

TUDO É MÚSICA: MACHADO DE ASSIS CONTRA RICHARD WAGNER

Everything is music: Machado de Assis against Richard Wagner

PEDRO ALEGRE 

Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

E-mail: pedroalegripina@gmail.com

ORGANIZADORAS:

Juracy Assmann Saraiva
Regina Zilberman

EDITORA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins
Cássia Dolores Costa Lopes
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 30.07.2024

ACEITO: 09.09.2024

COMO CITAR:

ALEGRE, Pedro. Tudo é
música: Machado de Assis
contra Richard Wagner.
*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20240982,
2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240982>

RESUMO

Este artigo procura compreender a “teoria da ópera”, formulada no romance *Dom Casmurro*, como parte da forma de composição machadiana, constante em contos e romances, que se vale da música como metáfora e método estilístico tanto da arte como das relações afetivas e individuais. O percurso do estudo, além disso, pretende avaliar como as teorias artísticas e musicais em voga entre os contemporâneos, em especial o impacto da estética de Richard Wagner, foram pensadas e reelaboradas por Machado em sua obra, que apresenta um lugar singular nos debates estéticos do fim do século XIX. Ao fim, em oposição ao projeto grandioso do músico alemão, a noção de lacuna se torna a expressão do tom menor, crítico e irônico da “ópera” machadiana.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Richard Wagner; música; literatura; política.

ABSTRACT

This article seeks to understand the “theory of opera” formulated in the novel *Dom Casmurro* as part of Machado de Assis’s compositional style, which frequently employs music as both metaphor and stylistic method in his stories and novels. The study aims to evaluate how contemporary artistic and musical theories, particularly the impact of Richard Wagner’s aesthetics, were conceived and reworked by Machado in his work, which occupies a unique place in the aesthetic debates of the late 19th century. Ultimately, in contrast to the grandiose project of the German musician, the notion of gaps becomes the expression of the minor, critical, and ironic tone of Machado’s “opera”.

KEYWORDS: Machado de Assis; Richard Wagner; music; literature; politic.

No capítulo nove de *Dom Casmurro*, Machado de Assis retoma o motivo barroco do *theatrum mundi*, o teatro do mundo, nas palavras do maestro Marcolini: “A vida é uma ópera, e uma grande ópera”. O capítulo, paralisando a progressão narrativa, apresenta a fábula do tenor italiano, o qual, ironicamente, “já não tinha voz, mas teimava em dizer que a tinha” (Assis, 2006, p. 817).

Helen Caldwell (2002) e, depois, Silviano Santiago (2019), já demonstraram a conexão entre o romance de 1900 e o primeiro romance de Machado, de 1872, sobretudo no que se refere ao tema do ciúme e, subjacente a este, o da verossimilhança. No capítulo 24 de *Ressurreição*, lê-se: “O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a verossimilhança do fato, e bastava ela para lhe dar razão” (Assis, 2006, v.1, p. 195). Trata-se de uma carta que Félix recebe relatando a traição de sua pretendente, Lívia. O ciúme, conforme se compreende, pouco tem a ver com os fatos ocorridos, mas com a possibilidade de ocorrerem segundo a verossimilhança – e esta foi a ruína em que caiu o herói Félix. De que maneira a situação se refunde em *Dom Casmurro*? No capítulo seguinte ao da ópera, diz o narrador: “Aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição” (Assis, 2006, p. 819). Parecendo retornar o mesmo problema, no entanto, ele se apresenta de modo muito diferente. Afinal, não é só pela verossimilhança, mas porque “a minha vida se casa bem à definição”, que Bento aceita a teoria da ópera. Portanto, é preciso entender, antes, qual a definição e de que maneira a teoria da ópera com ela se “casa” bem. Há outra passagem de *Ressurreição*, que não atualiza a questão do ciúme nem da verossimilhança, e ganhou pouca importância da crítica que comparou os dois romances. No capítulo 20, vê-se o mesmo tópico musical: “A vida é uma ópera bufa com intervalos de música séria” (Assis, 2006, p. 182).

A definição do primeiro romance machadiano produz uma diferença à do tenor Marcolini, segundo o qual a vida é ópera e uma “grande ópera”, e não uma opereta qualquer. O que mudou de um romance a outro? Há mais de um motivo para acreditar que a primeira definição é muito mais própria aos romances machadianos, que não deixam o teatro do mundo se definir a não ser pela ironia e o ridículo, vinda daí também a miséria amarga. Assim, pode-se pensar que, embora aceite a teoria do músico, Bento Santiago tem dela uma leitura que difere de seu autor. Este, porém, é grave: “Graça? bradou ele com fúria; mas aquietou-se logo, e replicou: Caro Santiago, eu não tenho graça, eu tenho horror à graça” (Assis, 2006, p. 819). A gravidade do tenor acena para o modo como ele compreende sua fábula da ópera: “Isto que digo é a verdade pura e última”. Mas Santiago, como se lê a seguir, aceita a ópera, “não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque minha vida se casa bem à definição” (Assis, 2006, p. 819). O autor das memórias não relata a fábula musical porque seja verdadeira ou verossímil (as duas coisas para Marcolini não se excluem), mas, ao contrário, ela serve porque pode ser reinterpretada segundo outra verdade – a da “sua vida”. Há aqui também, simultaneamente, uma reflexão sobre a leitura e a escrita. Santiago lê a teoria da ópera com outra finalidade que não a da “verdade pura e última” do autor. Há uma verdade da escrita, que implica sempre uma leitura interpretativa, que não diz respeito à verossimilhança nem à verdade estipulada por um autor. Quer dizer, há uma diferença a ser considerada entre a teoria da ópera do Marcolini e o modo com a mesma teoria repercute em Santiago. Para este, a vida tanto podia ser “uma ópera, uma viagem de mar ou uma batalha” (Assis, 2006, p. 1817). Ao contrário dessa montagem fluida de metáforas que se interligam e se transformam mutuamente, Marcolini é enérgico, respondendo que não: “A vida é uma ópera e uma grande ópera” e apenas isso.

De onde vem a gravidade de tal ópera? As páginas a seguir pretendem compreender a “teoria da ópera” em *Dom Casmurro* como parte da composição machadiana, constante em contos e romances, que se vale da música como metáfora tanto da arte quanto das relações amorosas e vitais. O percurso pretende, além disso, avaliar como as teorias artísticas e musicais em voga entre os contemporâneos, em especial o impacto da estética de Richard Wagner, foi pensada e reelaborada por Machado em sua obra, sobretudo *Dom Casmurro*, que apresenta um lugar singular nos debates estéticos do fim do século XIX.

A MÚSICA SOBRE TODAS AS COISAS

Viu-se que Machado, desde o primeiro romance, articulava a metáfora musical com a ironia da vida comezinha – vida que é uma bufonaria, uma opereta de salão. A partir sobretudo de 1859, com o destaque que obteve na revista *O Espelho*, o jovem Machado de Assis escrevia a coluna “Revista dos Teatros”, na qual fazia a crítica semanal de peças do teatro lírico e dramático. Conta Jean-Michel Massa que, por essa época, o poeta de 20 anos vivia entre atrizes e cantoras a lhes dedicar alguns versos. Durante o período também viu-se consolidar o gosto da elite carioca pelo teatro lírico, sobretudo a ópera italiana, da qual Machado assistiu a inúmeras apresentações: Donizetti, Verdi, Belinni, etc. (Massa, 2009, p. 231). A febre carioca da ópera, a partir de 1840, foi tema da peça *O dileitante*, de Martins Pena, de 1844, na qual José Antonio, que prefere o teatro lírico a sua família, chega a dizer, transformando o primeiro na segunda, para consumir a velha metáfora, resgatada por Machado: “Quero que todos em minha casa cantem. Não há nada como a bela da música. Arte divina!”¹

Numa crônica em *A Semana*, Machado resumia bem o gosto pela ópera: “A verdade é que nós amamos a música sobre todas as coisas e as prima-donas como a nós mesmos (Assis, 2006, p. 622). A ironia apenas destaca quão longe Machado se encontrava da gravidade da “grande ópera”.

Em ensaio sobre a música em Machado de Assis, de 1968, Raymond Sayers apresenta o largo panorama, na ficção e na crônica, da relação e do desenvolvimento do romancista com a música. Essa íntima relação começa pelas críticas musicais, passando pelas crônicas e menções ficcionais, até a elaboração de alegorias estéticas, sobretudo em contos, até chegar a “imitar formas musicais” – que seria o caso do último romance *Memorial de Aires*, no qual a música não é apenas assunto. O título do ensaio já elabora o trajeto desse percurso, segundo Sayers: “A caminho de Bayreuth”. O crítico sugere que, chegado à maturidade, Machado levou sua aproximação com a música ao confronto com aquele que transformava no mundo, e também no Brasil, a arte musical: Richard Wagner. Para Sayers, isto é tão profundo que *Memorial de Aires* “dá a impressão de ser uma refundição em prosa do drama musical de Wagner *Tristan und Isolde*” (Sayers, 2019, p. 8). A partir de 1870, Wagner (e a música alemã) entraria no Brasil, causando um frisson na crítica e na intelectualidade, além de polêmicas, que Machado não deixou de acompanhar e, à sua maneira, tomar parte.²

1 Martins Pena em *O dileitante* (1844). A primeira audição de *Norma*, de Bellini, no Rio, é de 1844. No capítulo 127 de *Dom Casmurro*, lemos um barbeiro, que toca violino e acaba perdendo fregueses no vício do instrumento, e chega ao risco, segundo Bento Santiago, de perder até mais: “Pobre barbeiro! perdeu duas barbas naquela noite, que eram o pão do dia seguinte, tudo para ser ouvido de um transeunte. Supõe agora que este, em vez de ir-se embora, como eu fui, ficava à porta a ouvi-lo e a enamorar-lhe a mulher, então é que ele, todo arco, todo rebecca, tocaria desesperadamente. Divina arte!” (Assis, 2006, p. 929).

2 Há uma boa apresentação ao ensaio de Sayers, escrito por Marcelo Diego, que introduz o texto do autor, abordando seus aspectos principais. Encontra-se na revista *Machado de Assis em linha*, v. 12, n. 26, de 2019.

Em certo sentido, o confronto com a música wagneriana contribui não apenas para a leitura da teoria da ópera de Marcolini, mas também de outros contos machadianos, nos quais os personagens músicos desenham suas frustrações. É o célebre caso de “O homem célebre” (1883), “Cantiga de Esponsais” (1884) e o “Machete” (1878).³ No primeiro, o músico Pestana, que sonha em criar uma sonata digna da “grande arte”, apenas compõe polcas de extremo (e dolorido) sucesso de público. Como Bento Santiago, Pestana tem na sala bustos de grandes exemplos e mestres do passado, no caso, da música, Beethoven, Bach, Mozart, e não da história romana. O desejo, amparado no ideal da arte erudita, encontra apenas a realização da música mais popular no ato de composição. Santiago, que gostaria de escrever uma obra séria e de maior tomo como “A História dos Subúrbios”, acaba por escrever suas memórias cotidianas. A música se aproxima, aqui, da história contada, porque em ambas o desejo não se ajusta à realização. Dentro desse fosso, onde naufragam o ideal da grande arte assim como o da grande história, quer dizer, entre a intenção do autor e o que ele efetivamente realiza, está também a frustração que leva para si a personagem do “mestre” Romão, que deseja criar uma frase musical em que consiga finalmente se expressar, mas não sai da nota “lá”.⁴

Nesse ponto se notabiliza a teoria da ópera, na fábula de sua origem, criada pelo maestro Marcolini – entre a música e o libreto, o desejo e a frustração, o ideal divino e o real diabólico, a letra e o espírito, entre uns e outros, há uma disjunção primordial, que possui a amplitude da existência e da história. Eis os termos da parábola:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Raiael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, – compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno. (Assis, 2006, p. 818).

A presença de Wagner recebe aqui o seu contraponto literário-musical. Enquanto, na teoria de Marcolini, mostra-se uma “trágica” separação entre a palavra e a música, o músico alemão encontrou na ópera a síntese de todas as artes, para edificar a realização da própria ideia de arte – a *Gesamtkunstwerk* – a obra de arte total. Com um palco separado da vida, a arte inteiramente idealizada faria emudecer os espectadores, que reconheceriam um mundo novo e melhor:

O caráter da cena e o tom da lenda contribuem juntos para jogar o espírito em um estado de sonho que logo o leva à plena clarividência” e, assim, conclui Wagner, “o espírito descobre então um novo

3 “A rabeça foi o primeiro instrumento escolhido por ele, como o que melhor podia corresponder às sensações de sua alma. Não o satisfazia, entretanto, e ele sonhava alguma cousa melhor. Um dia veio ao Rio de Janeiro um velho alemão, que arrebatou o público tocando violoncelo. Inácio foi ouvi-lo. Seu entusiasmo foi imenso; não somente a alma do artista comunicava com a sua como lhe dera a chave do segredo que ele procurara. Inácio nascera para o violoncelo.” (Assis, 2006, p. 856).

4 No conto “Cantiga de esponsais”: “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. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão” (Assis, 2006, p. 387).

encadeamento dos fenômenos do mundo, que seus olhos não podiam perceber no estado de vigília ordinária. (Wagner *apud* Baudelaire, 2013, p. 45).⁵

O ideal de uma “grande arte”, se bem entendido, refere-se a uma arte exemplar: a tragédia. A reconstrução do drama trágico, na música, tornou a solenidade estética de Wagner uma leitura tipicamente moderna da arte grega, desde Hegel: uma arte religiosa. A “grande arte”, ou obra de arte total, viria para suplantar todas as artes em particular e para reconstruir, no mundo moderno, aquilo que se julgava perdido: a ligação entre arte e comunidade, entre política e o mito.

Nesse sentido, ópera da Origem, na fábula de Marcolini, é uma ironia exemplar: ao recriar o Gênesis da vida humana, como uma ópera entre o libreto de Deus e a música do Diabo – “gênio essencialmente trágico” –, Machado também inscreve a origem da própria ópera como mito de uma nova religião. O músico teatraliza a vida segundo a própria mitologia com que a ópera procura reconstruir o passado mítico e o presente da arte e da história. O que torna a vida como ópera (ou a ópera como explicação da vida), à revelia da verdade grave (sem “graça”) que lhe implica o autor, uma pontada machadiana de comédia.

Se a arte é a religião, Bayreuth, pequena cidade alemã onde Wagner construiu a estrutura teatral para encenar sua obra, é a Meca ou Jerusalém, para onde os peregrinos foram encontrar a “arte do futuro”. Artistas e jornalistas, poetas e intelectuais, políticos e chefes de Estados, foram todos até lá, em 1876, na inauguração da cidade wagneriana (então com 6 mil habitantes), ouvir uma maratona, em quatro noites seguidas, das quatro da tarde às dez da noite, do mundo onírico e lendário de *Der Ring des Nibelungen*. Francisco Braga, jovem músico, esteve presente em Bayreuth e se tornou grande divulgador de Wagner no Brasil. Ao lado de Braga, estavam também Kaiser Wilhelm e Friedrich Nietzsche; os músicos Franz Liszt e Tchaikovsky; e, além deles, nosso “Augusto Imperador”⁶, Dom Pedro II, que teria ficado impressionado com o espetáculo, (embora já tivesse cogitado convidar Wagner para apresentar-se no Brasil, a serviço do Império). Arthur Napoleão, amigo de Machado e Carolina, e aclamado pianista português, também esteve presente e publicou uma carta, em outubro de 1876, na *Gazeta de Notícias*, narrando o grande momento da arte. Segundo Napoleão, o “músico do futuro”, ao arrastar uma multidão para a remota cidade, “queria Wagner para que todos lá fossem e dessem provas do sacrifício de que eram capazes”.⁷ No Brasil, a primeira apresentação de uma ópera de Wagner, no entanto, aconteceu apenas em 1883, com os três atos de *Lohengrin* e, segundo relato da época, foi um pequeno fracasso.⁸ Em 1892, entretanto, no Teatro Lírico, a apresentação de *Tannhäuser* foi a consagração da ópera wagneriana no Rio de Janeiro. Entre um espetáculo e outro, mudou-se não apenas a reação do público, como também o regime: da Monarquia para a República.

5 Wagner, ainda escreve, citado por Baudelaire: “Este modelo eu encontrei no teatro da antiga Atenas: lá o teatro abria seu espaço apenas a certas solenidades em que se realizava uma festa religiosa que acompanhava as alegrias da arte” (*idem*, p. 39).

6 Assim o noticiou a *Gazeta de Notícias*, em 1876, na qual se descreve a jornada de quatro noites de ópera. Ver *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 239, p. 1, 30 ago. 1876.

7 Napoleão, Arthur. *Gazeta de Notícias*, n. 290, 20 out., Rio de Janeiro, 1876, p. 1. Ele ainda escreve: “Em Bayreuth, Wagner é rei. [...] N’estas terras nada se pode comprar sem o retrato de Wagner; quer seja uma charuteira, quer seja um lenço, quer seja uma teteia qualquer. Não se vê outro retrato em parte alguma. A fotografia do quarto dele – do jardim dele – do palacete dele; que, seja dito de passagem, foi mandado construir pelo rei de propósito para Wagner”.

8 Ver Diego (2018, p. 150).

RETORNO ÀS ORIGENS

Extasiado, depois de assistir ao concerto de *Tannhäuser*, Baudelaire escreve uma carta a Wagner, em 1860, na qual, celebrando aquele que já considerava um mestre, diz que a sua arte “representa o grande e impele ao grande” (Baudelaire, 2013, p. 45). Alguns meses depois, em 1861, o poeta escreve um longo ensaio em que procura divulgar as ideias sobre a arte wagneriana e expor sua análise, que toca de perto sua própria estética satânica. Esta se reconhece na descrição baudelairiana da ópera, pois, *Tannhäuser*, escreve ele, “representa a luta de dois princípios que escolheram o coração humano como campo de batalha, isto é, da carne com o espírito, do inferno com o céu, de Satanás com Deus” (Baudelaire, 2013, p. 49).

No entanto, embora Baudelaire não escreva nesses termos, há uma diferença capital entre os dois, porque os termos conflitantes descritos pelo poeta, em Wagner encontram uma afinação comum que os enlaça e, por assim dizer, os resolve. O tema religioso ou mítico, ele escreve, “retoma pouco a pouco seu império, lentamente, por gradações, e absorve o outro em uma vitória apaziguante, gloriosa como aquela do ser irresistível sobre o ser doentio e desordenado, de São Miguel sobre Lúcifer” (Baudelaire, 2013, p. 49). Pode-se dizer que, nas *Flores do mal*, nada se redime, e o destino da lírica se consuma numa contrição irresolúvel, na qual a arte recai sob o ambíguo – “Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l’âbîme, Ô Beauté?” (Baudelaire, 1996, p. 52). Importa a Baudelaire, apesar disso, em Wagner, “a intensidade nervosa, a violência da paixão e do desejo” (Baudelaire, 2013, p. 73),⁹ que arrebatava o espectador em sua música. Tudo se passa como se o poeta retirasse de Wagner a outra parte, a religiosa, e realçasse o momento disjuntivo, quer dizer, em termos baudelairianos, satânico:

Desde os primeiros compassos, os nervos vibram em uníssono com a melodia; toda a carne que se lembra se põe a tremer. Todo cérebro bem formado leva em si dois infinitos, o céu e o inferno, e em toda imagem de um desses infinitos reconhece imediatamente a metade de si mesmo. Às titilações satânicas de um vago amor logo sucedem os arrebatamentos, os deslumbramentos, os gritos de vitória, os gemidos de gratidão e depois os urros de ferocidade, de censura de vítimas e os hosanas ímpios de sacrificadores, como se a barbárie sempre devesse tomar lugar no drama do amor e o gozo carnal conduzir, por uma lógica satânica inelutável, às delícias do crime. (Baudelaire, 2013, p. 49).

Vê-se, nessa descrição, o tema machadiano da teoria da ópera, mediado pela leitura de Baudelaire, entre o conflito não resolvido entre o logos divino e a ardência satânica ou entre o libreto pleno de Deus e a música caótica do Diabo. Em certo sentido, a alegoria de Marcolini se aproxima do poeta e se distancia de Wagner, porque neste, após a “lógica satânica inelutável”, há o resgate mitológico, que apazigua a guerra da carne, “atravessando de um lado a outro o mal desencadeado”, escreve Baudelaire, e “vem pouco a pouco restabelecer a ordem e retoma a primazia, quando ele se apresenta novamente, com toda a sua sólida beleza, acima do caos das volúpias agonizantes, toda alma experimenta como que um revigoramento, uma beatitude de redenção” (Baudelaire, 2013, p. 51). Enfim, pode-se concluir que, com Wagner e sua obra de arte total, quer dizer, com o mito, “somos devolvidos à terra; respiramos ar fresco, aceitamos as alegrias com gratidão, as dores com humildade. A pobre humanidade é devolvida à pátria” (Baudelaire, 2013, p. 51).

⁹ “Tudo aquilo que implicam as palavras vontade, desejo, concentração, intensidade nervosa, explosão se sente e se faz adivinhar em suas obras” (Baudelaire, 2013, p. 73).

A teoria da ópera, e de resto, a poesia de Baudelaire, representa o exato oposto. Não há neles retorno à “pátria”. A ambiguidade da palavra concerne toda a estética wagneriana, que, no retorno ao mito e à arte como religião, implicava a construção ficcional de uma “pátria” alemã, isto é: o sentido de nacionalidade que é, ele mesmo, a garantia do sentido em geral, porque retornar à nação é, também, nesse caso, encontrar um sentido em meio a um país sem unidade e, de maneira ampla, ao mundo moderno, que vive do “caos”, e não encontra um sentido comunitário que religue o povo. A respeito disso se pode compreender o comentário de Franz Liszt, em artigo para o *Journal des débats*, em 1849, sobre *Tannhäuser*, quando escreve que “Wagner soube conservar a delicada linha que a poesia pode seguir entre a ficção e o mito” (Liszt, 2013, p. 114). A estética wagneriana, ao submeter todas as artes à música, não fez senão subordinar, por sua vez, a música à ficção.¹⁰ Esta, aqui, significa a composição de enredos miméticos que articulam musicalmente os *leitmotiven* “por meio de muitas frases principais” e com isso, conforme escreveu Baudelaire, Wagner aperta “um nó melódico que constituiu todo o seu drama” (Baudelaire, 2013, p. 63, grifo nosso). A “arte do futuro” retorna ao passado mítico – grego e cristão, nórdico e germânico – para recriar um tempo novamente habitável e comum: a música ficcionando (moldando, plasmando) a imagem de um povo. Trata-se do historicismo romântico que, na ópera wagneriana, alcança o auge e o limiar entre ficção, mito e história.

É o que explica, em grande medida, o fato de Wagner repetir: “Não é apenas música!”, e o mesmo fato que levou à ruptura de Nietzsche, a ponto de o filósofo encontrar no músico uma contaminação hegeliana – “tornou-se herdeiro de Hegel... a música como ‘ideia’” (Nietzsche, 1999, p. 30). Mas, de qual “ideia” a música ofertaria a figura? Para Nietzsche (conforme Wagner postula), não há dúvida: “o inconsciente espírito do povo!” (Nietzsche, 1999, p. 30) E por encontrar uma determinação política – ou melhor, “comunitária” e religiosa –, na estética wagneriana, é que Nietzsche identifica certo evento histórico em curso: “É algo de profunda significação que o aparecimento de Wagner coincida com o do *Reich*: os dois eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas. – Jamais se obedeceu tão bem, jamais se comandou tão bem” (Nietzsche, 1999, p. 32).¹¹ A unidade alemã encontra, no projeto estético-político de Wagner, uma formulação artística, segundo Nietzsche: a coesão profunda de todos os detalhes ao império da ficção; ou melhor, o modo como a música wagneriana conduz todos os motivos e todos os movimentos a fim de elevar os espectadores, despossuí-los em uma conjunção maior (sublime?), capaz de oferecerem o efeito de unidade supra-individual, por meio da identidade entre a palavra e a música, teatro e *mimesis*, indivíduo e mito nacional. A estética, como religião comunitária, “reencontra” sua vocação política no mito de um povo.

Em suma, a arte wagneriana é, essencialmente, a realização sensível de uma ideia (contaminação hegeliana) – a realização romântica da arte como capacidade mítica. Sendo assim, arte é a potência de uma ação: age sobre o povo, ou melhor, ela o “constrói” na medida em que unifica as diferentes

¹⁰ Leia-se a descrição de Mário de Andrade: “A intenção básica de Wagner foi, à imitação da Grécia, conceber a música no sentido artístico totalizado de fusão de todas as artes: a Arte das Musas. O único lugar possível dessa fusão era o teatro. No teatro wagneriano todas as artes devem de ter igual importância e nenhuma não prevalecerá sobre as outras. A arquitetura da cena, a pintura do guarda-roupa e da ambiência, a escultura coreográfica das personagens se movendo, apresentam a participação das artes plásticas, que devem se ligar em união indissolúvel com artes sonoras, música e poesia. A obra deve ser concebida por um artista só, que escreverá o poema e a música, e determinará o espetáculo cênico. Só assim a gente pode conseguir uma unidade absoluta de concepção e realização” (Andrade, 2015).

¹¹ Nietzsche se refere ao Império (*Reich*) criado por Bismarck, em 1871. Hitler, que denominou o Estado nazista de Terceiro Reich, via-se como sucessor de Bismarck, que seria o Segundo Reich, e de Carlos Magno, que teria fundado o Primeiro Reich, o Sacro Império Romano Germânico, no século IX.

formas, e concilia as linguagens para formar o Todo. O argumento é desenvolvido por Lacoue-Labarthe, para quem o retorno wagneriano à tragédia parte de uma tradição do Idealismo alemão ou, em suas palavras, “do devaneio alemão sobre a Grécia”, que consistia em apresentar o ideal, na arte, “das grandes figuras míticas com as quais um povo unido podia se identificar e graças às quais se constituía ou se organizava sua identidade” (Lacoue-Labarthe, 2016, p. 39). Esse traço decisivo é o que leva o filósofo a mostrar, em *La fiction du politique*,¹² que o Terceiro Reich é a realização da crença na necessidade “de uma figura (de uma *Gestalt*) para a organização de uma comunidade nacional” (Lacoue-Labarthe, 2016, p. 39). A noção de “música ficta”, segundo Lacoue-Labarthe, reencena a noção de *mimesis* no interior da arte moderna, porque, ao se destinar à figuração do “passado” mítico da tragédia, a arte se põe a “figurar”, ficcionar, expressar em suma, a imitar tais Ideais a que ela mesmo se punha a serviço. Não se trata, porém, de compreender tal estética a partir da semelhança ou “imitação” dos antigos, mas ver no imperativo mimético, que se endereça ao passado, a própria demanda histórica do presente, senão do futuro – afinal, é a “arte do futuro” –, que articula a arte e a política a partir, portanto, não de uma figuração fidedigna do “modelo”, mas, no impulso de mimetizar, de uma intervenção política no presente histórico, na forma de arte. É por isso que “nenhuma estética ou prática artística, por razões fundamentais ligadas à determinação da própria essência da arte, pode se declarar inocente de uma política” (Lacoue-Labarthe, 2016, p. 40). Ao voltar para o passado, a música de Wagner procurava uma redenção do presente, no qual refundar o mito poderia muito bem significar fundar uma nova nação.

POLÍTICA E MÚSICA

É contra a unidade estética entre poesia e música, entre libreto de Deus e a partitura do Diabo, subjacente à política da mitologia nacional, a que a teoria da ópera de Marcolini parece fornecer a *fábula*. Desta, resultaram, ao fim, “alguns desconcertos”: “há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda” (Assis, 2006, p. 818). Pode-se ver que a ópera da vida não encontra, entre Deus e o Diabo, entre a letra e o espírito, nenhuma redenção final, apesar dos esforços do gênio trágico: “Não falta quem diga que nisso mesmo está o além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Aden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão” (Assis, 2006, p. 818). A história que se escreve nessa fábula sem remédio apresenta os acontecimentos em uma “explicação” inexplicável, o “desconcerto” que é a própria “ópera”: nenhuma unidade, nenhuma mitologia cessa o ruído ou a falha entre a música e a letra – as revoltas, a dor e a escravidão, que a formação nacional não conseguiu unificar em um todo coeso, junta-se como o “resto” desintegrado, sem mito, ou melhor, como fábula da lacuna onde todo mito se arruína. A história, segundo a teoria da ópera, não possui uma razão que ajuste, na verossimilhança ficcional, um sentido redentor: “Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, *sem razão suficiente*” (Assis, 2006, p. 818, grifo nosso). É apenas o som da música diabólica, em que a palavra escapa ao canto, o som escapa à letra e a melodia emudece. Tentando convencer a Deus que lhe veja o resultado da música, o Diabo recebe esta resposta negativa: “Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada” (Assis, 2006, p. 818). O Deus machadiano é surdo como Beethoven. Essa surdez ou mudez, em relação ao desconcerto do mundo, resultou “talvez

12 Nesse livro, ele retoma a noção de “estetização da política”, formulado por Benjamin, para formular o modelo do que chama de “nacional-esteticismo” do Estado nazista. A contribuição da discussão de Lacoue-Labarthe perpassa a ideia de que, entre estética e política, não há apenas uma homologia, mas uma tensão explosiva. Ver Lacoue-Labarthe (1998).

um mal esta recusa”. Tem-se o tema teológico (aqui articulado historicamente) da existência do mal. A dissonância fundamental dessa música contrapontística recusa o mito do melhor dos mundos, porque nem Deus nem o Diabo se entendem, e a peça “durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica” (Assis, 2006, p. 818).

Machado, que refletia sobre conjunção entre música e política, no final de século brasileiro, escreveu uma crônica a 8 de julho de 1894, na *Gazeta de Notícias*, em que se pode medir, ao mesmo tempo, a teoria da ópera de Marcolini e a presença de Wagner, nos primeiros anos da República. O texto começa pela menção ao empresário e músico Marino Mancinelli, responsável por trazer artistas da Itália e de Portugal e estabelecer concertos de óperas nos teatros do Rio. Irônica e melancólica é a primeira frase da crônica: “O empresário Mancinelli vem fechar a era das revoluções”. Os primeiros anos da República, em que a crise econômica e a política cantavam um *duo*, sofreram, ainda entre 1893 e 1894, a Revolta da Armada, meses em que se ouviam tiros de canhão pelo centro da cidade. Em 4 de setembro de 1894, alguns meses depois da crônica de Machado, possivelmente por “desastres financeiros”, como noticiado na revista portuguesa *Occidente*,¹³ em decorrência de dívidas e cancelamentos dos espetáculos (os concertos sofriam com poucas adesões de assinantes), em meio ao tumulto republicano, o maestro Mancinelli, com um tiro na cabeça, tirou a própria vida. Não seria exagero pressentir o tremor dessa figura histórica na figura ficcional. O tenor Marcolini “já não tinha voz, mas teimava em dizer que tinha” (Assis, 2006, p. 817). Um músico sem voz – uma música muda? – sela para Machado a era das revoluções. O cronista prossegue o primeiro parágrafo, com a mesma pena e tinta: “O nosso engano tem sido andar por vários caminhos à cata de uma solução que só podemos achar na música. A música é a paz, a ópera é a reconciliação” (Assis, 1894). Como se sabe, em 1899, quando entrega as provas de *Dom Casmurro*, a reconciliação, na teoria da ópera, conhece a fábula muda do maestro – não há reconciliação possível, no horizonte, entre a palavra e a voz, assim como não o há entre a nação, seja republicana ou monárquica. A ironia trágica da morte de Mancinelli, que simbolizaria o fim precoce da “civilização pela música”, na república nascente, recebe de Machado, na crônica de julho, o problema que liga a música à questão nacional – e só poderia aparecer Wagner:

A unidade alemã e a unidade italiana são devidas, antes de tudo, à vocação lírica das duas nações. Cavour sem Verdi, Bismarck sem Wagner não fariam o que fizeram. A música é a ilustre matemática, apta para resolver todos os problemas. É pelo contraponto que o presente corrige o passado e decifra o futuro. (Assis, 1894).

Política e arte destinadas à intervenção histórica de missão nacional. Nesses termos, Machado chega à comparação de que “a própria estrutura dos corpos deliberantes reproduz a cena lírica”. Aqui já

13 Em *O Ocidente: revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro*, n. 566, 15 set., 1894, p. 210. O próprio Machado, em 9 de setembro, na mesma coluna em que assinava crônicas semanais na *Gazeta*, comentaria a morte do maestro: “A morte de Mancinelli deu lugar a uma observação, naturalmente tão velha ou pouco menos velha que o mundo, a saber, que o homem é um animal de sonhos e mistérios. Não gosta das verdades simples. Assim, relativamente no motivo do suicídio, ouvi muitas versões remotas e complicadas. A mais espantosa foi que Mancinelli estava com ordem de prisão, por ter mandado lançar fogo ao Politeama, e recorrera à morte, não por desespero, mas por temor. Confessemos que é ir um pouco longe. Entretanto, façamos justiça aos homens, a realidade era mais difícil de crer que a invenção e a fantasia. Um empresário que se mata por não poder pagar aos credos, orça pela Fênix e pela Sibila. Era natural não admitir que, em tal situação, um empresário prefira a bala ao pacote. O pacote é a solução comum, mas também há casos de simples discurso explicativo, palavras duras, uma redução, uma convenção, uma infração e o silêncio. Não me lembra nenhum caso mortal. O pobre e fino artista foi o primeiro, e por muitos e muitos anos será o único, porque eu não creio que nenhum outro, nas mesmas condições, se meta tão cedo em tal ofício, para o qual não basta o sentimento da arte. Não o conheci de perto, nem de longe, mas parece que era profundamente sensível, tinha o orgulho alto, o pundonor agudo e o sentimento da responsabilidade vivíssimo. Não podendo lutar, preferiu a morte, que se lhe afigurou mais fácil que a vida e mais necessária também”.

se antevê a teoria da ópera no teatro do mundo, que é também o teatro político da república.¹⁴ Assim, escreve o cronista, “quem quiser escrever a história do canto entre nós, há de ter diante dos olhos os efeitos políticos desta arte”. A ironia machadiana segue até o ponto de desarmar o nó político-musical, numa crônica a 28 de janeiro, de 1894: “Como viver, como legislar, sem música?”. E, a 26 de março de 1893, na mesma coluna semanal, o cronista estava esperançoso de ver a atriz Sarah Bernhardt na encenação de *Falstaff*, quando escreve: “Creio que a arte há de ser mais feliz que os homens. Da reunião destes resultou saber-se que não havia solução prática de acordo com os seus intuitos”. O destino de plasmar uma coesão política, em torno de uma imagem unitária, seja para o país ou para a arte, é o que parece cômico, senão trágico, ou vice e versa, ao olhar machadiano: “Para este efeito [a paz], a arte vale mais que o Céu. A própria guerra, cantada por ela, dá-nos a serenidade que não achamos na vida. Venha a arte, a *grande arte*, entre o fim do outono e o princípio do inverno” (Assis, 1893)

A “grande arte” wagneriana é comentada por Machado também em uma crônica, em 2 de outubro de 1892, na ocasião em que o concerto causou boa impressão de público e crítica. A partir de então, no Brasil, Wagner ganharia mais espaço entre os diletantes, a ponto de o músico e jornalista, Alfredo Camarote, na revista *O Album*, em 1893, dizer que “Wagner já não é a música do futuro, mas sim música do presente” (*apud* Giannetti, 2013, p. 177). Em outros termos, Machado também destacaria o lugar histórico da arte wagneriana, apesar do aspecto lendário, inefável e eterno da “obra de arte total”, quer dizer, ela não estaria retornando ao mito, senão que, neste retorno mimético, estaria na verdade indo em direção ao futuro. Machado compreende o lugar de Wagner na ideia de progresso, incluindo o nacional, e assim pode comparar, lado a lado, “*Tannhäuser* e *bonds* elétricos”:

Tannhäuser e *bonds* elétricos. Temos finalmente na Terra essas grandes novidades. O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Tudo depende das circunstâncias. (Assis, 2006, p. 546).

Ao progresso da nação, e à ópera operando, na arte, o tecido de sua progressão, Machado opõe a interrupção digressiva do capítulo sobre a teoria da ópera, isto é, teoria da falha entre mito e linguagem, entre política estética wagneriana e uma estética que configura outra política e se lhe oferece o contraponto. O deboche, sem restrições, chega às raias da impostura, com relação tanto ao progresso da “grande arte”, quanto da religião, subentendida ao wagnerianismo postulado pela crítica francesa, que o cronista ironiza: “Diria que as grandes solenidades artísticas devem ser estremes de quaisquer outras preocupações humanas. A arte é uma religião. O gênio é o sumo sacerdote” (Assis, 2006, p. 546). E não escapou à crítica machadiana os jargões de que são feitas tantas as apreciações da obra de Wagner, quanto a teoria estética que as sustenta: “Hão de ter notado que a música reproduz perfeitamente a lenda, *como o espelho a figura*; prendem-se ambas em uma só inspiração genial” (Assis, 2006, p. 546). Se a ópera wagneriana se consuma como teoria e prática do mito – a música espelhando a figura da lenda –, a teoria da ópera, a que Bento Santiago aceita, não é a que se vale de

¹⁴ “A mesa é a orquestra, o chefe da maioria o barítono, o da oposição o tenor; seguem-se os comprimários e os coros. No sistema parlamentar, cada ministério novo canta aquela ária: *Eccomi al fine in Babylonia*. Quando sucede cair um gabinete, a ária é esta: *Gran Dio, morir si giovane*. Antes, muito antes que alguém se lembrasse de pôr em música o Hamlet, já nas assembleias legislativas se cantava (à surdina) o monólogo da indecisão: *To be or not to be, that is the question*. Aquela frase de Hamlet, quando Ofélia lhe perguntou o que está lendo: *Words, words, words*, muita vez a ouvi com acompanhamento de violinos. Ouvi também a talentos de primeira ordem árias e duos admiráveis, executados com rara mestria e verdadeira paixão.” (Crônica, 8 jul. 1894, *Gazeta de Notícias*).

uma “verossimilhança”, que é muita vez a verdade, mas na falha entre ela e a “sua vida”, no modo como ele a interpreta, ouve ou sente, em uma verdade singular, não figurativa. Há aqui uma redefinição da *mímesis*, sustentada pela teoria da falha entre arte e mito. A “religião da arte” e “gênio sacerdote” apenas teriam lugar no céu etéreo do ideal de povo e de nação. A ópera, escreve Machado, “a ópera coincide com a representação nacional” (Assis, 2006, p. 546). Ao contrário, a teoria da ópera postula não mais uma harmonia comunitária, nem unidade estética, mas uma dispersão, ou disjunção original, da qual se tecem e rompem os enredos, e da qual se depreende uma teoria da ópera que é da “sua história” singular, ou talvez, uma singularidade de que são feitas as histórias. Ou finalmente, a singularidade da história, em que se lança a dissonância do som e do sentido. A teoria da ópera desarticula, não como figura, mas como falha da figuração, a imagem coesa do romance *Dom Casmurro* e da fábula da traição. A ópera machadiana é a fábula de uma falha, e não de um amor traído (o qual ainda poderia ter, sem prejuízo, alguma redenção final).

AMÚSICA CONJUGAL

A falha se apresenta também entre Bento e Capitu. A história do casamento não parece ser, apenas, o dilema da traição, mas a fábula que instaura uma dissonância e uma indeterminação entre o que se diz e o que significa, entre o desejo e a frustração, entre objeto amoroso e a sua dissolução, tal como aparece, em pastiche wagneriano, no capítulo 101, “No céu”.

Numa tarde de março de 1865, os apaixonados enfim se casaram e, no Alto da Tijuca, viveram o idílio daquele amor celestial. “S. Pedro, que tem as chaves do céu, abriu-nos as portas dele, fez-nos entrar, e depois de tocar-nos com o báculo, recitou alguns versículos da sua primeira epístola: ‘As mulheres sejam sujeitas a seus maridos ...’” (Assis, 2006, p. 908). A música de tal união é wagneriana, porque, entre o marido e esposa, deve existir a mesma unidade que entre palavra e música, entre mito do amor e o enredo da vida, mas também entre a trama ficcional e a representação coesa desse ideal:

Em seguida, fez sinal aos anjos, e eles entoaram um trecho do cântico, tão concertadamente, que *desmentiriam a hipótese do tenor italiano*, se a execução fosse na terra; mas era no céu. *A música ia com o texto, como se houvessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner*. Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto. (Assis, 2006, p. 908, grifos nossos).

A hipótese do tenor Marcolini vê-se, aqui, em oposição à ópera wagneriana, na qual música e texto, marido e mulher, indivíduo e nação nascem juntos na mesma melodia mimética. A infinitude do idílio romântico não será narrada porque, segundo Wagner, e de resto a reflexão sobre a linguagem e música no século XIX, a língua não alcança as formas do inefável, apenas música é a “linguagem universal”, que, imediatamente, conecta o sujeito a si mesmo e ao sentimento expressivo do seu ser. Como escreve Mário de Andrade, na reflexão romântica, “o papel da poesia é, pois, dar a significação intelectual básica da obra. O papel da música é reforçar essa significação com os seus valores que são mais dinâmicos, mais profundos que os da palavra” (Andrade, 2015). *Dom Casmurro* não descreve o “infinito” por dois motivos: está ironicamente embriagado pelo amor musical, por um lado, e por outro, transforma a música celestial em um silêncio irônico: eles estão no “céu”, onde a teoria wagneriana, isolada no altar da arte, funciona, e funciona bem; mas do céu à terra, é a ópera italiana de Marcolini,

com seus desconcertos, que oferece o tom e a discrepância da separação da “sua vida”, que se “casa” bem com uma teoria que separa teoria e prática, letra e música, intenção e discurso. Não se trata de uma separação em virtude de uma traição ou divórcio, mas de uma lacuna original, por força da qual não se pode subordinar a mulher ao marido, como um órgão do corpo ao organismo geral, ou uma frase musical, a um enredo unitário.

Desse modo, aparece outra personagem feminina, Flora, que constata esta separação da mulher, atando, por sua vez, música e política ao amor. No capítulo 69, “Ao piano”, de *Esau e Jacó*, Flora senta-se para tocar uma sonata, aturdida pelos acontecimentos do dia anterior (o golpe militar que proclamou a República e exilou o Imperador), sem contar a indecisão amorosa, o drama íntimo em que se encontra presa, entre os gêmeos Pedro e Paulo, um monarquista e o outro republicano, os quais brigavam desde o ventre materno. Nesta passagem há ao menos duas definições da música, em meio à instabilidade política e à amorosa:

Escolheu não sei que sonata. Tanto bastou para lhe tirar o presente. A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura. Também se pode achar na sonata de Flora uma espécie de acordo com a hora presente. Não havia governo definitivo. A alma da moça ia com esse primeiro alvor do dia, ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, — como queiras, — em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas. Quando muito, ia haver um governo provisório. Flora não entendia de formas nem de nomes. A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. O seio de Abraão agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó. (Assis, 2006, p. 1036).

Por um lado, a música é idealidade pura, retomando a noção hegeliana, e depois schopenhaueriana, e realizada por Wagner, segundo a qual a música é a forma sensível de uma ideia, sem a determinação *a priori* de um espaço e de um tempo – isto é, diferente da língua, limitada e arbitrária, a música é imediata; mas, no caso de Flora, a arte é a fuga da determinação mundana e sensível, são notas que vibram para longe dos “homens e suas dissensões”, em direção ao inefável, ao absoluto não contraditório. Por outro lado, porém, a sonata pode bem possuir um “acordo” com o tempo presente e concreto e, nesse caso, seria a música o própria “sensação de falta absoluta de governo”, decorrente da crise política e da instabilidade do desejo amoroso incapaz de se decidir por um dos irmãos; assim, a sonata seria a expressão de um sentimento de “estabilidade”, fora do tumulto da paixão, figurando o mito paradisíaco – “o seio de Abraão” – em que a vida se tornaria um “céu aberto”: “era o que as teclas lhe dizem sem palavras” (Assis, 2006, p. 1036), isto é, um acordo entre música e expressão poética de um mito apaziguador de completude. Flora se encontra em um momento ambíguo, entre Pedro e Paulo, mas também entre a Monarquia e a República – instante sem forma e sem nome, próprio à música –, no qual não se sabe se é começo (“alvor de um novo dia”) ou fim (“derradeiro crepúsculo da tarde”). Ambiente contraditório e informe, por meio do qual a forma-sonata vem para, por sua própria definição, articular dois “temas” contraditórios em um desenvolvimento tenso. Esta é a definição canônica da sonata que José Miguel Wisnik explica como:

um discurso musical em que dois temas expostos, contrapostos e sujeitos a um processo modulatório em que exibem suas diferenças, suscitam um desenvolvimento ao final do qual são re-expostos com qualidades tonais modificadas, numa *démarche* em que podemos reconhecer a própria forma mental que produziu a dialética hegeliana. (Wisnik, 2004, p. 67).

O triângulo político-amoroso de Flora, em *Esau e Jacó*, já havia aparecido em outro conto, “Trio em Lá menor”, de 1884, em que a sonata executada por Maria Regina procura conciliar, da mesma forma imaginária, dois amantes, Maciel e Miranda, em tudo opostos e em tudo complementares, mas diante dos quais não se pode escolher. A “sonata absoluta” encerra o conto no vazio impossível de redimir: “a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá... (Assis, 2006, p. 525). Em *Esau e Jacó*, também a sonata absoluta é a música do “Lá”, nota que fez o imaginário romântico de um ideal que, no entanto, jamais se alcança.¹⁵ Se, no caso do romantismo, o ideal for a própria imagem da nação, tem-se aqui um novo despedaçamento político, mas também poético, no início (ou fim?) da República. Como assinala Wisnik, o modelo clássico de sonata em Beethoven, que distende os temas opostos em um desenvolvimento conflituoso, conjugando a liberdade subjetiva com a forma tradicional, a partir do qual Adorno viu a mesma estrutura da dialética hegeliana,¹⁶ é um modelo estranhamente subvertido por Machado, pois, neste, aquilo que se chama “sonata absoluta” converte-se “num caso singular de anti-sonata, ironicamente absoluta na forma como eclipsa o desenvolvimento” (Wisnik, 2004, p. 67). Destituir o desenvolvimento é o mesmo que retirar, da sonata, o movimento, porque os “temas opostos” são tratados, não como dialética entre o mesmo no outro, mas como outro e o mesmo (como gêmeos). Isto é, a sonata machadiana do absoluto é, por um lado, a ironia sobre o ideal completude – do desejo e da nação (não por acaso, no célebre ensaio de 1874, a nacionalidade é vinculada a um “instinto”) –, e de outro ângulo, a maneira com que a sonata entra em “acordo” com a “hora presente” assume a estabilidade com que a história brasileira, apesar das brigas entre opostos fraternos (liberais e conservadores, monarquistas e republicanos), é tocada por uma terrível (talvez anárquica) estabilidade. Em 1888, a dois dias da abolição da escravatura, Machado escrevia, ironicamente em alemão, que o Brasil, antes de qualquer regime, era uma oligarquia absoluta.¹⁷ Quer dizer, uma briga entre irmãos que não se resolve, e também nunca saiu do lugar, desde o ventre – “o seio de Abrão”.

A história política, apesar das atribuições estáveis, não é o enredo em que se fixa a música machadiana, muito apesar da busca absoluta da sonata de Flora. Esta, que morre sem conseguir se decidir entre os irmãos, assinala o descompasso daquilo que não se completa. A narrativa não se reduz, portanto, a um enredo de uma briga fraterna, assim como, em *Dom Casmurro*, a tensão familiar do adultério é a marca de uma instabilidade do sentido e da imagem que poderia dar forma às memórias.

Também assim, em *Memorial de Aires*, o qual, segundo Barreto Filho, a música destitui a predominância de um enredo,¹⁸ tem-se outra concepção da música, a ponto de a narrativa machadiana ser

15 Em ensaio sobre “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, “O poema do Lá”, Merquior identifica o adjunto adverbial “lá” como o ponto inarticulável do absoluto, que no romantismo encontrava o lugar de completude, sempre à distância, mas sempre a caminho (Merquior, 2013, p. 59).

16 Ver Adorno (2011, p. 52).

17 “*Es dürfte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine konstitutionelle Monarchie als eine absolute Oligarchie ist*”. 11 mai, 1888 (Assis, 2006, p. 489).

18 Como diz Barreto Filho: “O livro não tem mais enredo, é uma pura música interior” (Barreto, 2006, p. 113).

definida por Pedro Meira Monteiro como uma “contra-ópera” (Monteiro, 2008, p. 313). A contraposição entre a pequena música machadiana e a grande arte de Wagner é discriminada também por Juracy Assman Saraiva, nos termos de uma passividade, um emudecimento da voz épica e do afrouxamento das ações (Saraiva, 2019, p. 101). O tempo musical, que organiza o modelo de memória, tanto no *Memorial* quanto em *Dom Casmurro*, é feito de lacunas, uma música “que fala a mortos e ausentes” (Assis, 2006, p. 1186). Essa temporalidade lacunar é o que impede o enredo de se constituir por inteiro, chamando, por infiltrações indesejadas, outros sentidos e outros contratempos, “inquietas sombras”, mortos e vivos, passado e presente, que não se afinam em uma ação completa. A música aqui atesta a falha em que se perde toda tentativa retrospectiva ou prospectiva (em sentido temporal e histórico) de resgatar um sentido para a fábula. A escrita é uma fábula dissoluta: a história e a política, o amor conjugal e a vida familiar, tudo é tocado por uma separação que não conhece unidade, linha reta ou mito de uma comunhão no tempo e no espaço. Assim como a história nacional não pode ser reduzida a uma intriga fraternal entre os poderes, mas, ao contrário, nela se revela a impossibilidade de movimento e falha constitutiva de relatar a vida por esta unidade, o romance machadiano não articula seus enredos senão para lhe atestar a lacuna, isto é, a impossibilidade de a escrita fazer coincidir intenção e ato, desejo e realização, escrita e trama de ações.

O deslocamento da trama para a falha de sua constituição ajudaria a reler o famoso “resto” do livro, no capítulo final de *Dom Casmurro*. A centralidade de *Otelo*, na leitura do romance, efetuada por Caldwell, obstrui a compreensão da disjunção essencial da fábula em questão. Não se trata somente de um sujeito – o autor – que procura a vingar-se de sua mulher, mas, ao contrário, da impotência de Bento, cuja vingança se perde no tempo: estando no presente, ele vive no passado, e no passado, imagina o futuro, sem que consiga estar presente a si mesmo, o romance expõe a fragilidade de uma ação impotente. Ao sentenciar o sentido da fábula de traição (ou melhor, ao instituir o romance como o sentido da fábula de traição) ele, na verdade, torna inoperante o próprio ato. A passividade de Bento é justamente o princípio lacunar de onde ele parte. Trata-se de um herói hesitante que, na hora de agir, não age, e procura inutilmente, sob remorsos e escombros, realinhar o mito de sua inteireza. Isto, no entanto, só pode acontecer sob a lógica de já ter sido perdida, de, no começo da escrita, já não ser mais possível. Apesar da metafísica do tenor italiano, ele aceita a teoria, porque ela se “casa” bem com sua vida. E, como se sabe, a música de sua vida é uma separação – não apenas do casal – do sentido da vida, do tempo e do sujeito – a vida de que são feitas as histórias. O “resto” do livro não é suprido pela explicação do autor, mas, permanecendo como resto por efeito da própria explicação, o livro é o ato lacunar de produção de sentido e ineficácia desse mesmo sentido.

Ao final do capítulo nove, o tenor italiano conclui: “Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera...” (Assis, 2006, p. 819). Feita de uma origem disjuntiva, a teoria da ópera supõe vestígios, detalhes, pequenas coisas e capítulos, pau, pedra, cálix, objetos sem valor narrativo, a que nem sempre se ouve, ou se vê, porque não estão integrados no todo (a ópera é o princípio de separação que atesta a ineficácia de unir todos os fragmentos) da história e do romance. Uma música residual feita inteiramente de “restos” sobressalentes. Se a noção de *mimesis* subjacente ao projeto romântico de um mito nacional demonstra uma política subjacente ao procedimento estético a que se compromete, como expõe Lacoue-Labarthe (2016),

a escrita que, muito ao contrário, se destina a interromper ou desativar a possibilidade de uma ideia mimética, no interior da arte, ela também haveria de ter uma política que lhe seja específica. Nesse caso, suspender a *mimesis* não significa inviabilizar a política da obra de arte ou autorizar um descolamento absoluto com a história. Ao contrário, significa apenas abrir uma lacuna em certo modelo mimético, para o qual se volta a escrita machadiana como um contraponto. A partir de uma escrita lacunar se destitui uma imagem nacional e uma história unificada e, com isso, prepara, por efeito de uma desconexão com este ideal, a outra história (a do romance) como lacuna ou suspensão de uma história apaziguadora, restituidora (que preenche os restos e as lacunas) dos abismos que perfuram a vida social e amorosa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Nova Fronteira. Edição do Kindle, 2015.
- ASSIS, Machado de. A semana. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, edição, ano XX, n. 188, 1894. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 10 out 2024.
- ASSIS, Machado de. A semana. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XIX, edição n. 84, 1893. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 out 2024.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BARRETO FILHO, José. O romancista. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*. Tradução de Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.
- DIEGO, Marcelo. Memória musical no diário do conselheiro Aires. *Teresa*. São Paulo, 2018.
- GIANNETTI, Ricardo. Um músico brasileiro em Bayreuth. In: BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*. Tradução de Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. Música ficta (figuras de Wagner). Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *La fiction du politique*. Paris: Cristian Bourgois, 1998.
- LISZT, Franz. Tannhäuser. In: BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*. Tradução de Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema – Ensaios de Crítica e Estética*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.
- MONTEIRO, Pedro Meira. Oui, mais il faut parier: fidelidade e dúvida no Memorial de Aires. *Estudos Avançados*, v. 22, n. 63, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner / Nietzsche contra Wagner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTIAGO, Silvano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SARAIVA, Juracy Assmann. Memorial de Aires: entre dramas e acordes, inflexão para a literatura. *Machado de Assis em linha*, v. 12, n. 26, 2019.

SAYERS, Raymond. A caminho de Bayreuth: a música em Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, v. 12, n. 26, 2019.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, p. 13-79, 2004.