagem verbal e a musical. Para tanto, refletimos e analisamos as ideias do Círculo de Bakhtin sobre dialogismo, discurso direto, indireto e indireto livre, polifonia, modulação tonal e sinfonismo dialógico.

Na segunda seção, expomos e comentamos a estrutura, organização e funcionamento do material, da forma e do conteúdo do “som significativo”. Buscamos compreender as formas de representações verbais do discurso musical a partir de continuidades e descontinuidades do pensamento musical nas relações do sujeito com os elementos de linguagem e gênero (composição, temática e estilo). Como vimos, a relação do sujeito com a linguagem musical não é considerada igualmente pelos teóricos. No entanto, diferentes estudiosos, compositores e teóricos, definiram o material elementar da música como o som por oposição ao silêncio, mas as noções desses elementos do material são concebidas de diferentes modos.

Na terceira seção, exploramos como o discurso musical machadiano foi percebido e tratado em perspectiva literária historiográfica e musicológica. A partir da análise dialógica,

discorreremos sobre como o sujeito, o tempo e o espaço aparecem refletidos, refratados e acomodados no diálogo da literatura com a música.

Para tanto, examinamos como os temas do discurso musical machadiano no gênero conto são modulados em histórias curtas restringidas à perspectiva intimista e privada e como eles são representados e figurativizados em esferas de atividades da cultura musical brasileira de composição, instrumentação, interpretação, avaliação, apreciação e circulação. Por fim, analisamos a posição do sujeito autor na enunciação do discurso musical

O sujeito enunciador muitas vezes distancia-se para descrever, comentar e apreciar a cultura musical. De modo que, posiciona-se como um narrador onisciente que aprecia, avalia e julga as diferentes apresentações e representações do sujeito musical. Essa posição predominante do narrador é externa aos domínios ideológicos e às esferas de atividades da linguagem da música.

Todavia, algumas vezes, sua posição em diversas esferas de atividades musicais de avaliação e apreciação também é interna ou ambígua. Por isso, examinamos como é a sua movimentação temática e o seu posicionamento dialógico externo, interno e/ou ambíguo, a modulação tonal de seus temas no discurso musical (“vocação” e “paráfrase musical”, por exemplo), sua perspectiva enunciativa e sua profundidade de alcance estético, teórico, sócio-histórico e musicológico.

O posicionamento enunciativo de Machado é, na maior parte das vezes, externo ao discurso musical nos diversos contos analisados pela abordagem dialógica. Contudo, entendemos essa movimentação interna e/ou externa, sua aproximação e seu distanciamento da cultura musical, como um ato positivo, um apoio e estímulo de reflexão junto aos leitores.

Algumas vezes também ocorre uma reorientação do enunciado em função de sua solidariedade aos leitores da literatura mais especializada sobre a música e da linguagem musical. São, também, leitores curiosos e ávidos pela volúpia sedutora e apaixonante das notícias nacionais, internacionais, pessoais e íntimas das celebridades artísticas do mundo moderno da música erudita europeia e da música popular folclórica no Brasil.

A posição dialógica do autor do discurso musical possibilita-lhe enunciar os valores da grande cultura musical sem manifestar-se no horizonte da obra como uma convicção musical, ou ponto de vista, a favor ou contra nenhuma ideologia ou estética musical. Sua movimentação temática no microdiálogo com o leitor não objetifica de modo monológico nenhuma representação do “som significativo” nas obras. O autor modula os temas do seu pensamento musical em diferentes tonalidades, como vimos na análise do tema da vocação e desenvolvimento do músico.

No microdiálogo do narrador com o leitor, os sujeitos, o tempo e espaço dos diálogos da literatura com a música (e também da música consigo própria) são refletidos e refratados pela dimensão humana da perspectiva artística. Os temas do discurso musical nos contos possuem marcas de restrição espacial acústica e suas representações são mais restringidas às esferas particulares de atividades da cultura musical. No discurso literário de Machado sobre a música, a interação da linguagem verbal e musical é representada significativamente.

Por todas essas reflexões e resultados de análises apresentados nas três seções que compõem esta dissertação, a partir da análise dialógica das formas verbais de representação do pensamento musical de Machado de Assis nos contos selecionados, concluímos que a posição do autor é predominantemente dialógica na enunciação do discurso musical. De fato, nos contos, ele quase não se posiciona a favor ou contra nenhuma ideologia (sacra ou profana) ou estética musical (barroco, classicismo, romantismo ou música popular brasileira).

A posição dialógica do autor proporciona-nos a apreciação de um pequeno e singular universo contemplativo de valores musicais gerais com possíveis modelos paradigmáticos do processo de formação do sujeito musical em contexto social brasileiro. Consideramos altamente produtiva a noção teórica de “polifonia” de Bakhtin no estudo da criação e representação do “som significativo” do pensamento musical de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980a.

ANDRADE, M. de. Música Instrumental. In: _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980b.

ANDRADE, M. de. Classicismo. In: _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980c.

ANDRADE, M. de. Romantismo. In: _____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980d.

ASSIS, M. de. *O alienista e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1988.

_____. *Obra completa*. [S.I.]: Ministério da Educação, 2008. Disponível em: <HTTP: www.dominiopublico.com.br>. Acesso em: 12/12/2009.

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 1º ed brasileira, trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1981.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. *Questões de Literatura e Estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 2ª Ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M.M.; MEDVEDEV, P.N. *The Formal Method in Literary Scholarship – A critical introduction to sociological poetics*. Translated by Albert J. Wehrle. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

BARRAUD, H. A linguagem polifônica do Ocidente. Suas Escalas. Descrição sumária do sistema tonal. In: _____. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. Perspectiva, 1997a. p. 15-30

_____. Arnold Schonberg antes e depois da formulação do sistema dodecafônico. In: _____. *Para Compreender as Músicas de Hoje*. Perspectiva, 1997b. p. 79-95

BARROS, D. L. P. de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: _____. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, R. O corpo da música. In: _____. *O óbvio e o obtuso – Ensaios Críticos III*. Trad. De Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990a.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Coleção Signos, 1990b.

_____. Os cinco códigos. In: _____. *S/Z - Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992c.

_____. A tessitura das vozes. In: _____. *S/Z - Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992d.

_____. A partitura. In: _____. *S/Z - Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992e.

BENVENISTE, É.. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

_____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Dialogismo e polifonia em Esaú e Jacó. In: FARACO, TEZZA; CASTRO (Org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

BRANDIST; SHEPHERD; TIHANOV (Orgs.). *The Bakhtin Circle – In the master's Absence*. Manchester University Press, 2004a.

BRANDIST, C. (et al.). The Bakhtin Circle. In: _____. *Bakhtinian Perspectives on Language and Culture – Meaning in Language, Art and New Media*. Palgrave Macmillan, 2004b.

CAMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de Lingüística e Gramática*. Petrópolis: Vozes, 1992.

Cambridge Advanced Learner's Dictionary (2nd Edition – Version 2.0). London: Cambridge University Press, 2005.

CARPEAUX, O. M. *O Livro de Ouro da História da Música - Da idade média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CHARAUDEAU, P., MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

CHOPIN, K. *The Awakening*. New York: Dover Publications, 1993.

_____. *O despertar*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CLARK, K., HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998a.

_____. O marxismo e a filosofia da linguagem. In: _____. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998b.

_____. O discurso na vida e na arte. In: _____. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998c.

_____. A poética de Dostoiévski. In: _____. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998d.

COSTA, P. P. da S. *Machado de Assis*. São Paulo: Três, 2001.

DORE, J. The Emergence of Language from Dialogue. In: MANDELKER (Org.). *Bakhtin in Contexts – Across the Disciplines* Illinois: Northwestern University Press, 1995.

DUBOIS, J. (Et al.). *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

FAIRCLOUGH, P. Sollertinskii and dialogical symphonism. In: BRANDIST; SHEPHERD; TIHANOV (Orgs.). *The Bakhtin Circle – In the master's Absence*. Manchester University Press, 2004.

FARACO, C. A. Autor e Autoria. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FERREIRA, A.B. de O. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Polifonia discursiva e textual. In: BARROS; FIORIN (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

GIOCONDI, M. *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*. Firenzes: Editoriale Paradigma, 1988.

GLEDSON, J. Os contos de Machado de Assis: O Machete e o Violoncelo. In: _____. *Contos: uma antologia*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V.I.

GOUVEIA, A; MELO, A. C. de. *Machado de Assis Literatura, Música e Barbárie*. Ideia, 2006.

GREGOLIN, M. do R. Bakhtin, Foucault e Pêcheux. In: BRAIT, B. (org.) *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

GRILLO. S. V. de C. Esfera e campo. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski Artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HARNONCOURT, N. *Instrumentarium e Discurso Musical*. In: _____. *O discurso dos sons – Caminhos para uma nova compreensão musical*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HOLANDA, A. B. de. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

JOURDAIN, R. *Música, Cérebro e êxtase. Como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KÁROLYI, Ottó. *Introdução à música*. Publicações Europa-América (Coleção Saber), S/d.

LOPES, E. A contribuição de Bakhtin. In: _____. *A identidade e a Diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Editora da USP, 1997.

MANDELKER, A. Logosphere and Semiosphere: Bakhtin, Russian Organicism, and the Semiotics of Culture. In: MANDELKER, A. (Org.) *Bakhtin in Contexts – Across the Disciplines*. Illinois: Northwestern University Press, 1995.

MARCHEZAN, R.M.F.C. Diálogo. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARX, C.; ENGELS, F. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global, 1986.

MELO, A. C. de. O conflito machadiano em “O Machete”. In: _____. *Machado de Assis Literatura, Música e Barbárie*. João Pessoa: Ideia, 2006.

MIGNONE, F. *Música*. Rio de Janeiro: Biblioteca Educação é Cultura: MEC/FEMANE/ Bloch, 1980a.

_____. O período de D. João VI. In: _____. *Música*. Rio de Janeiro: Biblioteca Educação é Cultura: MEC/FEMANE/ Bloch, 1980b.

_____. O romantismo. In: _____. *Música*. Rio de Janeiro: Biblioteca Educação é Cultura: MEC/FEMANE/ Bloch, 1980c.

MILA, M. Il concerto strumentale e la musica violinistica. In: _____. *Breve storia della musica*. Italia: Torino: Giulio Einaudi editore, 1993a.

_____. Haydn e Mozart. In: _____. *Breve storia della musica*. Italia: Torino: Giulio Einaudi editore, 1993b.

_____. Il romantismo: 3. Weber e l'opera tedesca. In: _____. *Breve storia della musica*. Italia: Torino: Giulio Einaudi editore, 1993c.

NIETZSCHE, F. W. Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um Psicólogo. In: _____. *O caso Wagner*. Trad. Antonio Carlos Braga e Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007.

NIKOLAEV, N. Lev Pumpianskii and the Nevel School of philosophy. In: BRANDIST; SHEPHERD; TIHANOV (Orgs.). *The Bakhtin Circle – In the master's Absence*. Manchester University Press, 2004.

OLIVEIRA, S. R. de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ORLANDI, E. P. A fala de muitos gumes (as formas do silêncio). In: _____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 2006.

POUND, E. *ABC da Literatura*. (Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes). 3ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROREM, N. *Música e Gente*. Editora Cultrix: São Paulo, 1970.

ROUANET, S. P. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAUSSURE, F. de. *Curso de lingüística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.

SCHAFER, R. M. Limpeza de Ouvido. In: _____. *O ouvido Pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SHAKESPEARE, W. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Batriz Viégas-faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SIQUEIRA, B. *Ficção e Música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980a.

_____. Folclore versus cultura. In: _____. *Ficção e Música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980b.

_____. O cantor de Modinhas. In: _____. *Ficção e Música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980c.

_____. Impressões de Machado de Assis. In: _____. *Ficção e Música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980d.

SOPENA, F. *Música e Literatura*. São Paulo: Nerman, 1989.

STRAVINSKY, I. *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

SUHAMY, J. *Guia da ópera*. Trad. Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TINHORÃO, J. R. Machado de Assis e o romance burguês. In: _____. *A música Popular no Romance Brasileiro (Século XVIII-Século XIX)*. São Paulo: Editora 34, V. I, 2000, p. 153-168.

_____. *A música Popular no Romance Brasileiro (Século XX)*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, V. II, 1992.

VASILEV, N. L. A história da questão sobre a autoria dos “textos disputados” em estudos russos sobre Bakhtin (M.M. Bakhtin e seus co-autores). In: FARACO, TEZZA; CASTRO (Org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

VENTURA, R. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZAMPRONHA, E. S. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

WEHRS, C. *Meio Século de Vida Musical no Rio de Janeiro 1889-1939*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.

WISNIK, J. M. Som, ruído e silêncio. In: _____. *O som e o Sentido*. Companhia das Letras, 1999.

_____. Machado Maxixe: O caso Pestana. In: _____. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Sites:

www.dominiopublico.com.br

www.mariayudina.com

Apêndice A:

Nas páginas seguintes deste apêndice, disponibilizamos para consulta geral uma pequena amostra de nossos quadros materiais de trabalho utilizados inicialmente na análise do discurso musical de Machado de Assis, a qual constitui nosso *corpus* essencial de pesquisa.

De modo que, apenas para efeito de reconhecimento material, formal e semântico, identificamos e agrupamos as ideias de Machado sobre a música e a paisagem sonora em tabelas com colunas de enunciados nos quais o pensamento musical do autor surge figurativizado significativamente na tônica do discurso.

Por meio desses quadros, é possível, por exemplo, examinar e estimar com maior precisão a composição e a complexidade das formas verbais do discurso musical representado. Como estudamos nesta dissertação, o discurso musical de Machado é apreendido claramente a partir de suas esferas de atividades musicais de composição, instrumentação, interpretação, avaliação, apreciação e circulação.

No primeiro quadro, expomos de modo geral as presenças e ausências materiais e formais de esferas de atividades musicais representadas em todos os contos selecionados para análise. Os quadros seguintes contêm um plano esquemático, detalhado e individual das representações e materialidades formais do discurso musical de alguns contos.

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
A Pianista	–	+	+	+	+	+
Trio em Lá Menor	–	–	+	+	+	–
Um Homem Célebre	+	+	+	+	+	+
O Machete	+	+	+	+	+	+
Cantiga de Esponsais	+	–	+	+	+	+
Ideias do Canário	–	–	–	+	+	–
Marcha Fúnebre	–	–	–	–	–	+

Quadros individuais:

O Machete 1)	- “ <u>primeira composição musical</u> . Escreveu para o violoncelo uma <u>elegia</u> que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal.”	- “aprendeu melhor a música do que a língua, e aos quinze anos sabia mais dos bemóis que dos verbos” (narrador)	- “O que ele <u>tocou</u> não era <u>Weber</u> nem <u>Mozart</u> ”	- “O primeiro <u>milagre do amor</u> fora a <u>aceitação</u> por parte da <u>moça</u> do famoso violoncelo. <u>Carlotinha</u> não experimentava decerto as <u>sensações que o violoncelo produzia</u> no marido, e estava longe daquela <u>paixão silenciosa e profunda que vinculava Inácio Ramos ao instrumento</u> ; mas acostumara-se a ouvi-lo, apreciava-o, e <u>chegara a entendê-lo alguma vez</u> .”	Era um <u>pobre artista</u> cujo <u>único mérito</u> estava na <u>voz de tenor e na arte com que executava a música sacra</u> .”	- “ <u>Vivia de algumas lições</u> que dava e de alguns <u>meios que lhe advinham das circunstâncias</u> , tocando ora num <u>teatro</u> , ora num <u>salão</u> , ora numa <u>igreja</u> . Restavam-lhe algumas horas, que ele empregava ao <u>estudo do violoncelo</u> .”
2)	- “— Quando o nosso filho nasceu, disse ele, eu comporei o meu <u>segundo canto</u> .”	- “Seu pai, músico da imperial capela, ensinou-lhe os primeiros rudimentos da sua arte, de envolta com os da gramática de que pouco sabia.	- “Nas horas de lazer, tratava Inácio do querido instrumento e fazia vibrar todas as cordas do coração, derramando as suas harmonias interiores, e fazendo chorar a boa velha de melancolia e gosto, que ambos estes sentimentos lhe inspirava a música do filho”.	- “— Toca um pouco de violoncelo, tinha-lhe dito a mulher duas vezes depois do consórcio; <u>tua mãe me dizia que tocavas tão bem!</u> ” (Carlotinha)	- “— Se for <u>menino</u> , dizia ele à mulher, <u>aprenderá violoncelo</u> ; se for <u>menina</u> , <u>aprenderá harpa</u> . São os únicos instrumentos capazes de traduzir as impressões mais sublimes do espírito.”	- “Um dia veio ao Rio de Janeiro um <u>velho alemão</u> , que <u>arrebatoou o público tocando violoncelo</u> .”

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
3)	- “A <u>prometida</u> <u>composição</u> ao nascimento do filho foi realizada e executada, não já entre ele e a mulher, mas em presença de algumas pessoas de amizade.”	- “Aproveitando a passagem do artista germânico, <u>Inácio recebeu dele algumas lições</u> ”.	- “Amaral pediu a Inácio Ramos para lá voltar mais vezes. Voltou; o <u>artista de coração</u> gastava o tempo a ouvir o de profissão <u>fazer falar as cordas do instrumento.</u> ”	-“— Bravo, <u>artista divino!</u> ” (Amaral)	- “Realmente, dizia um crítico do lugar, assim nem o Fagundes ...”	- “As famílias do lugar tinham ainda saudades de um célebre machete que ali tocara anos antes”
4)	- “recolheu-se durante algumas horas, e trouxe uma <u>composição</u> nova, a segunda que lhe saía da <u>alma</u> , dedicada à esposa.”	- “A <u>rabeca</u> foi o primeiro instrumento escolhido por ele, como <u>o que melhor podia corresponder às sensações de sua alma</u> . Não o satisfazia, entretanto, e ele <u>sonhava</u> alguma <u>cousa melhor</u> .”	- “A <u>rabeca</u> foi o primeiro instrumento escolhido por ele, como <u>o que melhor podia corresponder às sensações de sua alma</u> . Não o satisfazia, entretanto, e ele <u>sonhava</u> alguma <u>cousa melhor</u> .”	- “— Oh! <u>alma de anjo!</u> exclamava ele. Como é que um artista destes está aqui <u>escondido dos olhos do mundo?</u> ” (Amaral)	- “A perícia era, na verdade grande; o <u>instrumento</u> é que era <u>pequeno</u> .”	- “O <u>machete</u> de Barbosa não ficou escondido entre as quatro partes da sala de Inácio Ramos; dentro em pouco era <u>conhecida forma</u> dele no bairro em que morava o artista e <u>toda a sociedade deste ansiava por ouvi-lo</u> .”
5)	— Talvez, respondeu Inácio; penso em fazer uma coisa inteiramente nova; um <u>concerto para violoncelo e machete</u> .”	- “A rabeca, que ele ainda amava como o primeiro <u>veículo de seus sentimentos de artista</u> , não lhe inspirava mais o entusiasmo antigo. Passara a ser um <u>simples meio de vida</u> ; não a tocava com a alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu <u>ofício</u> .”	-“Ao cabo de oito dias, Inácio satisfez o desejo de Carlotinha. Era de tarde, — uma tarde fria e deliciosa. O artista travou do instrumento, empunhou o arco e as cordas gereram ao impulso da mão inspirada. Não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embebia-se todo em um mundo de harmonias celestiais. A execução durou vinte minutos. Quando a última nota expirou nas cordas do violoncelo, o braço do artista tombou, não de fadiga, mas porque todo o corpo cedia ao abalo moral que a recordação e a obra lhe produziam.” (Narrador)	- “O outro personagem fez igualmente cumprimentos de louvor ao <u>mestre do violoncelo</u> ” (Narrador)		- “Aquele 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.”
6)	- “A noite do enterro foi pouca para o repouso que o corpo lhe pedia depois do profundo abalo; a seguinte porém foi a data da sua primeira composição musical.” (Narrador)	- “Tocava a rabeca para os <u>outros</u> ”.	- “Se acertara aos seus <u>receios</u> não o soube ele, porque <u>nessa vez, como das outras, não viu ninguém; viu-se e ouviu-se a si próprio</u> , sendo <u>cada nota um eco das harmonias santas e elevadas</u> que a <u>paternidade</u> acordara nele.”	- “Que tempo duraram aqueles serões de machete? Não chegou tal notícia ao conhecimento do escritor destas linhas. O que ele <u>sabe apenas é que o machete deve ser instrumento triste</u> , porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais <u>profunda</u> . (...)” (narrador)		
7)	- “Compô-la para si; durante dois anos ninguém a ouviu nem sequer soube dela.” (Narrador)	- “O <u>violoncelo</u> sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas <u>aspirações íntimas</u> , os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo.” (narrador)	- “Na sala do concerto, que era nos fundos, olhou ele Inácio Ramos, de pé, com o <u>violoncelo</u> nas mãos preparando-se para tocar. Ao pé dele brincava um menino de alguns meses. Amaral parou sem compreender nada. Inácio não o viu entrar; <u>empunhara o arco e tocou, — tocou como nunca, — uma elegia plangente, que o</u>	- “— Oh! nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; <u>machete é melhor</u> . (...)” (Inácio Ramos)		

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
			<u>estudante ouviu com lágrimas nos olhos. A criança, dominada ao que parece pela música, olhava quieta para o instrumento. Durou a cena cerca de vinte minutos. Quando a música acabou, Amaral correu a Inácio.</u>			
8)		- “o violoncelo para si, quando muito para sua <u>velha mãe.</u> ” (narrador)		- “Inácio foi ouvi-lo. Seu entusiasmo foi imenso; não somente a alma do artista comunicava com a sua como lhe dera a <i>chave do segredo</i> [grifo nosso] que ele procurara.”		
9)				- “Havia no <u>violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos.</u> ” (Narrador)		
10)				- “ <u>Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado.</u> ”		
11)				- “As <u>famílias do lugar</u> tinham ainda saudades de um célebre machete que ali tocara anos antes” - “O <u>machete</u> de Barbosa não ficou escondido entre as quatro partes da sala de Inácio Ramos; dentro em pouco era <u>conhecida forma</u> dele no <u>bairro</u> em que morava o artista e <u>toda a sociedade deste ansiava por ouvi-lo.</u> ”		
Trio em lá menor 1)			“Maria Regina conversou alegremente com eles, e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco. No fim discutiram música. Miranda disse cousas pertinentes acerca da música moderna e antiga; a avó tinha a religião de Bellini e da Norma, e falou das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras. A neta ia com as opiniões do Miranda; Maciel concordou polidamente	A avó, prevendo a sonata, aparelhou a alma para alguns cochilos.	— É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...	

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
			com todos.			
2)			Maria Regina, à força de recompor a noite, viu ali dous homens ao pé dela, ouviu-os, e conversou com eles durante uma porção de minutos, trinta ou quarenta, ao som da mesma sonata tocada por ela: lá, lá, lá...	e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro.		
3)			A sonata veio, no meio de uma conversação que Maria Regina achou deleitosa, e não veio senão porque ele lhe pediu que tocasse; ele ficaria de bom grado a ouvi-la.			
4)			Maria Regina notou a graduação, e tocava sem olhar para ele; difícil cousa, porque, se ele falava, as palavras entravam-lhe tanto pela alma, que a moça insensivelmente levantava os olhos, e dava logo com um velho ruim			
Cantiga de Esponsais 1)	O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, <u>alguns papéis de música; nenhuma dele...</u>	Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar do costume. A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um <u>cravo</u> , onde o mestre Romão <u>tocava</u> algumas vezes, <u>estudando</u> .	Limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que <u>rege a orquestra</u> , com alma e devoção	Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas <u>boas festas antigas</u> , que eram todo o recreio público e toda a <u>arte musical</u> . Sabem o que é uma <u>missa cantada</u> ; <u>podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos</u> .	Um dia de manhã, cinco depois da festa, o <u>médico achou-o realmente mal</u> ; e foi isso o que ele lhe viu na fisionomia por trás das <u>palavras enganadoras</u> : — Isto não é nada; <u>é preciso não pensar em músicas...</u>	Imagine a leitora que está em 1813, na <u>igreja do Carmo</u> , ouvindo uma daquelas <u>boas festas antigas</u> , que eram todo o <u>recreio público</u> e toda a <u>arte musical</u> .
2)	Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande <u>compositor</u> . Parece que há duas sortes de <u>vocação</u> , as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um <u>modo de comunicação</u> com os homens. Romão era destas. Tinha a <u>vocação íntima da música</u> ; <u>trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de</u>		Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à <u>frente da orquestra</u> ; então <u>a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre</u> ; o olhar <u>acendia-se</u> , o <u>riso iluminava-se</u> : era outro. <u>Não que a missa fosse dele</u> ; esta, por exemplo, <u>que ele rege agora no Carmo é de José Maurício</u> ; mas ele <u>rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua</u> .	Não falo sequer da <u>orquestra</u> , que é <u>excelente</u> ; limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse <u>velho que rege a orquestra</u> , <u>com alma e devoção</u> .	Desesperado, pegou 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 <u>lá</u> trazia após si uma linda <u>frase musical</u> , justamente a <u>que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca</u> . O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a	É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. <u>Mestre Romão é o nome familiar</u> ; e <u>dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo</u> . "Quem rege a missa é mestre Romão" — equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: "Entra em cena o ator João Caetano"; — ou então: "O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias." <u>Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa!</u>

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	<u>harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel.</u> Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; <u>mas a verdade é esta: — a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem idéia nem harmonia.</u> Nos últimos tempos <u>tinha até vergonha da vizinhança,</u> e não tentava mais nada. E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos				cabeça, e à noite expirou.	
3)	E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um <u>canto esponsalício,</u> 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, <u>mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração.</u> Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a <u>inspiração não pôde sair.</u> Como um pássaro que acaba de ser preso, e <u>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.</u> Algumas notas <u>chegaram a ligar-se;</u> ele <u>escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais.</u> Teimou no dia			Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. "Quem rege a missa é mestre Romão" — equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: "Entra em cena o ator João Caetano"; — ou então: "O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias." Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado?		

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
--------	------------	----------------	---------------	------------	-----------	------------

	<u>seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta.</u>			Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício; mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua.		
4)	Em músicas! Justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o <u>canto esponsalício</u> começado. <u>Releu</u> essas <u>notas arrancadas a custo e não concluídas</u> . E então <u>teve uma idéia singular: — rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra. — Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...</u>			<u>Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado.</u>		
5)	O princípio do <u>canto</u> rematava em um certo <u>lá; este lá, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita</u> . Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza.					
6)	— Aqueles chegam, disse ele, eu saio. <u>Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...</u> Sentou-se ao cravo; <u>reproduziu as notas</u>					

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	e chegou ao <u>lá...</u> — <u>Lá, lá, lá...</u> Nada, não passava <u>adiante</u>. E <u>contudo</u>, ele sabia <u>música como gente</u>. — <u>Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...</u>					
7)	Impossível! <u>nenhuma inspiração</u>. Não exigia uma <u>peça profundamente original</u>, mas <u>enfim alguma coisa</u>, que <u>não fosse</u> de outro e se <u>ligasse ao pensamento começado</u>. <u>Voltava ao princípio</u>, repetia as <u>notas</u>, <u>buscava reaver um retalho da sensação extinta</u>, <u>lembrava-se da mulher</u>, dos <u>primeiros tempos</u>. Para <u>completar a ilusão</u>, <u>deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos</u>. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo. Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo; mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam. — <u>Lá... lá... lá...</u>					
Um Homem Célebre 1)	<u>Compusera alguns motetes</u> o padre, era doudo por <u>música, sacra ou profana</u>, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.	Um só era a óleo, o de <u>um padre</u>, que <u>o educara</u>, que <u>lhe ensinara latim e música</u>, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I.	Com que alma e diligência arranjou ali umas <u>danças</u>, logo depois do jantar, pedindo ao Pestana que tocasse uma <u>quadrilha</u>! Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano.	Finda a <u>quadrilha</u>, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular. — Diga, minha senhora. — É que nos toque agora aquela sua <u>polca Não Bula Comigo, Nhonhô</u>.	Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo.	Vinha do <u>piano</u>, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar. Não era baile; apenas um <u>sarau íntimo</u>, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido <u>jantar</u> com a <u>viúva Camargo</u>, <u>Rua do Areal</u>, naquele dia dos anos dela, <u>cinco de novembro de 1875...</u>
2)	Às vezes, como que ia surgir das <u>profundezas do inconsciente</u> uma aurora de <u>idéia</u>: ele corria ao piano para aventá-la inteira, <u>traduzi-la, em sons</u>, mas era em vão: a <u>idéia</u> esvaía-se. Outras vezes, <u>sentado, ao piano</u>, <u>deixava os dedos</u>	<u>Pestana esquecera as discípulas</u>, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede.	O <u>piano</u> era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma <u>sonata de Beethoven</u>.	Ouvidos os <u>primeiros compassos</u>, derramou-se pela sala uma <u>alegria nova</u>, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a <u>polca da moda</u>.	Sinhazinha Mota estava longe de supor que aquele Pestana que ela vira à mesa de <u>jantar</u> e depois ao piano, metido numa sobrecasaca cor de rapé, cabelo negro, longo e cacheado, olhos cuidadosos, queixo rapado, era o	Da moda, tinha sido publicada vinte dias antes, e já <u>não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida</u>. Ia chegando à <u>consagração do assobio</u> e <u>da cantarola noturna</u>.

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart: mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça: mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.				mesmo Pestana compositor; foi uma amiga que lho disse quando o viu vir do piano, acabada a polca. Daí a pergunta admirativa. Vimos que ele respondeu aborrecido e vexado. <u>Nem assim as duas moças lhe pouparam finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir; ele recebeu-as cada vez mais enfadado, até que, alegando dor de cabeça, pediu licença para sair. Nem elas, nem a dona da casa, ninguém logrou retê-lo.</u> Ofereceram-lhe remédios caseiros, algum repouso, não aceitou nada, teimou em sair e saiu.	
3)		<u>Poucas lições tinha,</u> vendera a casa para saldar dívidas, e as necessidades iam comendo o resto, que era assaz escasso. Aceitou o contrato.	Olhou para o retrato de Beethoven, e <u>começou a executar a sonata, sem saber de si, desvairado ou absorto, mas com grande perfeição.</u> 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	Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a <u>peça de Chopin. A idéia, o motivo eram os mesmos: Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições.</u>	Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns, gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. <u>O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.</u>	Rua fora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da Rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na Rua do Aterrado, onde morava. 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

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
						meter-se em casa. Em casa, respirou.
4)	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.		De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento mas o pensamento não aparecia e ele voltava a encostar-se à janela. As estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar; tempo viria em que o céu tinha de ficar vazio, mas então a terra seria uma constelação de partituras.	— Para que lutar? dizia ele. Vou com as polcas. . . Viva a polca! Homens que passavam por ele, e ouviam isto, ficavam olhando, como para um doudo. E ele ia andando, alucinado, mortificado, <u>eterna peteca entre a ambição e a vocação. . .</u>	A moça dormia ao som da polca, ouvida de cor, enquanto o autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?	Pestana, ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações e guardou a polca, mas não tardou que compusesse outra, e a comichão da publicidade levou-o a imprimir as duas, com os títulos que ao editor parecessem mais atraentes ou apropriados. Assim se regulou pelo tempo adiante. Agora, quando Pestana entregou a nova polca, e passaram ao título, o editor acudiu que trazia um, desde muitos dias, para a primeira obra que ele lhe apresentasse, título de espanto, longo e meneado. Era este: <i>Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio</i> . — E para a vez seguinte, acrescentou , já trago outro de cor.
5)	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. Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação.		a obra em si mesma era adequada ao gênero, original, convidava a dançá-la e decorava-se depressa. Em oito dias, estava célebre.	Escolheria outro emprego, escrevente, carteiro, mascate, qualquer cousa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda.	Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda. — Vai fazer grande efeito. Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: <i>Pingos de Sol</i> . 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: <i>A Lei de 28 de Setembro, ou Candongas Não Fazem Festa</i> . — Mas que quer dizer <i>Candongas Não Fazem Festa</i> ? perguntou o autor. — Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.	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.
6)	Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. Vinham à		Ouvi dizer que ele se enamorou dela, porque a ouviu cantar na última		Essa lua-de-mel durou apenas um quarto de lua.	Era noite de Natal. A dor do Pestana teve um acréscimo,

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais que o tempo de as compor, imprimi-las depois, gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde lhe não manava nada.		festa de S. Francisco de Paula.		Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. 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 cousa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil... — As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se.	porque na vizinhança havia um baile, em que se tocaram várias de suas melhores polcas.
7)	Desde logo, para comemorar o consórcio, teve idéia de compor um noturno. Chamar-lhe-ia <i>Ave, Maria</i>. A felicidade como que lhe trouxe um princípio de inspiração; não querendo dizer nada à mulher, antes de pronto, trabalhava às escondidas; cousa difícil porque Maria, que amava igualmente a arte, vinha tocar com ele, ou ouvi-lo somente, horas e horas, na sala dos retratos. Chegaram a fazer alguns concertos semanais, com três artistas, amigos do Pestana. Um domingo, porém, não se pôde ter o		Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin		Pestana casou daí a dias com uma viúva de vinte e sete anos, boa cantora e tísica. Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo, artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas.	Correu ainda um ano. No princípio de 1878, apareceu-lhe o editor. — Lá vão dois anos, disse este, que nos não dá um ar da sua graça. Toda a gente pergunta se o senhor perdeu o talento. Que tem feito?

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	marido, e chamou a mulher para tocar um trecho do noturno; não lhe disse o que era nem de quem era. De repente, parando, interrogou-a com os olhos. — Acaba, disse Maria, não é Chopin?					
8)	Foi para a sala dos retratos, abriu o piano, e, o mais surdamente que pôde, extraiu uma polca. Fê-la publicar com um pseudônimo; nos dois meses seguintes compôs e publicou mais duas. Maria não soube nada; ia tossindo e morrendo, até que expirou, uma noite, nos braços do marido, apavorado e desesperado.				Já o baile era duro de sofrer; as suas composições davam-lhe um ar de ironia e perversidade. Ele sentia a cadência dos passos, adivinhava os movimentos, porventura lúbricos, a que obrigava alguma daquelas composições; tudo isso ao pé do cadáver pálido, um molho de ossos, estendido na cama... Todas as horas da noite passaram assim, vagarosas ou rápidas, úmidas de lágrimas e de suor, de águas-da-colônia e de Labarraque, saltando sem parar, como ao som da polca de um grande Pestana invisível.	
9)	Enterrada a mulher, o viúvo teve uma única preocupação: deixar a música, depois de compor um <i>Requiem</i> , que faria executar no primeiro aniversário da morte de Maria.				Assim foram passando os anos, até 1885. 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	
10)	Começou a obra; empregou tudo, arrojo, paciência, meditação, e até os caprichos do acaso, como fizera outrora,				Já estava em perigo, quando lhe apareceu o editor, que não sabia da doença, e ia dar-lhe notícia da	

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	imitando Mozart. Releu e estudou o <i>Requiem</i> deste autor. Passaram-se semanas e meses. A obra, célere a princípio, afrouxou o andar. Pestana tinha altos e baixos. Ora achava-a incompleta. não lhe sentia a alma sacra, nem idéia, nem inspiração, nem método; ora elevava-se-lhe o coração e trabalhava com vigor. Oito meses, nove, dez, onze, e o <i>Requiem</i> não estava concluído. Redobrou de esforços, esqueceu lições e amizades. Tinha feito muitas vezes a obra; mas agora queria concluí-la, fosse como fosse. Quinze dias, oito, cinco... A aurora do aniversário veio achá-lo trabalhando. Contentou-se da missa rezada e simples, para ele só. Não se pode dizer se todas as lágrimas que lhe vieram sorrateiramente aos olhos, foram do marido, ou se algumas eram do compositor. Certo é que nunca mais tornou ao <i>Requiem</i>.				subida dos conservadores, e pedir-lhe uma polca de ocasião. O enfermeiro, pobre clarineta de teatro, referiu-lhe o estado do Pestana, de modo que o editor entendeu calar-se.	
11)	— Bem sei o golpe que o feriu; mas lá vão dois anos. Venho propor-lhe um contrato: vinte polcas durante doze meses; o preço antigo, e uma porcentagem maior na venda. Depois, acabado o ano, podemos renovar.				— Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faça-me 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.	
12)	— 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: <i>Bravos à Eleição Direta!</i> Não é					

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
	política; é um bom título de ocasião. Pestana compôs a primeira obra do contrato. Apesar do longo tempo de silêncio, não perdera a originalidade nem a inspiração. Trazia a mesma nota genial. As outras polcas vieram vindo, regularmente. Conservara os retratos e os repertórios; mas fugia de gastar todas as noites ao piano, para não cair em novas tentativas. Já agora pedia uma entrada de graça, sempre que havia alguma boa ópera ou concerto de artista ia, metia-se a um canto, gozando aquela porção de cousas que nunca lhe haviam de brotar do cérebro. Uma ou outra vez, ao tornar para casa, cheio de música, despertava nele o maestro inédito; então, sentava-se ao piano, e, sem idéia, tirava algumas notas, até que ia dormir, vinte ou trinta minutos depois.					
Ideias do Canário				Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por <u>alfabetar a língua do canário</u>, por estudar-lhe a <u>estrutura</u>, as <u>relações com a música</u>, os <u>sentimentos estéticos</u> do bicho, as suas idéias e reminiscências. Feita essa <u>análise filológica</u> e <u>psicológica</u>, entrei propriamente na <u>história dos canários</u>, na <u>origem</u> deles, primeiros séculos, <u>geologia e flora das ilhas Canárias</u>, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos	Era meu intuito fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta. Comecei por <u>alfabetar a língua do canário</u>, por estudar-lhe a <u>estrutura</u>, as <u>relações com a música</u>, os <u>sentimentos estéticos</u> do bicho, as suas idéias e reminiscências. Feita essa <u>análise filológica</u> e <u>psicológica</u>, entrei propriamente na <u>história dos canários</u>, na <u>origem</u> deles, primeiros séculos, <u>geologia e flora das ilhas Canárias</u>, se ele tinha conhecimento da navegação, etc. Conversávamos	

Contos	Composição	Instrumentação	Interpretação	Apreciação	Avaliação	Circulação
				longas horas, eu escrevendo as notas, esperando, saltando, <u>trilando</u> .	esperando, saltando, <u>trilando</u> .	
Marcha Fúnebre 1)						Mas se lhe tivesse sucedido morrer de repente no Cassino, ante uma valsa ou quadrilha, entre duas portas? Podia ser muito bem. Cordovil compôs de imaginação a cena, ele caído de braços ou de costas, o prazer turbado, a dança interrompida... e dali podia ser que não; um pouco de espanto apenas, outro de susto, os homens animando as damas, a orquestra continuando por instantes a oposição do compasso e da confusão. Não faltariam braços que o levassem para um gabinete, já morto, totalmente morto.
2)						Essa morte no meio de um baile defronte do Imperador, ao som de Strauss, contada, pintada, enfeitada nas folhas públicas, essa morte pareceria de encomenda