

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: 31.07.2024

ACEITO: 09.09.2024

COMO CITAR:

SANSEVERINO, Antonio
Marcos V. O narrador
fofoqueiro, a polca e um
homem célebre. *Revista
Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20240988,
2024. doi: [https://doi.org/
10.1590/2596-304x20242
6e20240988](https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240988)

<http://www.scielo.br/rbcl>
<https://revista.abralic.org.br>

**O NARRADOR FOFOQUEIRO, A POLCA
E UM HOMEM CÉLEBRE**

The gossip narrator, the polka, and a famous man

ANTONIO MARCOS V. SANSEVERINO 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

E-mail: amvsanseverino@gmail.com

RESUMO

O artigo propõe a leitura de “Um homem célebre”, de Machado de Assis, conto publicado na *Gazeta de Notícias* em junho de 1888 e recolhido em *Várias Histórias*, em 1896. A questão abordada é a introdução da fofoca enquanto gênero discursivo, na fala do narrador, o que estabelece uma tensão entre a forma moderna do conto e a dimensão informal da fofoca. Este conflito formal ajuda a desvelar os elementos escondidos do conflito de Pestana, “eterna peteca entre vocação e ambição”.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; “Um homem célebre”; conto moderno; fofoca; polca.

ABSTRACT

The article proposes the reading of “Fame”, by Machado de Assis, a short story published in *Gazeta de Notícias* in June 1888 and collected in *Assorted Stories*, in 1896. The issue addressed is the introduction of gossip, as a discursive genre, in speech of the narrator, which establishes a tension between the modern form of the short story and the informal dimension of gossip. This formal conflict helps to reveal the hidden elements of Pestana’s conflict, “an eternal tussle between vocation and ambition”.

KEYWORDS: Machado de Assis; “A famous man”; modern short story; gossip; polka.

As vezes um detalhe, uma migalha qualquer, nos faz reler um conto e prestar atenção a outra história, não contada. É que pode acontecer na leitura de “Um homem célebre”, em que o narrador insinua que Pestana é filho do padre. É apenas uma insinuação lateral? Ou aí tem outra história potencial?

A crítica literária formada na tradição aristotélica segundo a qual a história é um artifício criado pelo escritor não ficaria nada satisfeita com essa noção de uma história narrada que estaria em “continuidade” com o emaranhamento passivo dos sujeitos em histórias que se perdem num horizonte brumoso. Contudo, **a prioridade dada à história ainda não contada** pode servir de **instância crítica contra qualquer ênfase no caráter artificial da arte de narrar**. Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração. (Ricoeur, 1994, p. 116, grifos meus).

Ao ecoar bocas vadias, o narrador abre uma janela para uma outra história que não é apresentada no conto. No caso, o desvio do narrador parece vir do gesto fofoqueiro, que interrompe o fluxo da narrativa principal para introduzir a suspeita de que o padre transmitira o gosto da música pelo sangue. Um bom fofoqueiro narra algo interessante, que não deveria vir à público, de modo sedutor, e suscita dúvidas de que haveria um fundo de verdade no que foi dito. A fofoca é um gênero discursivo, narrativo e fragmentário que pode servir para expor algo oculto – um segredo sobre alguém vem à tona. No senso comum, a fofoca seria uma perversão, pois se trata de falar mal dos outros a partir de boatos, de invencionices. Uma fala à boca miúda, ou uma falação vulgar, que não se deveria levar à sério, mas que desperta curiosidade no interlocutor. Há um interesse suscitado pela fofoca, pois ela revela algo interessante, que, mesmo sem fonte segura, tende a ser verossímil.

Ao interromper a história principal e introduzir outra, subjacente, que estava oculta. Por gerar vergonha, ou por ser considerado escandaloso, ou por algum outro motivo, o que é narrado fica no reino nebuloso da insinuação duvidosa: “A fofoca está sempre em tensão com algo não dito, com um núcleo que, permanecendo oculto, se deixa expor” (Palacios, 2017). A fofoca pode indicar um tema socialmente visto como tabu, pode atacar a imagem pública de uma pessoa, pode levar à suspeita de uma traição... Para usar uma imagem machadiana, em *A Igreja do Diabo*, este diz a Deus que “as virtudes, filhas do céu, são em grande número comparáveis a rainhas, cujo manto de veludo rematasse em franjas de algodão” (Assis, 2005, p. 8). O Diabo, “espírito que nega”, puxa por essa franja... Em “Um homem célebre,” trazidas pelo narrador, as bocas vadias insinua que Pestana seria filho do padre! Filho do padre! Um escândalo! Escândalo? Ou não? Ao final do ensaio, vamos interrogar um pouco mais sobre o que estava oculto.

Como a fofoca entra no conto? Machado de Assis se apropria do andamento moderno do conto, tal como formulado por Edgar Allan Poe, e dado como paradigma para pensar sua autonomia formal (unidade, totalidade voltada para o fim, efeito único, brevidade que permita a apreensão da forma de uma só vez, etc.). É sabida a qualidade moderna do grande contista Machado de Assis, posto par e passo com o próprio Poe, Maupassant, Tchekov, entre outros (Baptista, 2004). Ainda assim, Machado, ao se apropriar do conto moderno (sobre o qual refletiu e que muito praticou), introduz algumas fissuras, tal como a fofoca e, como um espírito que nega, insinua uma outra história não contada.

Em “Um homem célebre”, objeto da reflexão, há uma tensão entre a unidade e a descontinuidade. A história de Pestana pode ser sintetizada por uma imagem, “eterna peteca entre a vocação e a ambição” (Assis, 2004, p. 67) – eterna peteca entre vocação (compositor de polcas!) e ambição (compositor de gêneros elevados europeus, à moda de Beethoven). A oscilação se refere à luta de Pestana para se tornar compositor de uma página imortal, mas preso à vocação de compor polcas. De outro lado, essa unidade é trincada pelas insinuações ou por outros desvios fofoqueiros, como as histórias da viúva Camargo, de sinhazinha Mota e do próprio pai/padre. O mexerico entra para bagunçar o coreto, introduzindo uma nota dissonante no conto moderno.

A POLCA, ENTRE RELIGIÃO E EROTISMO

“Um homem célebre” traz a história de Pestana, um compositor de polcas, célebre, mas que ambiciona compor música clássica. Nesta primeira parte, vamos acompanhar o andamento do conto, a partir da divisão em três partes, ou três movimentos. No primeiro, temos a apresentação de Pestana, o pianista que domina música clássica, mas cria polcas. No segundo movimento, temos o casamento e, a seguir sua viuvez. No terceiro e último movimento, temos uma rotina de sete anos, em que Pestana aceita seus impulsos criativos, que lhe dão “o primeiro lugar entre os compositores de polcas” na aldeia, mas continua até sua morte a preferir ser “o centésimo em Roma”.

Na abertura, na casa da viúva Camargo, num sarau íntimo, o compositor é reconhecido por uma admiradora, a Sinhazinha Mota: “Ah! O senhor é que é o Pestana?” O largo gesto admirativo diz muito de sua celebridade em novembro de 1875, com seus 30 anos. A viúva pedira “um obséquio mui particular”, “aquela sua polca *Não bula comigo, Nhonhô*” (p. 58). Era a polca da moda.

Sem entusiasmo, ele vai ao piano. “Ouidos os primeiros compassos, **derramou-se** pela sala uma **alegria nova**” (p. 58, grifos meus). Os pares, logo formados, saracoteiam a polca da moda. Logo após Pestana foge, alegando dor de cabeça. No caminho de casa, escuta sua polca festiva em uma casa, onde se dançava. Ouve, ainda, dois homens assobiarem a mesma polca, na rua do Aterrado, onde mora – “casa velha, escada velha, preto velho”.

Aqui, uma interrupção. Congelemos a primeira cena. Pestana está ao piano, de mau humor, tocando as primeiras notas da polca e uma alegria se derramando pela sala, que levava todos à dança. Há uma mudança rápida de estado, na recepção da polca. Algo similar vai ocorrer no gesto da criação da polca, como veremos a seguir. Assim como a quadrilha, a polca-maxixe era um gênero musical que correspondia à dança de salão. No caso, havia o encontro entre homens e mulheres, numa relação prazerosa e erótica. O narrador mostra várias vezes os movimentos lúbricos suscitados pela polca.

Outro ponto a ser destacado neste primeiro movimento é o reconhecimento, acompanhado de um interesse conjugal, quando Sinhazinha Mota, com seus 20 anos, descobre que o pianista era também o autor da polca: “Não bula comigo, nhonhô”. A Sinhazinha Mota representa um contraponto à história de Pestana, uma outra história possível que apenas é indicada, sem ser desenvolvida.

Na sequência, Pestana entra em casa – “casa velha, escada velha, preto velho”. Neste momento, a irritação contida em gestos educados, quando conversa com a viúva Camargo, se transforma em movimento brusco, e Pestana grita para o preto velho. A escravidão aparece em pequenos sinais,

quando a intimidade de Pestana pressupõe o cuidado recebido. Esta cena sugere a comparação de “Um homem célebre” (1888/1896) e “Cantiga de Esponsais” (1883/1884). No primeiro, cuja ação se passa em 1875, Pestana, jovem de 30 anos, vive de suas aulas e das polcas que publica. É um homem livre, inserido num ambiente urbano em que a arte, suas partituras, circulam como mercadoria. Mestre Romão, com seus 60 anos, em 1813, é o regente da orquestra da Igreja do Carmo. As missas por ele regidas “eram todo recreio público e toda arte musical” (p. 47). Ele também é um homem livre, mas sua origem está indicada pelo nascimento “no Valongo, ou por esses lados”, região de comércio negreiro no Rio de Janeiro. Há mais pontos em comum, mas guardo apenas o momento em que sua tristeza e circunspeção desaparecem, ele se transforma em outro e “então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre” (p. 48). A performance musical liga-se a essa alegria e a essa vida que se derrama na execução do piano ou da orquestra.

Pestana dirige-se para a sala dos fundos, na qual estão uns 10 retratos, um deles a óleo, que era do padre que o educara. Pestana senta-se ao piano, o altar onde estava o evangelho da noite, uma sonata de Beethoven. Ele executa a música com perfeição, “sem saber de si, desvairado ou absorto” (p. 60), mas não consegue compor nenhuma “daquelas páginas imortais” (p. 61). Às vezes, corria ao piano quando tinha uma ideia nova, mas era incapaz de traduzi-la em sons. Passa a noite e a madrugada assim.

Na manhã seguinte, quando vai dar lições, “cansado, desanimado e morto”, Pestana está pronto para sair quando o preto velho lhe pergunta se vai levar bengala ou chapéu de sol. Pestana tem uma inspiração súbita e corre ao piano. Note-se que o gesto é o mesmo da noite, mas desta vez ele corre ao piano e começa “a tocar alguma cousa própria, uma inspiração real e pronta” (p. 62-63). Esquece as lições, esquece o preto, esquece os retratos, para apenas compor – “dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo” (p. 63). E aqui, tal como aconteceu quando executou a polca da moda na casa da Viúva Camargo, “vida, graça e novidade escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene.” (p. 63). Assim, ele reproduz no íntimo e na criação solitária aquele movimento público, quando na recepção da polca derrama-se uma alegria nova que leva as pessoas à dança da polca. Criação e recepção espelham-se uma na outra.

Num primeiro momento, ele gosta da polca, em que corre o “sangue da paternidade e da vocação”. A partir daí, o narrador faz uma retrospectiva trazendo à cena as primeiras polcas criadas por Pestana e um personagem fundamental, o editor,¹ que não aceita o título “Pingos do Sol” e sugere outro, “Lei de 28 de setembro ou Candongas não fazem festa”. Como se vê, a polca apresenta também uma dupla face. Para Pestana, o produto da sua criação, no momento do enamoramento, se traduz com um título poético. Para o editor, havia a necessidade de remissão à política ou a um apelo popular, o que está

1 Na leitura dos anúncios da *Gazeta de Notícias*, apenas do número em que foi publicado o conto, vemos que havia várias casas que editavam e vendiam polcas, bem como quadrilhas. No recorte de apenas dois anos, os de 1880 e 1888, vê-se uma imensa quantidade de polcas, de variados tipos, cujas qualidades se ligavam à alegria e ao caráter dançante. Os títulos tendiam a ser bastante chamativos. Diferentes casas editavam e vendiam polcas, valsas, quadrilhas, divulgadas entre máquinas de costura, arame farpado, escravos fugidos, farmácias, chapelarias, secos e molhados... Como já foi comentado por Wisnik, Machado levou para suas crônicas os títulos das polcas. Sem voltar a isso, a variedade é grande: O imposto do vintém, Marocas, Zizinha, Boas Festas, Lopes Trovão, Camaradinha, Os rouxinóis, A pedido de uma moça, Quebrou-se a chave, Tentação, Pindaíba, Regina, Teus Olhos, As priminhas da Marocas... Isso apenas em 1880. Em 1888, ano de publicação do conto, a quantidade e a variedade de títulos permanecem: Dengosa; Calma, Iaiá; Brillantina; Amor gasto; Oh! Juca!; Quem comeu do meu boi; Quem comeu do bem bezerro; Devagar, Iaiá; Suspirando; Susana vai à missa; Ai, seu Domingos; Estou zangada com você; Querem bem dói; Vou dançar com a minha sogra; Minha sogra foi à missa; As sogras vitoriosas... A novidade do gênero está na ligação da polca com o lundu, o tango, o maxixe. Em todo caso, a polca se afirma pelo vínculo com a dança, muitas vezes identificada como “saltitante”, e ganha volume a divulgação no período do carnaval. Nos anúncios, os compositores são indicados, assim como as casas que editam e vendem polcas, às vezes, com exclusividade. Como aparece em um comentário da *Gazeta*, em 26 de fevereiro de 1888, as polcas fazem “a delícia da nossa Pianópolis”.

ligado à necessidade de popularizar a polca e assim vender. A fama do compositor se forma através de polcas, fáceis de memorizar e convidativas para a dança. O primeiro ato fecha, então, com o fim da “lua de mel” entre Pestana e a polca:

Essa lua de mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, **os velhos mestres retratados** o fizeram **sangrar de remorsos. Vexado e enfasiado**, Pestana **arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa**. E aí voltaram **as náuseas de si mesmo, o ódio** a quem lhe pedia a nova polca da moda, e **juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico**, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. **Vão estudo, inútil esforço**. 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. (Assis, 2004, p. 65, grifos meus).

O fim do primeiro ato se liga ao término do namoro com “a musa de olhos marotos e gestos arredondados”, com o remorso trazido pelos velhos mestres, com vergonha, fastio, náuseas de si mesmo. Deriva daí na necessidade de compor uma página “ao sabor clássico”. Há um nexos entre polca, inferno e fazer o diabo dançar, que volta sempre. As polcas ligam-se, então, “às aventuras de petimetres”, de peraltas, de alguém afetado. Esse impasse, enquanto problema, leva Pestana à decisão de casar-se, pois “o celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio” (Assis, 2004, p. 66).

Aqui, novamente, é importante uma interrupção. O conto, como se observa, cria uma triangulação. No primeiro vértice, temos a música, a tensão entre polca-maxixe e página de sabor clássico. Como comparação, o narrador liga a música a outras duas esferas, religião e erotismo, os outros dois vértices do triângulo. No primeiro elemento, temos a oposição entre o trabalho frustrado e a criação vital. Ele se exaure no esforço vão para compor uma página que pudesse figurar entre os clássicos europeus (Beethoven, Chopin, Haydn, Mozart, Cimarosa...). A polca, música dançante e popular, brota pela inspiração e derrama vida, como fonte perene, tanto no momento da criação quanto na recepção.

O narrador mostra essa tensão através de elementos religiosos. O trabalho, durante as vigílias regadas a café, é ligado ao ritual religioso, em que os santos (compositores) estão nos retratos da parede, tendo como destaque a pintura a óleo daquele que ensinara música a Pestana. O piano é o altar da execução do rito, e a partitura musical (Mozart, Beethoven, Haydn...) é o evangelho que se atualiza na reprodução perfeita. Nesta dimensão religiosa, ele executa músicas para se ouvir, que valem como obras consagradas e reverenciadas. Há uma distância entre Pestana e seus modelos canônicos. Na dimensão transgressiva, uma profanação da religião pública, vem uma experiência religiosa, uma espécie de transe extático, em que Pestana é tomado de entusiasmo. É algo próximo de uma possessão, em que a musa é quem compõe e baila a um só tempo. Em todo caso, são duas experiências religiosas de matrizes diversas, a primeira nomeada (altar, evangelho, etc.), e a segunda apenas indicada (pela musa e pelos gestos). O piano é o mesmo, ora altar (no trabalho noturno), ora lugar de criação (no encontro diurno com a musa).

O terceiro vértice do triângulo está na relação entre erotismo e música. A linguagem do narrador incorpora, em discurso indireto, a fala de Pestana, em que a causa da esterilidade e do transvio estaria ligada ao celibato. O compositor se considerava estéril, uma expressão forte, pois a polca criada, que lhe deixa entusiasmado, traz o sangue da paternidade. Logo depois da criação, Pestana mostra

satisfação a cada vez, fica “deveras namorado da composição”. O próprio momento da criação se dá numa explosão erótica, ligada à musa de olhos marotos e gestos arredondados. Ele vive uma lua de mel com ela, para depois se afastar, sentindo-se culpado. A oposição entre aventura de petimetres e casamento introduz outra personagem, a esposa. Maria viria a substituir, então, a musa dos gestos arredondados e lhe possibilitaria gerar uma “família de obras sérias”. Seria possível afirmar que o conto traz um andamento erótico, como aparece no momento extático da criação, e de esquecimento de si, e reaparece na recepção prazerosa, nas danças lúbricas. A vocação está ligada a uma base aparentemente vergonhosa, que deveria ser negada e suprimida pelo casamento, um relacionamento de feição burguesa e socialmente aceitável.

O segundo ato começa novamente com a voz da Sinhazinha Mota. Espantada, ela quer saber quem era a mulher com quem Pestana iria casar-se. O tio lhe diz que é uma viúva, cantora e tísica. Como vimos, a esperança do casamento é que, então, seria capaz de “engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas, trabalhadas” (p. 66). O primeiro filho seria um noturno em homenagem à esposa, “Ave, Maria”, mais um índice do vínculo entre religião e criação de uma página clássica. Quando Pestana executa a obra em construção, Maria pede para que ele acabe. Ela vai ao piano e termina um noturno de Chopin. Pestana percebe que ideia e motivo vieram de algum beco obscuro da memória, “velha cidade de traições” (p. 67).

Pestana sai de casa, desesperado. Parecendo maluco, ele é tomado de uma ideia suicida, pensando em ficar na frente do primeiro trem que aparecesse. Neste momento, o narrador vai defini-lo como “eterna peteca entre a ambição e a vocação” (p. 67). Ele se cristaliza num conflito insolúvel, como se fosse uma alegoria da condição humana. Até a morte de Maria, em maio de 1876, Pestana continua a compor polcas, mas o faz escondido, surdamente. Depois do falecimento da esposa, procura compor um Réquiem para ser executado no aniversário de um ano de falecimento. Estuda Mozart, mas não consegue criar uma obra, algo que tenha uma alma sacra.

Depois de dois anos, em 1878, no terceiro e último ato, o editor vai procurá-lo para propor um contrato, em que Pestana passa a compor 20 polcas por ano. O compositor, que já vendera a casa, aceita a proposta. Assim, segue sua rotina de polquista por sete anos, até 1885, período em que Pestana manteve “a mesma nota genial” (p. 70). Ele conserva os retratos, mas não gasta as noites ao piano. Escondido, ele assiste concertos de obras, em que “gozava aquela porção de coisas que nunca lhe haviam de brotar no cérebro”. No final, “este César, que preferia o centésimo lugar em Roma ao primeiro lugar da aldeia”, vem a morrer bem com os homens e mal consigo mesmo. Na cena final, no momento da morte, Pestana diz a sua única pilhéria: quando o editor vem lhe pedir uma polca por ocasião da subida dos conservadores. Pestana diz, então, que fará duas. A outra será para quando subirem os liberais.

Até aqui recuperamos os principais gestos ligados à recepção e à criação da polca em “Um homem célebre”. O interesse foi interromper em alguns momentos para evidenciar as tensões que se ligam a estes gestos. Na recepção, por assim dizer, vimos como a música dançante, de origem popular, entra na casa burguesa da viúva Camargo. Quando tocada, a música desperta os rapazes que correm atrás de mulheres para polcarem. Na criação, vemos o músico circunspecto, admirador das páginas de sabor clássico, se entregar prazerosamente à polca, à musa que compunha e bailava a um só tempo. Erotismo, religião e criação musical atravessam o conto, em que aparecem duas expressões religiosas (a pública e

o transe extático), assim como aparecem duas concepções de músicas (a clássica e a popular). No caso do erotismo, a tensão é diversa, pois a dimensão erótica apenas aparece quando Pestana se entrega à musa de olhos marotos e gestos arredondados, quando se permite compor e dançar a um só tempo. O contraponto é Maria, viúva e tísica, que traz consigo as imagens da doença e da morte.

Agora, interessa atentar para o modo como essas tensões também atravessam a narração do conto.

UM NARRADOR FOFOQUEIRO...

Em *Várias Histórias*, Machado de Assis insere uma epígrafe de Denis Diderot – “Meu amigo, façamos sempre os contos... **O tempo passa**, e o conto da vida termina, sem que a gente perceba” (p. 1, tradução e grifos meus). A epígrafe sugere que a narrativa é uma forma de lidar com o tempo, destacando a literatura como um refúgio contra a monotonia da vida e uma maneira de enfrentar a finitude humana. Machado de Assis utiliza a narrativa não apenas para contar histórias, mas para explorar a condição humana no tempo. Além de Diderot, Machado menciona Prosper Mérimée e Edgar Allan Poe, influências que ajudam a moldar suas personagens femininas e a estrutura de seus contos. Mérimée inspira a representação de figuras femininas no ambiente do Segundo Império, enquanto Poe influencia a concisão e a unidade estética do conto. Machado valoriza a brevidade da forma, exigindo precisão e cuidado na escolha das palavras e na construção das cenas, seja em contos filosóficos ou realistas. Essa atenção aos detalhes, a valorização da forma breve e da unidade de efeito, bem como a experimentação de variadas formas são encontradas em “Um homem célebre”.

Abel Barros Baptista (2004) apresenta Machado de Assis como um contista moderno que coloca em questão a autoridade do narrador, seu gesto interpretativo que descobre um sentido para ação, mas que ao mesmo tempo lhe escapa, por sua arbitrariedade. O crítico português mostra a dimensão moderna que liga Machado a outros contistas de diferentes quadrantes. Este passo, parece-me, pode ser complementado a partir dos aspectos diferenciais de cada um deles. No presente estudo interessa particularmente a tensão entre a dimensão moderna do conto (fenômeno internacional) e a especificidade do comentário explicativo, que aparece no caso de Machado, através de um gesto fofoqueiro, como veremos a seguir.

No caso do conto em análise, temos um narrador heterodiegético, externo, que fala de uma terceira pessoa. A organização rigorosa, como vimos ao apresentar o conto em seus três atos, mostra que sua história trata do conflito de Pestana, que faz dele eterna peteca entre vocação da polca, entendida como algo baixo, e a ambição de obra clássica, ideal de música. Para resolver seu problema, na tentativa de superar a restrição de criar apenas polcas, Pestana busca o casamento, acreditando que assim passaria a criar obras sérias. A frustração culmina com a morte da esposa e sua incapacidade de escrever um réquiem para homenageá-la. Acomodado à sua condição de compositor de polcas, incapaz de alcançar sua ambição, prossegue até o final quando morre bem com os homens e mal consigo mesmo.

Mais uma vez, a unidade do enredo fica evidente nesse resumo, centrado no conflito de Pestana. Por outro lado, há algumas notas discrepantes, que parecem arestas que não se relacionariam com o conflito do protagonista. O narrador insere uma quebra logo na abertura do conto, quando apresenta a casa em que ocorre o sarau.

Não era baile; apenas um sarau íntimo, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, rua do Areal, naquele dia dos anos dela, 5 de novembro de 1875... **Boa e patusca viúva!** *Amava o riso e a folga, apesar dos sessenta anos em que entrava, e foi a última vez que folgou e riu, pois faleceu nos primeiros dias de 1876.* **Boa e patusca viúva!** Com que alma e diligência arranjaram ali umas danças, logo depois do jantar, pedindo ao Pestana que tocasse uma quadrilha! Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano. (Assis, 2004, p. 57, grifos e itálicos meus).

Os dois trechos grifados, “Boa e patusca viúva!”, emolduram a apresentação da viúva Camargo, com seu gosto pelo riso e pela folga. Depois da repetição da frase nominal e exclamativa, o narrador aproveita para dizer ao leitor, que a viúva veio a morrer no início do ano seguinte. De certo modo, há um gesto de interrupção, como quem lembra saudosamente de uma pessoa, exclama em forma de epíteto e fala da perda, e assim se desvia do foco, de falar do pedido que ela faz à Pestana para tocar uma quadrilha.

Como vimos, o conto se abre com Sinhazinha Mota interpelando Pestana. Ela volta aparecer mais duas vezes. Em ambas, a partir do interesse amoroso que o compositor despertou nela.

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. **Nenhuma imagem, desvario ou reflexão trazia uma lembrança qualquer de Sinhazinha Mota**, que entretanto, **a essa mesma hora, adormecia, pensando nele, famoso autor de tantas polcas amadas**. Talvez a ideia conjugal tirou à moça alguns momentos de sono. **Que tinha? Ela ia em vinte anos, ele em trinta, boa conta. 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? (Assis, 2004, p. 61, grifos meus).

No final do primeiro ato, Pestana, na sala de retratos, em sua vigília, lembra apenas das obras clássicas. O narrador estabelece um contraponto, mostrando que, no mesmo momento, Sinhazinha Mota, também acordada, pensa nele, tem sonhos conjugais e adormece ao som da polca sabida de cor. As duas ações ocorrem simultaneamente, mas há uma descontinuidade importante. Pestana nem lembra mais da Sinhazinha neste momento, nem voltará a lembrar. Ela fez parte de um incidente incômodo. Ela por sua vez mostra que a polca buliçosa e seu compositor mexiam com ela.

Logo a seguir, no início do segundo ato, o leitor tem a notícia do casamento de Pestana através da fala de Sinhazinha Mota em meio ao seu diálogo com o tio:

Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar.

— **Casar com quem?** — perguntou Sinhazinha Mota **ao tio escrivão que lhe deu aquela notícia**.

— Vai casar com uma viúva.

— Velha?

— Vinte e sete anos.

— Bonita?

— Não, nem feia, assim, assim. Ouvi dizer que **ele se enamorou dela, porque a ouviu cantar** na última festa de São Francisco de Paula. **Mas ouvi também que** ela possui **outra prenda, que não é rara**, mas vale menos: está tísica.

Os escrivães não deviam ter espírito — mau espírito, quero dizer. A sobrinha deste sentiu no fim um pingo de bálsamo, que **lhe curou a dentadinha da inveja**. Era tudo verdade. Pestana casou daí a dias com uma viúva de 27 anos, boa cantora e tísica. (Assis, 2004, p. 65-66, grifos meus).

Como se vê no final da citação, o teor da fofoca era verdadeiro: Pestana se casou com uma viúva, cantora e tísica. A questão está em outro aspecto, na presença da Sinhazinha Mota e seu diálogo com o tio. O narrador mostra que o escrivão tinha “mau espírito”, pois falou da doença com intenção perversa, que, no entanto, consolou a jovem. Seu relato tem o ar fofoqueiro evidenciado na ausência de fonte (“ouvi também”) e na ironia com que se refere à doença, tísica, como uma prenda. Aqui temos um caso exemplar de fofoca, em que os dois, tio e sobrinha, falam de uma novidade, de um ausente e colocam na conversa uma nota perversa ao referir a doença da futura esposa de Pestana.

A principal fofoca vem em outro momento, no entanto, novamente pela voz do narrador mexeriqueiro:

Despiu-se, enfiou uma camisola, e foi para a sala dos fundos. Quando o preto acendeu o gás da sala, Pestana sorriu e, dentro da alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, **e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana.** Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I. Compusera alguns motetes o **padre, era doido por música, sacra ou profana,** cujo gosto incutiu no moço, **ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.** (Assis, 2004, p. 60, grifos meus).

Neste momento, o narrador insinua que Pestana é filho do padre. Trata-se de uma fofoca característica, em que algo oculto é revelado sem que haja fonte segura. Mais do que isso, o narrador fofoqueiro não se compromete com o que está dizendo, passando a responsabilidade às “bocas vadias” e tenta se mostrar superior a esses ociosos dizendo que não vai se ocupar deste assunto. Mas na medida em que falou, a informação está presente e indica que há alguma coisa a mais na história de Pestana. Haveria uma outra narrativa possível, em que a herança de Pestana venha por ser filho natural do padre, que seu gosto pela música seja uma transmissão não apenas pela educação, mas pelo traço herdado enquanto filho biológico. Nesta insinuação, temos a indicação da quebra do voto de castidade pelo padre, mas isso seria o de menos, pois, durante o regime do padroado no século XIX, os padres não apenas tinham filhos como também constituíam famílias sem deixar a batina. Temos vários exemplos ilustres, como José de Alencar. Assim, também temos o Padre José Maurício, filho mestiço, que teve um filho que veio a ser médico renomado. No caso de Alencar, filho reconhecido. No caso do Padre José Maurício, filho natural tardiamente reconhecido (Wisnik, 2004).

A questão está na ambiguidade, no modo com que o fofoqueiro deixa indeterminada a origem de Pestana, bem como nas implicações disso. De certo modo, o conflito de Pestana entre música clássica (ambição) e polca (vocação) também se mostra na forma do relato entre conto moderno e fofoca. O narrador, de certo modo, encena na sua própria narração a tensão básica de Pestana. O relato moderno que guarda a objetividade, ao manter a distância de seu objeto, se contrapõe à subjetivação maledicente que lança a história no diz-que-diz das bocas vadias. Cabe, então, interrogar essa outra história de Pestana.

Seguindo a tradição europeia, a música que Pestana deseja criar seguiria o modelo europeu (sonata, noturno, réquiem) e poderia fazer parte do cânone clássico. No cotidiano, incorporando a seriedade burguesa, Pestana se veste e se comporta de modo decoroso quando conversa com a viúva Camargo e com a Sinhazinha Mota. Controla-se quando a viúva lhe pede a polca da moda, não revela seu mal-estar ou sua irritação com a demanda. Ele também consagra a tradição paterna, a que pode vir à público, e

está entronizada nos retratos, que faz do piano um altar e da partitura de uma sonata um evangelho. Ele pensa na criação elevada, simbolizada talvez nas estrelas que vê no alto, em uma expressão destinada à escuta contemplativa. Note-se que, ao falar da execução da sonata de Beethoven, o narrador fala da perfeição. Pestana não sabe de si, enquanto reproduz a música ao piano. Não há referência alguma ao prazer do corpo, como se a execução da sonata fosse um prazer puramente espiritual. De certo modo, temos um homem sério, com vida decorosa, que, no entanto, vem a ser um mero compositor de polcas bailantes, música da moda. Na dimensão da personagem, há sofrimento, desespero, um drama sério que quase leva ao suicídio quando se vê impotente para escapar das polcas. Somente na sua agonia, Pestana vai contar um pilhéria.

O narrador, por sua vez, insere notas cômicas, ou, como dizia o cronista das Balas de Estalo, meteu o jocoso! (Assis, 2008, p. 543). A nota fofoqueira introduz uma fissura, ao insinuar a paternidade do padre e mostrar seu gosto pela música e pela vida profana. Isso nos permite, então, pensar na origem de Pestana e perguntar afinal por aquela que está ausente: a mãe. Assim, podemos perguntar: de onde vem a vocação da polca? O prazer da música bailante? Do padre/pai? Enquanto padre, o suposto pai de Pestana não deixara pública sua paternidade, nem valorizara a maternidade que não deixa rastro na casa, nem aparece entre os retratos.

Quanto ao padre, há uma quebra do voto de castidade, mas isso era um pecadilho no século XIX brasileiro. A mãe, mulata ou negra, deveria estar na condição de escravizada doméstica, de mucama, condição em que deve ter permanecido depois do nascimento de Pestana. Seria assim? Dela nada sabemos, mas a fofoca indica algo da mestiçagem (Vital, 2012):

Não é à toa que a igreja de Beethoven, no altar do piano, balance em polcas amaxixadas, e que **o real de raiz quanto à relação familiar, permaneça em segredo de polichinelo**. Já a mulatice, e a música que a ela corresponde, permanecem **como segredos que se debatem em níveis profundos**, porque nelas está o próprio nó que liga **os termos formalmente impermeáveis da estrutura social – senhor e escravo** –, através do elo proliferante, óbvio e oculto, **entre escravidão e sexualidade**, que “inventa” social e culturalmente, no Brasil, o mulato. Esse nó, diga-se, é ambivalência pura, por que – mais além do senhor e da escrava, e, mais do que o homem livre branco – **o mulato**, na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem **admitida que guarda o segredo inconfessável do todo**. (Wisnik, 2004, p. 49-50, grifos meus).

José Miguel Wisnik, em *Machado maxixe*, ao analisar a música produzida por Pestana, encontra na figura do mulato, o “segredo inconfessável do todo”, o que se liga à origem familiar, “o real de raiz”, que é indizível, que não alcança a dimensão da linguagem. A mestiçagem, enquanto categoria para construção de identidade nacional, segundo Kabengele Munanga, “não conseguiu resolver os efeitos de hierarquização dos três grupos de origem e os conflitos de desigualdade raciais resultantes” (Munanga, 2019, p. 179) A polca-maxixe é fruto da mestiçagem, mas a origem tende a ser recalçada e as tensões sociais permanecem irresolvidas, retornando nos deslizos fofoqueiros do narrador. Estamos falando de uma relação doméstica, íntima, entre um homem branco e uma mulher negra, em que a sujeição e o conflito latente e pulsante não se desfazem:

É interessante constatar como, por meio **da figura da “mãe-preta”**, a verdade surge da equivocação. É exatamente **essa figura, para a qual se dá uma colher de chá, quem vai dar a rasteira na raça dominante**. É através dela que o “obscuro objeto do desejo” (o filme do Buñuel), acaba se transformando na “negra vontade de comer carne” na boca da moçada branca que fala português. O que a gente quer

dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe pra dormir, que acorda de noite pra cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. **Como mucama, é a mulher; então a “bá” é a mãe.** A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve para parir os filhos do senhor. **Não exerce a função materna. Essa é efetuada pela negra. Por isso, a “mãe preta” é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve para parir os filhos do senhor.** Não exerce a função materna. Essa é efetuada pela negra. Por isso, a “mãe preta” é a mãe. (Gonzales, 1984, p. 235, grifos meus).

Lélia Gonzales se refere à figura da mãe preta, enquanto a ama de leite, que exerce a função materna, enquanto a mãe branca “é a outra”. É interessante de se observar que a figura da ama de leite teve inúmeros registros fotográficos, abraçada afetivamente ao menino branco. Este é um nó importante, pois neste exemplo de Lélia Gonzales estamos lidando com a “bá”, enquanto ama e com a função materna. Agora, no caso de Pestana, é a mucama que vem a se tornar mãe, e essa maternidade não pode ser registrada, pois não é o filho branco do sinhô, mas o filho mestiço do padre. Assim, apenas a fofoca, em sua insinuação, traz a indicação do que está oculto na história do compositor. Ou como diz Lélia, “a verdade surge da equivocação” (1984, p. 235). O pai do célebre Pestana é conhecido, cometeu um pecadilho, afinal, era louco por música profana, mas ainda é a figura paterna que ensinou latim e música ao filho. Talvez o que fosse escandaloso aos olhos dos fofoqueiros fosse a transposição da origem recalcada para dentro da música, uma tradição não europeia, nem masculina. Deste modo, o que a mãe ensinou, por sua vez, ficou recalcado, retornando na polca.

Em “Murmúrio d’água”, de *Ritmo Dissoluto*, Manuel Bandeira, nos traz uma pista quanto à transmissão materna, recalcada.

A minha mãe ouvi dizer que **era minh’ama**
Tranquila e mansa.
Talvez ouvi, quando criança,
Cantigas tristes que cantou à minha cama.
Talvez por isso eu me comova a aquela mágoa.
Talvez por isso eu me comova tanto à mágoa
Do teu rumor, murmúrio d’água...

A meiga e triste rapariga
Punha talvez nessa cantiga
A sua dor e mais a dor de sua raça...
Pobre mulher, sombria filha da desgraça!

Murmúrio d’água, és a cantiga de minh’ama. (Bandeira, 1996).

O eu poético se dirige ao murmúrio d’água, mostrando como os sons da água tem para ele os “consolos de um acalanto”. No trecho acima citado, este som natural consolador é associado às cantigas de sua ama. O poema traz a memória do acalanto com que a ama ninava o menino branco, é com o

mesmo poder consolador e restaurador do murmúrio d'água. Não se quer aqui afirmar que Pestana tenha ouvido os acalantos de sua mãe assim como o eu lírico do poema. Trata-se de afirmar, isto sim, a presença de outra tradição que atravessa o conto, assim como atravessou o poema de Bandeira, que guarda a memória do canto e da dor de sua ama. É uma transmissão feminina que fica recalcada no conto.

Agora podemos voltar ao narrador fofoqueiro, que aponta uma outra história possível e com isso uma outra explicação possível do conflito de Pestana, e mais do que isso, sua insolubilidade. Não há nenhuma indicação direta de que Pestana fosse mulato ou de que sua mãe fosse negra. É a fofoca que permite reconhecer na origem do compositor de polcas uma história recorrente do século XIX brasileiro. Padres tinham filhos com suas escravas, continuavam a tratá-las como subalternas. Essa linha de leitura nos permite desvelar mais uma camada de sentido. Pestana fica incomodado ao ser reconhecido como compositor de “Não bula comigo, nhonhô”, a polca lhe devolve uma imagem de si, na qual não quer se ver, ou uma voz que não quer ouvir. Além da simplicidade musical e de seu caráter comercial, a dança, o ritmo buliçoso, os movimentos corporais eróticos, o prazer com que criava seriam alguns aspectos ligados à tradição do ritmo africano que está na polca. Ele se vê, mas não quer se reconhecer.

A fofoca tende a ser lida como uma transgressão pecaminosa a um dos dez mandamentos, em que se declara que não devemos levantar falsos testemunhos. Há uma dimensão negativa, que rebaixa a fofoca e o fofoqueiro. Silvia Federici indica uma outra leitura possível. Ao recuperar a história do termo, “gossip”, ela mostra como a referência à parceria e à cumplicidade femininas se transformou em “termos de difamação e ridicularização” (Federici, 2019, p. 10):

Hoje, “gossip” [no sentido de fofoca] designa **a conversa informal, geralmente danosa às pessoas que servem de assunto**. É, na maioria das vezes, uma conversa que **extrai sua satisfação da depreciação de outros**; é a **disseminação de informações não destinadas à audição pública**, mas capazes de arruinar reputações, e é, inequivocamente, uma “conversa de mulheres”.

[...]

Rotular toda essa produção de conhecimento como “fofoca” é parte da degradação das mulheres – é uma **continuação da construção, por demonólogos, da mulher estereotipada com tendência à maldade**, invejosa da riqueza e do poder de outras pessoas e pronta para escutar o diabo. (Federici, 2019, p.12-13, grifos meus).

De modo sintético, Federici mostra as principais características do que hoje se define como fofoca: conversa informal; fala sobre um outro; depreciação que se dissemina em conversas particulares e, principalmente, uma conversa de mulheres. Há uma forte tendência de se associar a fofoca a uma característica feminina, enquanto qualificação negativa a ser evitada ou corrigida. No caso, a autora apresenta a possibilidade da formação de um ponto de vista feminino capaz de produzir um outro conhecimento. Nesse caminho, é interessante observar as interrupções do narrador, quando introduz uma outra modulação de sua voz e deixa aflorar os rumores sobre a paternidade de Pestana. Elas permitem que outra história se constitua.

METER O JOCOSO

Machado de Assis, na crônica, abordou o tema da polca. Assim, antes de finalizar a leitura do conto, me interessa recuperar uma crônica das *Balas de Estalo*, de 26 de setembro de 1884, também da *Gazeta de Notícias*.

O maestro podia fazer a pergunta aos amigos, aos vizinhos, aos passageiros dos bondes: — Gentes! o imposto pegou? Mas podia encontrar algum casmurro que lhe respondesse mal, e então usou da polca. É a história do Brasil em rondós. Sou útil ainda brincando...

[...]

Para explicar-me bem, contarei uma anedota. Há muitos anos, encontrei certo sujeito, e tive com ele algumas palestras. Um dia, confiou-me uma notícia literária: **traduzira um drama de Augier.**

— Ah!

— Acabei no sábado; vou levá-lo ao Furtado Coelho, e creio que há de agradar ao público.

— Sem dúvida; Augier, e bem traduzido...

— Fiz-lhe **algumas modificações.**

Estremeci.

— Fiz isto, não aquilo, e **meti-lhe o jocoso, que não tinha.**

Meter o jocoso! Mirem-se nisto os chefes de partido e empresários eleitorais: **metam-lhe o jocoso.** Nós definhamos por escassez de jocoso. Não confundam com o *ride, si sapi*: é coisa diferente. (Assis, 2008, p. 543, grifos meus).

Na crônica de *Balas de Estalo*, ao tratar de uma polca, “O encarnado pegou fogo”, Lélío debocha do título incompreensível, mesmo depois de tê-la comprado e dançado com a família. Faz elogio aos títulos simples, tal como “Gentes! O imposto pegou?”. A seguir conta uma anedota sobre uma tradução de Augier em que o tradutor acrescenta algo que não havia no original: “meti-lhe o jocoso”. Esse é o mote para se compreender a proposta de trazer as polcas para a campanha política, meter a polca na política. “Ser útil ainda brincando”. Fico com o mote: Meter o jocoso (onde não tem).

Emile Augier escreveu um drama, *O casamento de Olímpia*, feito para responder a redenção de Margarida, a prostituta de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Na peça de Augier, Olímpia deixa de ser prostituta, mas voltara a cair, marcada pela *nostalgia da lama*, expressão usada por Machado em *Singular Ocorrência* por um dos interlocutores do diálogo em que se debate a história de Marocas (Faria, 1991). “Meter o jocoso” traz a ideia de inserir algo engraçado, burlesco ou risível num drama sério. Há aí um modo de refletir sobre a música popular urbana, a polca, “Gente, o imposto pegou?”, que traz a história do Brasil em rondós, em que o jocoso é inserido como uma quebra da seriedade do assunto.

Agora é importante voltar à forma do conto moderno. No caso da unidade rigorosa do conto, o que vemos é a introdução de um gênero discursivo, a fofoca, que estabelece a tensão, uma dissociação, uma nota dissonante. De um lado, a tradição do conto literário se consolidou como modelo e se internacionalizou através da imprensa. Machado refere alguns de seus autores de referência, tais como Merimmé e Poe. De outro lado, uma fala local (uma fofoca), mais do que se integrar a unidade do conto, tende a abrir uma fissura. O narrador heterodiegético é um só, mas ele mantém dois gestos conflitantes entre si – o narrador distanciado conta a história de um compositor célebre e, ao mesmo tempo, acolhe as fofocas, ainda que diga não tratar delas. A tensão de Pestana também é a tensão do narrador.

Vale apontar, para finalizar, uma diferença. Na fala final, Pestana, em seu momento agônico, diz uma pilhéria. Em outros termos, na hora da morte, ele introduz o jocoso. O piano era o mesmo, mas as experiências da música clássica e da polca ficavam separadas. No início, a dualidade era uma experiência dilacerante. No final, se conformou com o movimento entre vocação e ambição, sem se consolar de não ser o centésimo em Roma. Ele morre “mal consigo mesmo”. O narrador, por sua vez, traduz o conto moderno para um modo brasileiro narrar, ao inserir o jocoso na história. Ele meteu o jocoso na

elaboração do perfil biográfico do célebre compositor Pestana. Assim, a piada final nos dá uma pista para ler a presença da fofoca que atravessa o conto, enquanto forma de inclusão do humor irônico.

A própria imagem emblemática que sintetiza o conflito de Pestana, “eterna peteca entre vocação e ambição”, traz em seu núcleo um termo local, de origem tupi, peteca, relacionado a bater com a mão. Um jogo em que se dá tapa no pacotinho feito de couro e decorado com penas, cujo objetivo é manter o brinquedo no ar, sem deixar cair... Não se deixa cair a peteca! Normalmente a leitura dessa imagem se refere, como também fizemos, ao conflito entre vocação e ambição. Trata-se de uma figuração séria, de um conflito da natureza humana. No entanto, vale lembrar que Pestana é uma peteca! Assim, a gravidade da imagem alegórica se desfaz na jocosa imagem em que Pestana se transforma numa peteca. A fofoca se intromete no conto, mete o jocoso até mesmo no momento de maior gravidade, num movimento pendular e brincalhão.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luís Felipe. Vida Privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luís Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11-94.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Obras do Acaso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 maio 1996. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/10/caderno_especial/1.html. Acesso: 20 de abril de 2024.
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ASSIS, Machado de. Balas de Estalo. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4
- AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37, p. 171-188. 2011.
- BANDEIRA, Manuel. Ritmo dissoluto. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BAPTISTA, Abel Barros. A emenda de Sêneca: Machado de Assis e a forma do conto. *Teresa: revista de literatura brasileira*, n. 6-7, 2004-2005, p. 207-231.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. Ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.
- CURVELLO, Mário. Polcas para um Fausto suburbano. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 457-461
- FARIA, João Roberto. Singular ocorrência teatral. *Revista USP*, n. 10, p. 161-166, 1991. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52190/56230>. Acesso: 20 maio 2024.
- FEDERICI, Silvia. *A história oculta da fofoca – mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GLEDSON, John. O machete e o violoncelo. In: GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 35-79.
- GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, p. 223-244, 1984.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

NUNES, Jordão Horta. O machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis. *ArtCultura*, v. 10, n. 17, p.73-88, 2008.

PALACIOS, Laura. Calibán. *Revista Latino-Americana de Psicanálise*, v. 15, n. 2, 2017.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução de Constança M. César. Campinas: Papyrus, 1994.

RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. *Estudos de Literatura brasileira contemporânea*, n. 31, p. 129-152, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VITAL, Selma. *Quase brancos, quase pretos – representação étnico-racial no conto machadiano*. São Paulo: Intermeios, 2012.

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

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 15-106.